

La Torre del Virrey
Revista de Estudios Culturales



La Torre del Virrey
Revista de Estudios Culturales

DIRECTOR

José Félix Baselga
Doctor en Filosofía por la Universidad de Valencia

DIRECTOR ADJUNTO

Adolfo Llopis Ibáñez
Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia

JEFE DE REDACCIÓN

Fernando Vidagañ Murgui
Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia

DIRECTORA DE ARTE

Almudena Navarro Martín
Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Juan Diego González Sanz
Doctor en Ciencias Sociales Aplicadas (Filosofía) por la Universidad de Huelva

CONSEJO DE REDACCIÓN

Sara Acàmer Mateu
Estudiante de Filosofía en la Universidad de Valencia

Rubén Alepuz Cintas
Estudiante de Filosofía en la Universidad de Valencia

Maya Ayuso Wood
Estudiante de Filología Clásica en la Universidad de Valencia

Iván Civera Martínez
Estudiante de Historia en la Universidad de Valencia

Antonio Fernández Díez
Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia

Esmeralda Balaguer García
Licenciada en Filosofía por la Universidad de Valencia

Adrià Fernández Lull
Estudiante de Filología en la Universidad de Valencia

Sergio García Guillém
(Estudios Franceses)
Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia

José María Jiménez Caballero
Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia

Alba Marín Garzón
Estudiante de Filosofía en la Universidad de Valencia

Daniel Martín Saez
(Estudios musicales)
Licenciado en Filosofía y en Musicología por la Universidad Autónoma de Madrid

Mar Meliá de Alba
Estudiante de Filosofía en la Universidad de Valencia

Paula Navarro Andrés
Estudiante de Filosofía en la Universidad de Valencia

Eva Rausell Navarro

Estudiante de Filosofía en la Universidad de Valencia
Iman Rhamani
Estudiante de Filología en la Universidad de Valencia
Pablo Bernardo Sánchez
Graduado en Filosofía por la Universidad de Valencia
Carlos Valero Serra
Musicólogo
Manuel Vela Rodríguez
Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia

CONSEJO ASESOR
Carlos X. Ardavín Trabanco
Trinity University, San Antonio, Texas
Ramón del Castillo
UNED, Madrid
Vicente Cervera Salinas
Universidad de Murcia
Michele Cometa
Università di Palermo
Miguel Ángel García Peinado
Universidad de Córdoba
Francisco J. Martín
Università di Torino
Raúl Miranda
City University, New York
Josep Monserrat Molas
Universitat de Barcelona
Mario Piccinini
Università di Padova
Julián Sauquillo
Universidad Autónoma de Madrid
Julio Seoane Pinilla
Universidad de Alcalá
Jaime Siles
Universidad de Valencia
Marta Tafalla
Universitat Autònoma de Barcelona
Jorge Torres Cueco
Universitat Politècnica de València

ESCUELA DE TRADUCTORES
Mar Antonino
Myriam González Sanz
Juan Pérez Andrés
María Verdeguer Ferrando

DISEÑO WEB
ComBios

EDITA
La torre del Virrey. Instituto de Estudios Culturales Avanzados
Apartado de Correos 255
46183 L'Elia (Valencia), España.

PATROCINA

Ajuntament de L'Eliana

ISSN: 1885-7353
Nº 18

Indexada en

DOAJ
LATINDEX
ISOC
MIAR
ULRICHS
DIALNET
RECOLECTA
GOOGLE SCHOLAR
EBSCO
E-REVISTAS

Licencia CreativeCommons

Los textos publicados en esta revista están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 de CreativeCommons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, LA TORRE DEL VIRREY. REVISTA DE ESTUDIOS CULTURALES, no los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

Editorial

La filosofía y el cine han ocupado especialmente este año gran parte de los cursos que, junto con las publicaciones, dan entidad constitucional a nuestro Instituto de Estudios Culturales Avanzados. Lo han hecho de una manera poco usual en la Modernidad si entendemos que la estética (que puede entenderse como el reverso de la autonomía de la política) es la disciplina propia de esta época y que su juicio clave es el desinteresado. Tomado de la obra de Stanley Cavell (al que le hemos dedicado un curso entero) que a través de la Constitución Americana lo toma de los clásicos griegos, el eje que ha articulado nuestras actividades ha sido la cuestión de la búsqueda de la felicidad.

Otro de los cursos giró alrededor del artículo que editamos de Charles Lamb sobre la problematicidad de representar teatralmente las obras de Shakespeare, que trae a colación dos de las figuras quizá más genuinas de la civilización occidental. La primera sería poéticamente platónica en el sentido de hasta qué punto las imágenes tienen sentido en la medida en que se muestren como indicios de símbolos superiores. Quizá, como diría Henry David Thoreau, en la literatura (y en el cine, podríamos añadir) sólo nos interesa lo salvaje. La alegría jovialmente irónica de Sócrates puede entenderse como la disposición espiritual por excelencia del que trata verdadera e íntimamente con lo que las cosas son.

En realidad la segunda también lo es en la medida en que la condición endógena de la educación es central a la hora de entender que es necesario ser un filósofo o un poeta para poder leer o representar centralmente a un filósofo o un poeta. Nuestra revista, que fue el principio y la cabeza de este proyecto, se ha planteado siempre como una escuela, que desde los diálogos platónicos supone el espacio genuino de la comunicación para tratar de mejorar y transmitir los símbolos que somos y habitamos.

Índice/Summary

Número 20, 2016/2

Artículos

ROBERT B. PIPPIN. Sobre *Vertigo* de Alfred Hitchcock • *On Alfred Hitchcock's Vertigo*

PABLO ALZOLA. Al encuentro de la muerte: Una lectura del primer cine de Terrence Malick desde la filosofía de Martin Heidegger • *Encountering Death: a Heideggerian reading of Terrence Malick's first three films.*

NURIA RUIZ MORILLAS. La evolución de la familia japonesa vista a través del cine: Cuentos de Tokio y una familia de Tokio • *The evolution of the Japanese family seen through cinema: Tales of Tokyo and a family of Tokyo.*

CHARLES LAMB. Sobre las tragedias de Shakespeare consideradas en cuanto a su idoneidad para la representación escénica • *On the tragedies of Shakespeare considered with reference to their fitness for stage representation.*

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO. Del goce a la piedad: El punto de vista en la narrativa audiovisual holocáustica • *From enjoyment to piety: The point of view in holocaustic audiovisual narrative.*

JOSÉ MELERO BELLIDO. La primera guerra mundial y el cine • *The First World War and cinema.*

XAVIER GIMENO MONFORT y FRANCISCO JAVIER LÓPEZ FRÍAS. El deportista sobre el tejado de zinc caliente. A martillazos con los ídolos de la filosofía del deporte • *Athlete on a hot tin roof. Hammering the idols of the philosophy of sport.*

6

Reseñas

FRANCISCO JOSÉ MARTÍN, Olvidar a Schopenhauer. Filosofía y literatura en la crisis de fin de siglo en España, Nexofía. Reseñado por ESMERALDA BALAGUER GARCÍA.

VIKTOR E. FRANKL, La psicoterapia en la práctica clínica. Reseñado por XAVIER TORRÓ BIOSCA.

RUSSELL B. GOODMAN, American Philosophy before Pragmatism. Reseñado por FERNANDO VIDAGAÑ MURGUI

EMIL CIORAN, Apologie de la barbarie. Reseñado por PAOLO VANINI.

DANIEL WEIDNER, Übersetzen und Überleben: Walter Benjamin liest Marcel Proust. Reseñado por NÚRIA MOLINES GALARZA.

ANTONIO ANSÓN, Como si fuera esta noche la última vez. Reseñado por IMAN DEBAKH.

JORGE ACEVEDO GUERRA, Ortega, Renan y la idea de nación. Reseñado por ESMERALDA BALAGUER GARCÍA.

IN MEMORIAM

GONZALO PUENTE OJEA, IN MEMORIAM

SOBRE VÉRTIGO DE ALFRED HITCHCOCK*

ROBERT B. PIPPIN

Resumen: El autor analiza los elementos simbólicos determinantes de la película de Hitchcock en el principio de la misma. Se nos revelan (a través de la sutileza psicopática de Hitchcock) esencialmente presentes ya desde el primer momento en una obra cuyo eje central podría decirse que es el problema de matar al (o morir a manos del) padre o de las circunstancias.

Abstract: *The author analyzes the symbolic elements that define Hitchcock at the beginning of his film and reveals them (through Hitchcock's psychopathic subtlety) essentially from the beginning in a work with a core idea that can be the problema of killing (or be murdered by) the father or circumstances.*

Palabras clave: vértigo, desconocimiento, poder, inconsciente.

Keywords: *vertigo, ignorance, power, unconscious.*

La película propiamente dicha empieza con una mano que se aferra a un travesaño de escalera y una persona que se impulsa hacia un tejado, desde la profundidad hasta una gran altura, a la que siguen un policía uniformado y un detective que después sabremos que es Scottie Ferguson. De este modo empezamos con un tema arquetípico de Hitchcock: la persecución o la caza. Y con la sugerencia de un perseguidor, el policía, él mismo perseguido (por Scottie), tenemos un presagio de una estructura familiar en el mundo hitchcockiano. Así, en *Con la muerte en los talones*, Thornhill (Cary Grant) persigue a un ficticio Kaplan, pero es perseguido él mismo por los secuaces de Vandamm (James Mason), a quienes a su vez persigue un servicio de espionaje americano. Este es un tipo particular de desconocimiento relacionado con el tema de lo activo/pasivo. Pensamos en nosotros mismos como perseguidores o en algo parecido al protagonismo y, en realidad, nos persiguen, somos objeto de persecución. En *Vértigo*, al inicio de la película, Scottie piensa que persigue, o sigue, a

7

* Nota de la traductora. Este texto proviene de los capítulos 4 y 5 del libro *The Philosophical Hitchcock: Vertigo and the Anxieties of Unknowingness*, de próxima publicación en The University of Chicago Press. La Torre del Virrey agradece al profesor Pippin el permiso para su traducción. Traduzco el término clave *Unknowingness* por "desconocimiento". El índice completo del libro es el siguiente: 1 Prólogo: la importancia del cine para la filosofía. 2 Introducción: el tema. 3 Títulos de crédito. 4 La caza inicial. 5 Presentación de Midge. 6 Gavin Elster y el plan. 7 En Ernie. 8 Pop Leibel. 9 En la Bahía y en el apartamento de Scottie. 10 Dos que van a alguna parte. 11 *Semper virens* 12 Midge y Carlota. 13. El "suicidio". 14 La investigación del juez de instrucción. 15 El sueño de Scottie. 16 Musicoterapia. 17 Encuentro con Judy. 18 La transformación. 19 La revelación. 20 "Cuánto te he amado, Madeleine". 21 Conclusiones: suspensión moral.

Madeleine, pero en realidad ella lo dirige y "detrás" está en realidad Gavin Elster.

Cuando Scottie cae, y se las arregla para agarrarse a un canalón, el policía regresa por él y, en un tejado extremadamente inclinado, sin pensar en sí mismo, intenta ayudar a Scottie diciéndole dos veces: "Coja mi mano". No queda del todo claro cómo podría ayudar a Scottie, puesto que su propio asidero no parece seguro ni firme. De hecho, no parece cogerse a las tejas. Cuando Scottie mira hacia abajo, Hitchcock usa el zoom inverso que usa a lo largo de toda la película para sugerir el vértigo de Scottie, causado, de lo que se da cuenta por primera vez, por el temor a las alturas, y que en este caso parece paralizarlo. Inmóvil, no responde al policía ni extiende su mano y el policía cae mortalmente. (Véase Figura 1)



Figura 1

El significado de la incapacidad de Scottie para responder a ese ofrecimiento de ayuda es representativo. Esta primera muestra de su incapacidad para reconocer su dependencia tiene algo que ver con que viva solo, con su soledad, con su no del todo íntima amistad con Midge (Barbara Bel Geddes) y, en última instancia, con la enorme complejidad de su relación con Judy/Madeleine, especialmente cuando toma el control de su recharacterización en el último tercio de la película. Muchos comentaristas han quedado perplejos por lo desesperada que es la situación de Scottie e incluso por lo inexplicable que debe resultar su rescate. No aparecen otros policías y, por lo que hemos visto del intento del policía por ayudarlo, es difícil imaginar que alguien pueda encontrar un asidero tan seguro como para salvar a tiempo al cada vez más apurado Scottie.¹

Pero es claro que el elemento más importante que se ha introducido es el vértigo mismo, especialmente porque este inicio es una parte del marco mayor de la historia, que empieza con el vértigo que amenaza la vida en un elevado edificio y termina con Scottie "curado" de su vértigo, mirando hacia abajo desde otra altura, la misión donde Judy resbala y

¹ Esto lleva a Robin Wood a decir de Scottie que, "metafóricamente, estará suspendido el resto de la película" (*Hitchcock's Film Revisited*, edición revisada, Columbia UP, Nueva York, 1989, p. 380).

cae. Dado nuestro tema, la cuestión que obviamente se plantea es si él se ha dado cuenta de, o ha llegado a entender, que se ha librado de la carga de desconocimiento y, por ello, ya no siente la brusca incertidumbre del vértigo, asumiendo que pueda ser un síntoma de enfermedad. Por supuesto, si es así, ¿qué ha llegado a saber? De este modo, lo que signifique (más allá de la mera acepción patológica) que tenga vértigo, y lo que signifique que se haya curado, librado de ello, es obviamente de crucial importancia. Es el tema general de las alturas y profundidades, un tema que tocará las jerarquías de clase y género. Quizás la observación más importante que podamos hacer sobre el vértigo es que una explicación relevante del vértigo para la película plantea la cuestión siguiente: si una persona razonable se pondría nerviosa y se mostraría cauta, incluso tendría mucho miedo, a gran altura, ¿qué ocurre con los efectos paralizantes y violentos de la persona que sufre vértigo? Una posible respuesta es que el malestar surge tanto de un temor a caer como del temor a dejarse ir, el temor a sentirnos atraídos por la muerte. De Scottie puede decirse que está suspendido, como revela la primera experiencia dramática que tenemos de él, entre un apego a su vida y un melancólico desapego. Está por ver si esto resultará útil para comprender episodios posteriores y especialmente el final. (No sería exagerado, si este diagnóstico del vértigo es plausible, relacionar esa dinámica con algo muy relevante para el solitario y relativamente distante Scottie: el deseo de enamorarse y el temor a enamorarse).²

La *mise en scène* pasa dramáticamente en la primera escena, tras la caza y la caída, de la oscuridad y el peligro a un apartamento atestado de cosas, brillante y soleado, con una dramática vista de San Francisco (el apartamento está en Telegraph Hill, por encima de Russian Hill) desde un gran ventanal. (Figura 2). Una vasta cantidad de material temático y cinemático está densamente comprimido en esta apertura al apartamento de la amiga de Scottie, Midge, y merece detallada atención. Una menuda mujer rubia, con un suéter amarillo, de quien nos enteramos que es una vieja amiga de Scottie desde los días de la universidad y después, Midge (una artista comercial que trabaja en la publicidad de ropa interior femenina), dibuja sobre una mesa de trabajo.³ Permanece sentada en la mayor parte de la escena, dibujando mientras ella y Scottie hablan.

² Chris Marker sugirió famosamente que todo lo que vemos tras la hospitalización es la fantasía de un loco ('A Free Replay [Notes on *Vertigo*]', en *Projections*, ed. de J. Boorman y W. Donohue, Faber & Faber, Londres, 1995). Otros han sugerido que, dada la obvia imposibilidad de un relato verosímil de cómo podría haberse salvado Scottie de su posición suspendido del edificio en las primeras escenas, toda la película es lo que imagina conforme cae. Esto sería una variación del relato de Ambrose Bierce *Un incidente el puente del río del búho*. Véanse JAMES F. MAXFIELD, 'A Dreamer and his Dream: Another Way of Looking at Hitchcock's *Vertigo*', *Film Criticism* 14/3 (1990), p. 3, y CHARLES BARR, *Vertigo*, BFI Publishing, Londres, 2002, p. 32.

³ Esto no es del todo claro. Por los esbozos que vemos, podría diseñar ropa interior, pero, puesto que Midge está trabajando en un sujetador ya diseñado, supongo que debe de estar dibujando una muestra publicitaria.

(Luego nos enteraremos de que John Ferguson es "Scottie" para la mayoría de sus colegas y John o Johnny para sus "amigos íntimos". En la película, Midge es la única que lo llama Johnny o Johnny-O, pero puesto que todos los demás lo llaman Scottie, seguiré esa convención excepto cuando hable desde el punto de vista de Midge. Desde luego es significativo que tenga varios nombres y que Madeleine/Judy lo llame Scottie). James Stewart, con un traje marrón, trata de mantener en equilibrio un bastón en su dedo. Una pieza de música clásica (es de Bach) suena suavemente de fondo.⁴ No se le da bien el equilibrio; el bastón se le cae y grita de dolor de un modo extraño y cómico, repitiendo la caída y el grito que acabamos de oír. No puede "mantener el equilibrio" (de un modo que nos recuerda su problema general de vértigo y lo que su "falta de equilibrio" significa en un sentido más amplio). El dolor lo causa su lesión y lleva una faja para recuperarse. El paso al apartamento es abrupto, no solo por el agudo contraste entre la noche y el día, el exterior y el interior, el peligro y la tranquilidad, sino porque el tono de la conversación y de la acción es ahora desenfadado, jovial, aunque pronto sabremos que Scottie, un hombre que parece entrado en los cuarenta o haber llegado a los cincuenta (Stewart tenía 49 años en 1957), acaba de terminar la única carrera que ha conocido (ha dejado el cuerpo de policía, preocupado por que su vértigo vuelva en un momento crucial; un presagio ominoso, puesto que volverá), y que en sueños ve a menudo caer a un policía y vuelve a experimentar su incapacidad para aceptar su ayuda, aunque no insista demasiado en ello. Captamos, aunque no estemos seguros, algún tipo de disociación.

10



Figura 2

⁴ La claridad y "racionalidad" de la música de un Bach o de un Mozart, se deja de lado como una especie de señal de que la claridad, equilibrio, orden y sentido general contenidos en este tipo de música no serán apropiados para las profundidades a las que vamos a descender. Todo un prelude para hacer esto explícito: "No creo que Mozart sirva de ayuda".

Hay también claras referencias a *La ventana indiscreta*, rodada cuatro años antes, con James Stewart también de protagonista.⁵ El personaje de Stewart es soltero de nuevo y en ambos casos no por casualidad, sino por algún tipo de reluctancia, por algún fracaso al relacionarse con los demás, representados por su inmovilidad. Scottie no está tan inmovilizado como Jeff en *La ventana indiscreta*, en la que tenía toda la pierna escayolada,⁶ pero lleva lo que llama un "corsé" (no lo llama "faja" ni "soporte para la espalda"), que restringe su libertad de movimiento, y estas inmovilizaciones en ambas películas parecen representar para nosotros una constricción psicológica. Las dos películas empiezan con conversaciones sobre la liberación de lo que inmoviliza a Jeff y a Scottie, que en ambos casos es inmanente. Es visible el mismo problema causado tanto por la escayola como por el corsé; especialmente, en ambos inicios, la incapacidad de "rascarse donde pica", tal vez una limitación añadida de un significado más general. Así, el "emparejamiento" de Jeff y Scottie pone en primer plano el problema de esa constricción o limitación, de modo que, creo que está bien decirlo, se nos pide que lo consideremos.

Pero la conversación da un giro marcadamente distinto y curioso, como lo sugiere el uso que hace Scottie del término femenino para la ropa interior que lleva: corsé. Podría parecer que algún aspecto de su impotencia le da la sensación de afeminarlo. Al menos, eso es lo que claramente teme, pues de manera abrupta le pregunta a Midge, con una mirada de consternación real o incluso ansiedad en su rostro, sin ironía, si muchos hombres llevan corsé. "Más de lo que creerías", contesta, sugiriendo que una gran cantidad de hombres lleva ropa interior femenina, probablemente con la preocupación de ser descubiertos. (Todo esto sucede mientras Scottie sostiene, afectuosamente podríamos decir, su fállico bastón). (Figura 3)

⁵ Una discusión iluminadora de los muchos vínculos, y también las disonancias, entre *La ventana indiscreta* y *Vértigo* es la de GREGG M. HOROWITZ, 'A Made-To-Order Witness: Women's Knowledge in *Vertigo*', en *Vertigo*, ed. de K. Makkai, Routledge, Nueva York, 2013, p. 112-138.

⁶ Al final de la película acaba con las dos piernas escayoladas, lo que sugiere que su inmovilidad y cuanto significa no se han resuelto, sino que de hecho han empeorado, a pesar de lo que parecen ser un "final feliz" y una apreciación recién descubierta por su novia Lisa (Grace Kelly). Como se advierte, esa reconciliación se presenta claramente como una ilusión.



Figura 3

Pero la conversación se vuelve más rara. Scottie le pregunta si conoce lo de los corsés masculinos “por propia experiencia”. Es obvio que le pregunta si lo sabe por haberse acostado con hombres que llevaban corsé. Es un comentario adolescente y Midge responde de un modo que se tematizará muy pronto, una vez más en el apartamento y por último después del falso suicidio. Ella le responde con un seco, *maternal* y prolongado “Por favoor”, y le da a la conversación un giro mucho más adulto. Le pregunta por qué se ha retirado y qué va a hacer. Scottie le contesta, aún bromeando, que sentirá vértigo sentado en un escritorio, lo que la hace reír y exclamar “Oh, Johnny-O”, con una mirada perpleja en su rostro, exactamente como una madre le diría a su hijo favorito, que siempre le hace reír. Scottie dice que no hará nada, que es un hombre independiente, con recursos. Por primera vez se nos presenta el tema de “vagabundear”, que veremos reaparecer varias veces. Cuando Midge le pregunta si no le gustaría emprender un viaje, Scottie le regaña explícitamente por mostrarse “maternal” y ella da a entender, con una pausa y una mirada, que el término la ha herido, aunque siga con el tono de una madre paciente y él con el de un muchacho gracioso. Esto alude también a un tema de gran importancia para Hitchcock, el papel de las madres en la moderna vida doméstica, retratadas habitualmente como tiránicas, sofocadas, necesitadas y carentes de simpatía en películas como *Recuerda*, *Psicosis*, *Los pájaros* y *Con la muerte en los talones*, hasta lo que parece ser el parangón del papel maternal estereotipado en *La sombra de una duda* y en las dos versiones de *El hombre que sabía demasiado*, claramente impacientes bajo esas severas restricciones y buscando desesperadamente una salida. Esto parece tener algo que ver tanto con el interés de Hitchcock por el psicoanálisis y el complejo de Edipo, como con su sensación del papel insólitamente fuerte

desempeñado por las madres en la vida doméstica americana en particular.⁷

Esta dimensión se hace incluso más explícita en un giro aun más insólito de la conversación. Scottie mira el modelo de sujetador que Midge dibuja y pregunta qué es y ella contesta, volviendo al tema “maternal”, que es un sujetador y que él conoce esas cosas, que ya es “mayorcito”. Pero el sujetador no tiene tirantes en los hombros ni elásticos en la espalda; “inspiración revolucionaria”, dice Midge. Explica que se basa en un puente voladizo; un ingeniero aeronáutico lo ha diseñado en su tiempo libre. (Figura 4) Sin duda, empezamos a adentrarnos en la noción de algo exterior, ropa o una apariencia que es un tipo de ilusión, que no es lo que parece. Podría ser también un presagio, pues la primera vez que vemos a Madeleine, en una evocación muy poderosa de la convención del cine negro de la primera vez que se ve a una *femme fatale* (y la reacción de aturdimiento e inmediata sumisión del protagonista), aparece llevando una especie de sujetador voladizo.⁸ La veremos por primera vez girada, con la espalda desnuda y un vestido de noche negro con un chal verde, y la espalda sin elásticos.

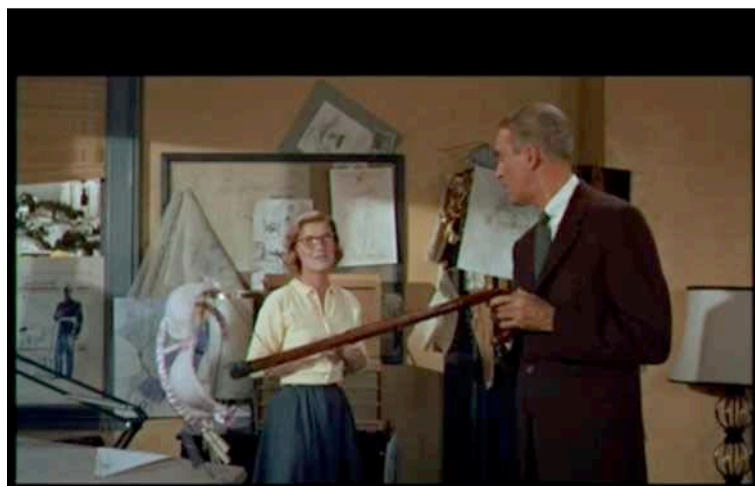


Figura 4

Este es un largo rodeo para señalar un rasgo del personaje de Midge; dos rasgos, en realidad. El primero es que su relación con Scottie es más maternal que erótica, un motivo que reaparecerá cuando hablen de su pasado. La relación de ambos con la ropa interior femenina no está teñida de erotismo, ni en la memoria ni como proyección. El segundo es el

⁷ Véase la interesante discusión de ELSIE B. MICHIE, ‘Unveiling Maternal Desire: Hitchcock and American Domesticity’ en *Hitchcock’s America*, ed. de J. Freedman y R. Oxford UP, Millington, 1999, pp. 29-54.

⁸ JAMES HARVEY, *Movie Love in the Fifties*, Da Capo Press, Cambridge, 2005, pp. 28-42, y HOMER B. PETTY, ‘Hitchcock, Class, and Noir’, en *The Cambridge Companion to Alfred Hitchcock*, ed. de J. Freedman, Cambridge UP, 2015, pp. 76-91, discuten los vínculos entre *Vértigo* y las convenciones del cine negro, especialmente respecto a las mujeres.

principio del voladizo: mantener algo enhiesto, *impedir que se caiga, sin apoyo visible*. Al menos, el apoyo constante de Midge parece invisible para Scottie. Ese es el papel que aparentemente Midge ha asumido en la vida de Scottie.⁹ Entra en su apartamento con frecuencia, sin llamar; habla de lo que ha pasado durante el día. Cenar y van al cine juntos, pero hay tan poca chispa romántica entre ellos que se parece mucho a una amistad íntima, antigua y femenina con un gay, a una amistad fraternal o a una devota relación de madre e hijo. Eso (una ausencia *completa* de erotismo entre ellos) no es del todo cierto, por supuesto, como el extraño giro siguiente de la conversación deja claro. Scottie pregunta de improviso: "¿Qué hay de tu vida amorosa?", supuestamente la versión de 1950 de "¿Te acuestas con alguien?". Midge contesta que su vida amorosa es "normal" tras advertir que "eso se llama asociación de ideas" (de los sujetadores a la vida amorosa). A lo largo de todo esto, y en la conversación insólitamente tensa que sigue (aunque Scottie no advierta la tensión en absoluto), ella sigue dibujando el nuevo sujetador, con la misma calma, el tono moderado que usa continuamente, con una voz que solo de manera ocasional refleja una ligera ironía. Scottie le plantea una pregunta cruel, casi ofensiva (claramente, sin embargo, sin saber lo que hace): "¿No vas a casarte nunca?". Midge responde como él y ella saben obviamente que lo hará: que solo hay un hombre en el mundo para ella. La pregunta alude a motivos claramente familiares y dolorosos. Scottie señala que se refiere a él y entonces, aumentando la crueldad de la pregunta, finge tener problemas para recordar si alguna vez han sido novios. "¿Fuimos novios una vez, verdad?" ¿Quién olvida si ha sido novio de alguien? Un breve detalle visual disipa la falta de tacto de la pregunta y las honduras de sentimiento que subyacen a la comedida respuesta. Hitchcock pasa a un ajustado primer plano y vemos cómo los ojos de Midge se levantan en un gesto conocido y doloroso, una breve sonrisa forzada en su rostro, como si ella supiera tanto que él se está burlando (pensando que está siendo gracioso) como que no sabe lo cruel que es. (Figura 5) "Tres semanas", dice. Scottie le recuerda que fue ella la que rompió (aunque captamos, sobre todo por su malestar, que es una descripción muy simplista) y dice que sigue "disponible", señalando con ironía inintencionada que no lo estaba ni lo está del todo ahora. Vemos otro primer plano de Midge, otro rostro doloroso (aunque no tanto como para que él se dé cuenta), pero ahora sin atisbo alguno de sonrisa y con una repentina mirada o una genuina aflicción. (Figura 6)

⁹ Podría tratarse de una broma de Hollywood, pues corre el rumor de que Howard Hughes le había pedido a un ingeniero que diseñara un sujetador sin tirantes para Jane Russell.



Figura 5



Figura 6

Scottie le pregunta si recuerda a Gavin Elster de la universidad; quiere ver a Scottie. Midge no lo recuerda. Ambos piensan por la dirección que debe de encontrarse en apuros y que Elster será un vagabundo y que querrá sacarle un trago. Scottie señala que él también es un “vagabundo”, aunque con amplios recursos, y que si Elster se encuentra en apuros, sería (típicamente en el caso de Scottie, podríamos decir) insensato fingir que no se encuentran en circunstancias parecidas. La cima del dinero y el poder —la posición real de Elster— se confunden aquí con “no tener donde caerse muerto” por una señal exterior, la dirección, la clase de señal que solemos usar para hacer estos juicios apresurados.

La escena termina mostrando la opinión de Scottie respecto a su supuesto control racional de la situación. (Es instructivo que antes haya tenido una vaga sensación de la insuficiencia de su supuesta “independencia”. Dice que es un hombre de recursos independientes e inmediatamente lo califica de “realmente independientes”). En respuesta a lo que Midge dice de que los médicos creen que su situación es incurable salvo por otro “shock emocional”, que ni siquiera es seguro que lo cure, Scottie insiste: “Creo que me curaré”, y se propone acostumbrarse poco a poco a las alturas y superar su vértigo. (Tal vez una temprana manifestación de la terapia cognitiva o conductual). Como era de esperar, esto se revela falso. Al subirse a una escalera de mano, mira hacia abajo y a través de la ventana. Se encuentra a una altura mayor de lo que suponía y, como ha subestimado no solo la altura, sino también su vulnerabilidad al vértigo, se marea. Probablemente sería más preciso decir que se desvanece, representando lo que sería el estereotipo de la mujer que se desmaya, puesto que al tema de la feminidad, de ser mimado por una madre, un temor a la impotencia (o tal vez a la castración) suscitado por su ansiedad al corsé y la discusión sobre la ropa interior femenina y su incapacidad para responder al policía, se le da una inflexión visual. Cae en los brazos de Midge y la escena del apartamento termina al proferir ella un quejoso, compasivo, maternal “Oh Johnny”. (Figura 7). (El presentimiento desempeña un papel importante en la película, un elemento cinematográfico que a menudo sugiere que el destino de un personaje ya está sellado, que apenas puede evitar lo que le va a pasar. El presente ya está cargado de futuro. Las flores que Scottie ve en la esquina izquierda de la ventana al mirar abajo son virtualmente idénticas a la

clase de flores que pronto verá comprar a Madeleine, las flores que Carlota sostiene en el retrato).¹⁰

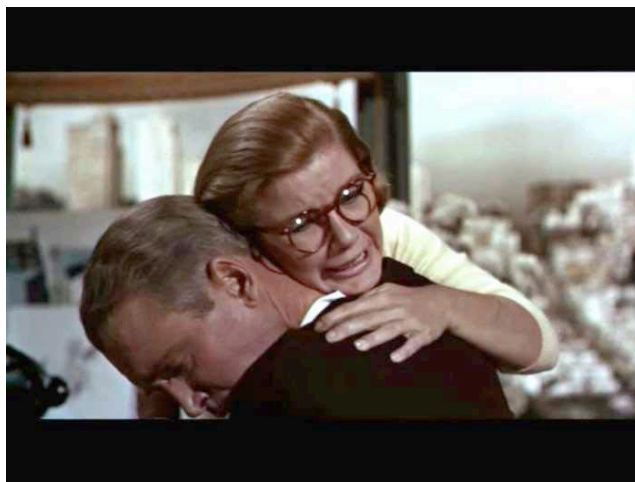


Figura 7

Esta escena establece premisas para la acción que sigue. Hay dos que deberíamos destacar. Primero, hemos visto que el aire de seguridad y despreocupación de Scottie y su supuesta “vieja amistad” con Midge revelan un marcado fracaso para comprender qué efecto práctico tiene lo que dice sobre Midge. Scottie no manifiesta ninguna expresión de dolor ni sensibilidad oculta cuando habla de su compromiso; ni siquiera parece tener la capacidad de imaginar lo que sería para ella mantener esa conversación con él. En una palabra, Scottie es psicológicamente un poco torpe; no se conoce a sí mismo, ni su vértigo, ni lo que sucede por debajo de la superficie con Midge, ni su propia vulnerabilidad y ansiedades. Un “niño grande”, pero aún así un niño. De este modo la escena nos ofrece un ejemplo de fracaso en la mutua interpretabilidad, puesto que está claro que, mientras que Midge quiere ayudar, tampoco parece apreciar lo que supone para Scottie que haya adoptado semejante papel maternal ni darse cuenta de que puede ser emasculante. Así, su fracaso para entenderse parece vinculado a la limitada comprensión que cada uno posee de sí mismo. Su capacidad, en la dinámica que sigue, para interpretar lo que el otro “realmente” quiere decir o hacer se pondrá severamente a prueba y ambos fracasarán. Como veremos, el intento de Midge de usar la musicoterapia para curar a Scottie de su inminente depresión catatónica tras el falso suicidio de Madeleine está a la par del intento de Scottie de “curarse” del vértigo: una afirmación patética, engañosa, de control de elementos que Hitchcock suele tratar como incontrolables. De hecho, esa última escena está cuidadosamente dispuesta para que la mayoría de los espectadores no se dé cuenta a primera vista de que Hitchcock

16

¹⁰ Otra manera que tiene Hitchcock de sugerir la tensión y el malentendido subyacentes que los separa es puramente cinematográfica. La discusión del apartamento consta de 62 tomas, solo en cinco de las cuales Midge y Scottie están en el mismo plano. Véase R. WOOD, *Hitchcock's Films Revisited*, p. 381.

deliberadamente haga que Scottie ponga objeciones a la música clásica de fondo. Evidentemente no es un admirador; incluso lo irrita, le da vértigo “justo ahora”. Es igualmente claro que Midge no lo manifiesta. Luego, cuando Scottie está hospitalizado y hundido en una especie de catatonia, Midge trae consigo la misma clase de música, música clásica, Mozart, a la que Scottie había puesto objeción. (En el apartamento, ella responde tan rápidamente a su petición de quitarla que tenemos la sensación de que ese ha sido un tema habitual entre ellos durante años. No importa; ella lleva consigo a su Mozart en cualquier caso, quizás del modo como una madre se arrojaría el conocimiento de “lo que es mejor” a pesar de las protestas de su hijo). Este es un índice menor casi incidental de un punto importante —su incapacidad para entender a Scottie— y es típico del modo como Hitchcock estructura sus películas para que requieran múltiples perspectivas.

El otro elemento importante es simplemente el propio personaje de Midge y la relación de Scottie con la anticuada, maternal, sensata y práctica Midge en la que nos vemos inmersos. Su mismo nombre, en una película sobre alturas, su estatura, nos dice mucho. En la dinámica que sigue, la diminuta estatura de Midge, su débil presencia psicológica en el drama y, por ello, su incapacidad para prender una chispa romántica en Scottie, son productos de su desconocimiento. Dicho con sencillez, al ser tan solícita con Johnny a su manera maternal, se somete indirectamente a él, tan sumisa a sus necesidades que no puede “verlo” ni él a ella, solo quiere ser vista por él como él quiera; quiere casarse con él, “quienquiera” que sea. La altura (sin jugar con las palabras) de su incompreensión de Johnny aparecerá después, cuando ella literalmente trate de pintarse a través de la vista de él, de su mirada, pintando su cara en el cuerpo de Carlota en el retrato que Madeleine visita.¹¹ Pero *para ser vista* como ella quiere, debería también *ver correctamente*, algo que no puede hacer.¹²

Por otra parte, alguien tiene que ser el adulto en este grupo y es un testimonio de la capacidad de la película para evocar el poder (y la potencial índole destructiva) de la fantasía romántica que el espectador quede tan cautivo como para que Midge parezca aburrida y pedestre, indigna de la atención de Scottie. Sería un error. Midge es, sencillamente, una mujer madura, razonable, enamorada de un hombre que solo aceptará su consideración de una forma muy limitada, una forma que ella acepta a regañadientes antes que no tener ninguna amistad en absoluto.

¹¹ Midge quiere entrar en la fantasía de Scottie, pero solo para devaluarla, en paralelo al intento de Judy de *impedir* a Scottie que retome esa fantasía; sin embargo, Judy, más que limitarse a los recursos artificiales de Midge, puede volver a convertirse literalmente en esa fantasía, claramente con la esperanza de que, al retomarla, pueda de algún modo sacar a Scottie de ella. Véanse las observaciones de R. WOOD, *Hitchcock's Films Revisited*, p. 126.

¹² En las precisas palabras de Raymond Durnat, “mejor Scottie insatisfecho que Midge satisfecha” (*The Strange Case of Alfred Hitchcock. Or, the Plain Man's Hitchcock*, MIT Press, Cambridge, 1974, p. 287).

Con ello, está representando un papel familiar en el cine negro, en un triángulo romántico frecuente en ese género (el género más cercano a *Vértigo*) entre un hombre, una *femme fatale* misteriosa, atractiva pero indigna de confianza, y su rival, una mujer "normal" o "doméstica" sin el aura y atractivo de la *femme fatale*, pero infinitamente más formal. Tal vez el caso clásico sea el triángulo de *Retorno al pasado* de Jacques Tourneur. Esta estructura se repite en *Gilda* de Charles Vidor o en *Pitfall* de André de Toth, pero hay infinitas variaciones, como *Perversidad* de Fritz Lang, donde la mujer "doméstica", la esposa, es insoportable, y se presenta en muchos otros géneros, la más famosa *Casablanca* de Michael Curtiz (con los géneros invertidos) y es un tópico de muchos westerns, como *Raíces profundas* y *Solo ante el peligro* y *El hombre que mató a Liberty Valance*, donde una mujer ha de escoger entre un pistolero o ex pistolero carismático y sexy y un hombre de "ciudad" o de "granja", y un hombre ha de escoger entre una camarera y una esposa.¹³ *Marnie la ladrona* invoca también con claridad esa estructura. Pero, para nuestros propósitos, nos da a conocer, por medio de una especie de contraste preliminar, a la "otra" de Midge, Madeleine, y de este modo la poderosa, irracional y destructiva atracción de la fantasía en el amor romántico; tal vez no como un subproducto patológico circunstancial de ese amor, sino su posibilidad esencial.

Traducción de Tania Martínez

18

¹³ La frecuencia de su estructura, su mítica estructuración de la trama, garantiza desde luego un tratamiento ulterior. Véase, por ejemplo, ROBERT B. RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980*, Princeton UP, 1985.

AL ENCUENTRO DE LA MUERTE: UNA LECTURA DEL PRIMER CINE DE TERRENCE MALICK DESDE LA FILOSOFÍA DE MARTIN HEIDEGGER

PABLO ALZOLA¹⁴

Resumen: A través de su modo peculiar de reflexionar mediante imágenes, el cine parece capaz de evocar cuestiones de índole filosófica. La propia naturaleza de este medio invita a un modo de conocimiento donde el elemento afectivo prima sobre el intelectual, algo ya presente en la obra de ciertos filósofos del siglo XX, entre los que destaca Martin Heidegger. Este conocimiento resulta idóneo frente a cuestiones tan vivenciales como son la relación del hombre con el mundo y el modo en que esta relación condiciona su enfrentamiento con la muerte. El presente estudio plantea la legitimidad de abordar, a la luz del pensamiento heideggeriano, la presencia de estas dos nociones y su correlación en el primer cine de Terrence Malick.

Abstract: *Due to its peculiar way of thinking through images, film seems able to evoke philosophical questions. The very nature of this art aims at a kind of knowledge where the affective component prevails over the intellectual, something already present in the work of some philosophers of the 20th century, particularly in Martin Heidegger's. This knowledge proves out to be most suitable to cope with experiential issues such as the relationship between the human being and the world and the way this relationship affects his or her confrontation with death. This paper raises the legitimacy of a heideggerian approach to the study of these two notions and their correlation in the first three films of Terrence Malick.*

19

Palabras clave: Terrence Malick, Martin Heidegger, conocimiento afectivo, mundo, muerte.

Keywords: *Terrence Malick, Martin Heidegger, affective knowledge, world, death.*

¹⁴ Pablo Alzola es estudiante de doctorado en la Universidad Rey Juan Carlos (URJC) de Madrid, donde realiza una tesis sobre la imagen poética del hogar en el cine de Terrence Malick. Es graduado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Navarra, además de graduado en Filosofía por la misma universidad, con premios extraordinarios fin de carrera en ambas titulaciones. También ha cursado el Máster en Estudios Narrativos de Artes Visuales (MENAV) de la URJC. Cuenta con diversas publicaciones en congresos sobre ética y estética del cine, donde ha estudiado a cineastas como Tom McCarthy, Andréi Tarkovski, Terrence Malick o Woody Allen. Además, ha dirigido y escrito varios cortometrajes de ficción y documentales, y colabora como crítico literario para la revista *Aceprensa* y para la web de literatura *Capítulo IV*.

En el panorama cinematográfico de las últimas décadas, el cine de Terrence Malick ha sido objeto de crítica y alabanza a partes iguales. Mientras unos autores lo desprecian por tratarse, a su parecer, de una suerte de “rimbombancia visual” (Kael, 1980, p. 447), otros defienden que este cine recupera —tal vez como nunca antes en la historia del cinematógrafo— “la belleza y el poder de la imagen como portadora de significado” (Mottram, 2003, p. 14). Ciertamente, la atención de la cámara de Malick “hacia la absoluta grandeza o la aislada perfección de las imágenes que captura insiste en un significado que permanece, en tanto que conduce a la audiencia a una admiración irresistible” (Michaels, 2009, p. 5).

El propósito de la presente investigación es el de ahondar en el significado de dichas imágenes, entendidas como un peculiar modo de reflexión dinámica, capaz de evocar cuestiones y significados estrechamente vinculados con la condición humana y su mundo circundante. La literatura ya publicada en torno al tema es copiosa, especialmente en el mundo académico anglosajón. Sin embargo, son artículos que apuntan a intuiciones muy lúcidas que, en ocasiones, quedan escasamente desarrolladas.

Entre estas intuiciones cabe destacar dos que, en cierto modo, sitúan el punto de partida de este estudio. Por un lado, el filósofo y sociólogo Martin Woessner sostiene que el cine de “Malick es sin duda un ejemplo de cómo ‘encuadrar’ el mundo, pero de un modo muy distinto [al cine convencional]. Más que ofrecernos un mundo que ha sido manipulado, los filmes de Malick nos invitan a cuestionar el mundo” (2011, p. 156). Por otro lado, el filósofo Hubert Dreyfus destaca que gran parte del cine de Terrence Malick “es una investigación filosófica sobre la naturaleza de la muerte y cómo cada individuo tiene que enfrentar su propio fin” (2009, p. 29). Así pues, esta investigación tratará de profundizar en el cine de Malick a la luz de estos dos temas: mundo y muerte. El sustrato filosófico a partir del cual se abordarán será la filosofía de Martin Heidegger, uno de los pensadores más prolíficos y sugerentes del último siglo XX.

Se trata, por consiguiente, de plantear una lectura del cine de Terrence Malick a partir de la filosofía de Heidegger, en tanto que esta otorga a los conceptos de mundo y muerte una posición fundamental. Esta lectura se concretará en un análisis de la filmografía de Malick, de la cual se han seleccionado únicamente los primeros tres largometrajes: *Malas tierras* (*Badlands*, 1973), *Días del cielo* (*Days of heaven*, 1978) y *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, 1998). Esta selección responde a dos motivos. Por un lado, es imposible abarcar con la profundidad requerida la obra completa de Malick, por exigua que esta sea, en una investigación breve. Por otro lado, estos tres primeros filmes responden —tal y como se tratará de mostrar en el presente análisis— a una visión del hombre típicamente heideggeriana, guardando además

una fuerte unidad tanto temática como estética. A partir del análisis de estas tres películas, son tres las hipótesis que se tratarán de probar:

En primer lugar, se indagará en qué medida el cine de Terrence Malick puede ser referido como 'cine ontológico', una expresión elaborada por el filósofo Julio Cabrera (1999) que será desarrollada más adelante. A grandes rasgos, el cine ontológico no centra su atención tanto en las acciones y decisiones concretas de los personajes, como en sus estados de ánimo o disposiciones afectivas.

En segundo lugar, esta investigación buscará probar cómo la muerte es un tema central que vertebra las tres primeras películas de Malick. Además, se mostrará cómo estos relatos aluden a un sentido de la muerte claramente heideggeriano. La segunda hipótesis se desdobra a su vez en otra sub-hipótesis que deriva de ella: es posible señalar una evolución en el modo en que el cine de Malick se aproxima a la cuestión de la muerte y, más concretamente, en la manera por la que sus sucesivos protagonistas la enfrentan. Esta postura parte de la afirmación sostenida por el filósofo y teórico del cine Simon Critchley, según la cual "los protagonistas masculinos de las películas de Malick parecen prever su encuentro con la muerte y se esfuerzan por asegurarse de que lleguen a tiempo" (2002). La presente investigación tratará de matizar la afirmación de Critchley y trazar una evolución a partir del análisis de los tres primeros filmes de Malick.

Por último, la tercera hipótesis persigue establecer un vínculo entre el concepto heideggeriano de mundo –entendido en relación con los personajes de Malick– y el modo por el que los personajes enfrentan su propia muerte. Tal y como se mostrará, Malick –al igual que Heidegger– plantea una correlación entre el modo de hacer mundo de los personajes –cuestión desarrollada ampliamente en el tercer epígrafe– y su modo de volverse hacia su encuentro con la muerte.

1. HEIDEGGER Y EL CINE DE MALICK: UNA PANORÁMICA

Lo que sigue es una visión panorámica que pretende dar cuenta de las investigaciones escritas hasta la fecha sobre la concepción del cine como un peculiar modo de reflexión y, más concretamente, sobre la posibilidad de abordar el cine de Terrence Malick como un cine 'heideggeriano'.

1.1 Cine y filosofía o cine como filosofía

"El siglo veintiuno ha presenciado un creciente reconocimiento tanto entre filósofos como entre académicos del cine por igual sobre el hecho de que muchas películas [...] merecen y, en algunos casos demandan, atención filosófica" (Wartenberg, 2009, p. 549). Décadas atrás, el filósofo Stanley Cavell ya había defendido la necesidad "de garantizar al cine el estatus propio de un tema que invita y reclama especulación

filosófica, a la par con las grandes artes" (1979, p. xvi). Parece por tanto razonable hablar del cine como una forma de reflexión singular, esto es, acorde con la naturaleza de este medio, tan diferente de la palabra escrita. Como apunta Julio Cabrera, la naturaleza del cine presenta "una 'razón logopática', [...] una racionalidad que es lógica y afectiva al mismo tiempo" (1999, p. 9). Se trata de un modo de conocimiento que se distancia de

"la estructura habitualmente aceptada del saber, en cuanto definido sólo lógica o intelectualmente. Saber algo, desde el punto de vista logopático, no consiste solamente en tener 'informaciones', sino también en haberse abierto a cierto tipo de experiencia, y en haber aceptado *dejarse afectar* por alguna cosa desde dentro de ella misma, en una experiencia vivida." (Cabrera, 1999, pp. 18-19)

Desde este sentido afectivo y vivencial, podemos hablar del cine como una peculiar forma de filosofía o como diría Mulhall, "filosofía en acción—cine como filosofar" (2001, p. 4). El cine filosofa a través de lo que Cabrera llama 'conceptos-imagen', "un tipo de 'concepto visual' estructuralmente diferente de los conceptos tradicionales utilizados por la Filosofía escrita" (Cabrera, 1999, p. 18), cuyo valor cognitivo se encuentra en el impacto emocional, afectivo, que genera en el espectador.

En cualquier caso, esta reivindicación de la índole afectiva y vivencial del conocimiento no es exclusiva del cine. Cabrera habla de ciertos filósofos —muchos de ellos anteriores al surgimiento del cinematógrafo— cuyo pensamiento también apela a una razón abierta a los afectos:

"Shopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger [...] no se han limitado a tematizar el componente afectivo, sino que lo han incluido en la racionalidad como un elemento esencial de acceso al mundo. El *pathos* ha dejado de ser un 'objeto' de estudio, al que se puede aludir exteriormente, para transformarse en una forma de encaminamiento." (Cabrera, 1999, p. 14)

El filósofo argentino los llama 'filósofos cinematográficos' (1999), en la medida en que es posible establecer un parecido entre su aproximación a las cuestiones filosóficas y el acceso del medio cinematográfico a estos mismos problemas. Queda patente en las obras de estos filósofos cómo una racionalidad solamente lógica resulta insuficiente a la hora de aprehender "ciertos aspectos del mundo que no parecen captarse a través de una total exclusión del elemento afectivo" (Cabrera, 1999, p. 15). A este respecto, la filosofía de Martin Heidegger resulta paradigmática. Como se mostrará en la presente investigación

"Heidegger [...] es quien, de todos los filósofos más recientes, ha expresado de la manera más clara este compromiso de la filosofía con un *pathos* de carácter fundamental, cuando habla, por ejemplo, de la angustia y del tedio como sentimientos que nos ponen en contacto con el ser mismo del mundo, como

sentimientos con valor cognitivo (en el sentido amplio de un 'acceso' al mundo [...])." (Cabrera, 1999, p. 16)

Así pues, las tesis aquí esbozadas de Cavell (1979), Cabrera (1999), Mulhall (2001) y Wartenberg (2009) –entre otros– constituyen un sólido punto de apoyo para proponer una lectura del cine a la luz de la filosofía heideggeriana. En el caso del cine de Terrence Malick, esta lectura se nos presenta como una tarea casi ineludible. En efecto, el vínculo entre el filósofo alemán y el cineasta norteamericano es muy especial ya que, si bien esta conexión se sustenta sobre una razón logopática compartida, también parece ir más allá de ella.

1.2. Por los caminos de Heidegger: la trayectoria filosófica de Malick

A la hora ahondar en los precedentes filosóficos que subyacen a la obra de Malick, es necesario señalar que el vínculo que une al cineasta con la filosofía de Heidegger se remonta a los años previos a su ingreso en el American Film Institute en 1969. Son varios los autores –Furstenau y MacAvoy (2003), Woessner (2011), Tucker y Kendall (2011) e incluso Cavell (1979)– que han querido encontrar en los años académicos de Malick algunas de las claves interpretativas de su cine. Ciertamente, tal y como apunta Quintana, el recorrido vital marca “la representación que el artista realiza del mundo, ya que nunca puede desprenderse del peso de su propia subjetividad” (2003, p. 32).

Terrence Malick decidió estudiar filosofía en la Universidad de Harvard entre 1961 y 1965, graduándose con ‘Phi Beta Kappa honours’. Allí trabajó a la sombra del filósofo Stanley Cavell, quien supervisó su tesis de grado, titulada *The Concept of Horizon in Husserl and Heidegger* (Malick, 1966). Al terminar la carrera, se trasladó, como becario de la prestigiosa beca Rhodes, a Magdalen College, en la Universidad de Oxford. Allí comenzó una tesis doctoral sobre el concepto de mundo en Kierkegaard, Heidegger y Wittgenstein. No obstante, Gilbert Ryle, su director de tesis, le persuadió de que abandonara el proyecto, por tratarse de un tema que, a su juicio, era poco “filosófico”. Fue entonces cuando abandonó Oxford para volver de nuevo a los Estados Unidos como profesor de filosofía en el MIT, donde impartió el curso de Hubert Dreyfus sobre Heidegger mientras Dreyfus estaba fuera, haciendo una estancia en Francia. Pocos años más tarde, en 1969,

“después de haber viajado a Alemania a mitad de los años 60 para conocer a Heidegger, Malick tradujo *Vom Wesen des Grundes* como *The Essence of Reasons* (Heidegger, 1969) y parecía bien posicionado dentro del mundo de la filosofía académica.” (Furstenau y MacAvoy, 2003, p. 181)

Sin embargo, también en 1969 “fue aceptado en la primera promoción del Center for Advanced Film Studies del American Film

Institute, en Los Ángeles, y su carrera en el cine comenzó a coger forma” (Critchley, 2002).

Qué duda cabe, un filósofo convertido en cineasta es un ser raro y fascinante al mismo tiempo. A este respecto, se ha llegado a afirmar que Malick “transformó su conocimiento de Heidegger en términos cinemáticos” (Furstenau y MacAvoy, 2003, p. 181). La sombra de Martin Heidegger parece acechar tras cada secuencia, tras cada plano de la obra de Malick. No obstante, ¿hasta qué punto es esto cierto? ¿Puede hablarse de “una relación entre los primeros estudios filosóficos de Malick y su carrera posterior detrás de la cámara? Esta pregunta ya ha sido objeto de cierta atención, pero permanece ineludible” (Woessner, 2011, p. 131).

1.3. ‘Hermeneutic banana skins’

Resulta muy tentador basar la interpretación de los filmes de Terrence Malick en su pasado filosófico. No obstante, una lectura demasiado autoral “podría probablemente precipitarse a la conclusión de que [...] Malick no es nada más, ni menos, que un filósofo con una cámara” (Morrison y Schur, 2003, p. 1) y que, por consiguiente, sus películas no son más que filosofía heideggeriana traducida a imágenes.

Simon Critchley (2002) advierte contra este peligro, al que denomina *hermeneutic banana skin*, esto es, una interpretación sugerente –aunque no del todo veraz– con la que podemos resbalar con facilidad al analizar la obra de Malick. Frente a esta ‘*banana skin*’, Critchley argumenta que “leer la imagen cinematográfica a través de una suerte de patrón filosófico sería un error, pues supondría sencillamente no leerla” (2002). A tenor de una afirmación tan tajante, uno podría pensar que el vínculo entre la filosofía y el cine ha quedado disuelto. Pero no es así, pues el propio Critchley matiza su postura al apuntar, al igual que Cabrera (1999), que “el cine no es tanto una ilustración de ideas o teorías filosóficas –llamemos a esto una lectura ‘escapista’ [*philoso-fugal* en el original]– como una forma de filosofar, de reflexión” (2002). En cualquier caso, conviene estar prevenidos contra este peligro de ‘sobreinterpretar’ una película en términos filosóficos, imponiendo ideas que la obra no puede sostener por sí misma (Wartenberg, 2009).

1.4. Conexiones destacadas entre Heidegger y Malick

Son numerosas las publicaciones académicas –en el ámbito anglosajón, principalmente– que abordan, desde diversas perspectivas, la relación entre el cine de Malick y la filosofía heideggeriana. El presente epígrafe resume las tesis de diversos autores que, al igual que Critchley, han tomado el cine de Malick no tanto como una trasposición de Heidegger al lenguaje audiovisual, sino como un modo de reflexión genuinamente

cinematográfico que presenta afinidades con el pensamiento del filósofo alemán, el cual, según Cabrera, es eminentemente logopático, es decir, “propiciador de un acceso no puramente intelectual al mundo” (1999, p. 287).

1.4.1. Stanley Cavell, precursor de la reflexión

En la voz dedicada a Terrence Malick por *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (Livingstone y Plantinga, 2009), David Davies señala que “la primera persona en prestar seria atención filosófica a la obra de Malick fue su antiguo profesor, Stanley Cavell, quien comenta *Días del cielo* en la introducción a la segunda edición (1979) de *The World Viewed*” (2009a, p. 570). En este texto, Cavell sostiene que *Días del cielo*, el segundo largometraje de Malick como director, “contiene de hecho una visión metafísica del mundo; [...] uno siente que nunca ha visto antes en el cine el escenario de la existencia humana –llámese la arena entre la tierra (o los días) y el cielo– de una forma tan lograda” (1979, pp. xiv-xv).

Seguidamente, el filósofo de Harvard explica cómo “el modo particular de belleza de estas imágenes invoca de algún modo una luminosidad formal que se me antoja como la realización de algunas de las sentencias de *¿Qué significa pensar?* de Heidegger” (1979, p. xv), una obra en la que el filósofo alemán profundiza en la relación entre los entes y el ser. El logro de Malick a la hora de trasponer estos pensamientos se debe a que ha descubierto “un hecho fundamental de la base fotográfica del cine: que los objetos participan en la presencia fotográfica de ellos mismos” (Cavell, 1979, p. xvi). Siguiendo a Cavell, inferimos que el peculiar modo por el que el cine presenta los objetos puede despertar en nosotros la que para Heidegger es la pregunta fundamental: la pregunta por el sentido del ser (*Seinsfrage*). “Ya que para Heidegger, la filosofía consiste en ‘habitar’ esta pregunta –concluye Davies, en consonancia con Cavell– *Días del cielo* es en sí misma una obra de filosofía” (2009a, p. 571).

1.4.2. ‘Poesía cinematográfica’ y ‘asombro ontológico’

“El análisis de Cavell ha inspirado a otros a proponer lecturas heideggerianas” (Davies, 2009a, p. 571) de las obras de Malick. La interpretación que Marc Furstenau y Leslie MacAvoy (2003) hacen de *La delgada línea roja* sigue en gran medida el sendero abierto por Cavell. A tenor de estos autores, con esta película “Malick ha ofrecido otra reflexión sobre la relación entre la representación cinematográfica y la representación metafísica” (Furstenau y MacAvoy, 2003, p. 182). A través de una forma de hacer cine que bien podría ser referida como ‘poesía cinematográfica’,

“Malick ha asumido el papel del filósofo-poeta [desarrollado por Heidegger en su conferencia de 1946 titulada *¿Y para qué poetas?*], poniendo el cine al servicio de fines poéticos y filosóficos, revelando la relación entre el ser y el medio cinematográfico, revelando mediante el uso de un imaginario poético y evocativo la forma única de presenciar el ser que tiene el cine.” (Furstenau y MacAvoy, 2003, p. 182)

Robert Clewis (2003) propone otra lectura heideggeriana de *La delgada línea roja*, analizando la actitud de algunos de los personajes protagonistas a la luz del concepto heideggeriano de ‘asombro ontológico’ (*Erstaunen*). “La concepción que el filme tiene del asombro es mostrada a través del diálogo y, más claramente, a través de las voces en *off* de los personajes” (Clewis, 2003, p. 22). Clewis sintetiza su postura al explicar cómo

“es evidente que algunos de los soldados en *La delgada línea roja* (al igual que el espectador del cine de Malick) sienten asombro. Su asombro se manifiesta en preguntas sobre el ser y la nada, el bien y el mal, la naturaleza y la tecnología, la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, dar y carecer. Ninguna de estas preguntas es respondida de modo definitivo, con lo que se sugiere que el propósito de la pregunta no es encontrar la respuesta, sino permanecer en la propia pregunta. El asombro es iluminado en el lenguaje, resulta en una pregunta; no una pregunta que ha de ser respondida por alguna teoría, sino una pregunta que abre la naturaleza del mundo mostrándola como un juego de dualidades [ser y nada, bien y mal, etc.]. En *La delgada línea roja*, la importancia de la pregunta está en el mismo preguntar.” (2003, p. 27)

26

El texto de Sinnerbrink (2006) también se enmarca dentro de esta indagación en torno a los vínculos entre Heidegger y Malick iniciada por Cavell. Así lo expresa el propio autor:

“Acepto la invitación de Cavell de pensar sobre la relación entre Heidegger y el cine mediante la consideración de la obra maestra de Malick de 1998, *La delgada línea roja*. La pregunta que exploraré es si deberíamos describir *La delgada línea roja* como ‘cine heideggeriano’.” (Sinnerbrink, 2006, p. 26)

Su respuesta a esta pregunta es, curiosamente, la de permanecer en la misma pregunta, algo muy propio del filósofo alemán: “La relación entre Heidegger y Malick debe permanecer como un interrogante –más que como una presuposición– fruto de una lectura filosófica de su obra” (Sinnerbrink, 2006, p. 29). Al mismo tiempo, sostiene que el tema central de esta película es el de la verdad en sentido trascendente, “cuya búsqueda articula la compleja relación entre Welsh y Witt” (Sinnerbrink, 2006, p. 32) como representantes de dos posturas diametralmente opuestas frente a la muerte, tema clave en Heidegger.

1.4.3. El concepto de ‘mundo’

Dejando a un lado las lecturas más deudoras del pensamiento de Cavell, son varios los textos que abordan el modo por el que la noción heideggeriana de 'mundo' (*Welt*) se hace presente en la obra de Terrence Malick. De todos ellos, es Martin Woessner (2011) quien otorga un mayor peso a las incursiones académicas de Malick en la filosofía heideggeriana: su tesina sobre el concepto de 'horizonte' en Husserl y Heidegger (1966) y su traducción al inglés de *Vom Wesen des Grundes* (Heidegger, 1969). De aquí proviene, según Woessner, la noción de 'mundo' posteriormente articulada por el cine de Malick:

"La traducción de Malick no debería ser rechazada como un trabajo de estudiante, como una tentativa académica lejos de sus creaciones cinematográficas. Al contrario, esta presagia algunos de los temas de sus películas, desde *Malas tierras* en adelante. En su introducción a *The Essence of Reasons*, Malick explicaba que el texto de Heidegger está 'interesado en gran parte por el concepto de mundo.'" (Malick, 1969, p. xiv) (2011, p. 138)

En efecto, se trata de un concepto genuinamente heideggeriano, en el que se advierte un distanciamiento con respecto a los derroteros abstractos tomados por su maestro Husserl. Tal y como explica Malick, Heidegger buscaba "leer nuestra comprensión del mundo a partir del modo por el que nos comportamos hacia las cosas que están en él" (1966, p. 34). De todo esto es capaz de dar cuenta la naturaleza peculiar del cine, que "nos presenta, precisamente, lo que Malick parecía haber estado buscando siendo estudiante en sus clases de filosofía, esto es, un sentido del mundo, si no exactamente un conocimiento completo del lugar de cada uno en él" (Woessner, p. 143).

Steven Rybin (2011) también ahonda en el concepto de mundo, tal y como es desarrollado por Heidegger en *El origen de la obra de arte* (1935/36). Rybin parte del comportamiento de los personajes de Malick hacia las cosas y situaciones que les salen al paso –su 'mundear' (*Welten*), reflejado mediante el recurso de la voz en *off*– para explicar este concepto. Así, por ejemplo, "tanto Holly [en *Malas tierras*] como Linda [en *Días del cielo*] [...] abren un mundo a través de su interpretación de la tierra, y su expresiva creatividad constituye una intervención potencial –un nuevo 'mundear'– dentro del ya-mundead mundo que las rodea" (Rybin, 2011, p. 25).

Tucker (2011) defiende una postura similar, destacando esta vez el modo por el que los personajes se comportan frente al espacio que les rodea: "Lo que Malick crea es una espacialidad existencial, o un tipo de 'espacio vivido'. Este espacio vivido está claramente conectado con nuestra anterior discusión sobre el mundear [...] Malick destaca el propio espacio más que a los personajes" (Tucker, 2011, p. 94). Todo esto, como se verá en el tercer epígrafe, encierra un estrecho vínculo con las tesis heideggerianas contenidas en *Ser y tiempo* (1927).

1.4.4. Muerte y afectividad

Quedan para el final de esta panorámica los textos más relevantes en relación con la noción filosófica que vertebra esta investigación: la muerte como posibilidad ineludible del ser humano. Cabe advertir que todos ellos se centran solamente en analizar esta noción en *La delgada línea roja*. Critchley –en su artículo publicado en la revista *Film-Philosophy* en 2002– es el primer autor en hablar de Malick y el enfrentamiento con la muerte. Pese a sus reticencias a considerar el cine de Malick como ‘heideggeriano’, Critchley abre toda una senda de investigación al advertir que “los protagonistas masculinos de las películas de Malick parecen prever su encuentro con la muerte y se esfuerzan por asegurarse de que llegan a tiempo [...] Todos parecen estar como enamorados de algún modo con la muerte” (2002). En el caso de *La delgada línea roja*, el personaje de Witt se pregunta cómo lograr la ‘calma’ con la que su madre supo afrontar el instante de su muerte. Según Critchley, “esta experiencia de calma enmarca la película y proporciona el contexto para la sangrienta y cruel acción de la guerra” (2002).

Kaja Silverman –en su artículo de 2003 titulado “All things shining”, ampliado en 2009– retoma la senda abierta por Critchley. Su exposición, basada en algunos textos de Heidegger, parte del concepto heideggeriano de ‘*Stimmung*’, que Silverman traduce como ‘afecto’. “Es mediante nuestros afectos, más que mediante nuestras facultades cognitivas, como nuestra mortalidad se nos revela, y nosotros la reconocemos o la rechazamos” (Silverman, 2009, p. 111). La autora señala que “la palabra ‘afecto’ es también la que mejor describe la experiencia de ver *La delgada línea roja*; somos afectados por la película en un modo que nos hace sentir nuestra propia mortalidad” (Silverman, 2009, p. 111). En la construcción de los personajes, Malick acude a la metáfora del tacto para hablarnos de este concepto:

Witt es incapaz de percibir la calma de su madre porque tiene miedo de ‘tocar’ a la muerte ‘en’ ella, y Welsh está cegado a la gloria que brilla a través de la mortalidad porque no permite que nada le ‘toque’ (Silverman, 2009, p. 125).

En referencia al tacto, Silverman destaca una imagen a la que Malick recurre en varias ocasiones y que será retomada por el presente análisis: el mar, el agua. En efecto,

el mar es [...] la principal metáfora que emplea Malick para expresar tanto la totalidad a la que todos pertenecemos como las experiencias mediante las cuales esta totalidad se nos revela, y el denominador común para estas experiencias es el ‘tacto’ (2009, p. 125).

Por último, el texto de Hubert Dreyfus y Camilo Salazar Prince (Dreyfus, 2009) establece un fecundo diálogo con Critchley (2002) y Silverman

(2009). Posiblemente, Dreyfus –con quien el propio Malick colaboró en el MIT en los años 60– es uno de los mayores expertos en Heidegger en el mundo académico anglosajón. Según Dreyfus y Prince, tanto Critchley como Silverman se equivocan al conceder una excesiva importancia al tema de la “muerte como un fenómeno biológico u óntico terminal, lo que Heidegger llama ‘fenecer’ [‘demise’ en el original inglés; Heidegger hablaba de ‘Ableben’]” (2009, p. 29), y dejan de lado el que sin duda es el tema central de *La delgada línea roja*: la muerte como “un modo de vivir que da cuenta de nuestra constante vulnerabilidad frente al colapso de nuestra forma de vida” (Dreyfus, 2009, p. 29). Este concepto de muerte (*Tod*) supone un colapso o derrumbe existencial en tanto que causa “el fin de un mundo [en el sentido heideggeriano] [...] dando paso al abismo [*Abgrund*]” (Dreyfus, 2009, p. 32). El texto de Dreyfus y Prince será retomado a lo largo del presente análisis. Sin embargo, antes es preciso exponer con detenimiento algunos conceptos heideggerianos que se han ido mencionando a lo largo de esta panorámica y en los que, a su vez, se apoya esta investigación.

2. ALGUNOS CONCEPTOS HEIDEGGERIANOS CLAVE

El propósito de este epígrafe es el de esclarecer ciertos conceptos de la filosofía de Martin Heidegger sobre los cuales se sustenta el presente análisis de las películas de Malick, entendiéndolas como una forma de reflexión logopática en sintonía con un pensamiento de la misma índole (Cabrera, 1999).

29

2.1. Razones para el esclarecimiento

Como ya se ha anticipado, para Heidegger “el conocimiento auténtico no parte tanto de la inteligencia, cuanto de la vivencia” (Colomer, 2000, p. 444), entendiéndola esta como una suerte de ‘experiencia afectiva’. “Es mediante nuestros afectos, más que mediante nuestras facultades cognitivas” (2009, p. 111), como nuestra existencia se nos revela, apuntaba Silverman al hablar de *La delgada línea roja*.

En los apartados que siguen se mostrará la razón de definir a Heidegger como “el pensador logopático por excelencia, [...] propiciador de un acceso no puramente intelectual al mundo, y un filósofo que ha reflexionado profundamente acerca del particular modo de ser del hombre [...] como apertura fundamental hacia el ser” (Cabrera, 1999, p. 287).

Como es sabido, los textos de Heidegger pueden resultar en ocasiones ambiguos y poco claros, especialmente para el lector profano en la materia. Esto se debe en algunos casos a que el filósofo toma términos cotidianos –o con un significado particular en la historia de la filosofía– y les da una nueva significación. Por este motivo, se presenta a continuación una síntesis de tres nociones fundamentales –

desarrolladas por Heidegger en *Ser y tiempo* (1927)– desde las cuales se abordará el cine de Malick: El ‘Dasein’, el ‘ser-en-el-mundo’ y el ‘ser-para-la-muerte’.

2.2. El Dasein como ‘ente ejemplar’

Dentro del pensamiento heideggeriano, el hombre desempeña un papel de primer orden. Tanto es así que Heidegger se refiere a él como el ‘ente ejemplar’, pues “se destaca frente a los demás entes” (1927, p. 11) en la medida en que es capaz de hacerse preguntas y, más concretamente, la más fundamental de todas: la pregunta por el ser (*Seinsfrage*).

2.2.1. La capacidad para preguntarse

“A este ente que somos en cada caso nosotros mismos, y que, entre otras cosas, tiene esa posibilidad de ser que es el preguntar, lo designamos con el término *Dasein*” (Heidegger, 1927, p. 7). Heidegger elabora este término (*Dasein*) –central en toda su filosofía¹⁵– para referirse al ser humano en tanto que tiene una singular disposición para hacerse preguntas y, de este modo, estar abierto al ser. Salvando las distancias entre personajes y seres humanos, resulta pertinente señalar que el cine de Malick –especialmente a partir de *La delgada línea roja*, pero también antes– presenta personajes esencialmente ‘preguntadores’. Baste recordar la cita de Clewis, donde se explica cómo este peculiar modo de ser de los personajes

“se manifiesta en preguntas sobre el ser y la nada, el bien y el mal, la naturaleza y la tecnología, la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, dar y carecer. Ninguna de estas preguntas es respondida de modo definitivo, con lo que se sugiere que el propósito de la pregunta no es encontrar la respuesta, sino permanecer en la propia pregunta.” (2003, p. 27)

Sin ser este el tema que nos ocupa, es preciso remarcar que el análisis del *Dasein* que Heidegger presenta en *Ser y tiempo* responde a un fin concreto: el de alcanzar una nueva comprensión del sentido de la pregunta por el ser. Esta es, para Heidegger, la tarea más apremiante de la filosofía. Ahora bien, toda pregunta tiene un destinatario al que interroga. Aquí, el destinatario no es otro que el mismo *Dasein*. “En la pregunta por el sentido del ser, somos nosotros mismos los preguntantes y los preguntados. Y somos los preguntados, porque somos los preguntantes” (Colomer, 2000, p. 504). En otras palabras, el *Dasein* se convierte en destinatario de la pregunta en virtud de su singular capacidad de abrirse al ser por medio del preguntar.

¹⁵ Los términos ‘Dasein’, ‘hombre’ y ‘ser humano’ son empleados aquí como sinónimos.

2.2.2. El Dasein es en cada caso concreto

Hablar del Dasein en términos generales sería un error. Como se ha dicho, el Dasein es “este ente que somos en cada caso nosotros mismos” (Heidegger, 1927, p. 7). Conviene subrayar la expresión ‘en cada caso’, decisiva para llegar a entender al Dasein, esto es, al hombre. En palabras de Heidegger, “el Dasein no puede concebirse jamás [...] como caso y ejemplar de un género del ente que está ahí” (1927, p. 42), ataviado con una serie de rasgos comunes a todos los ejemplares de dicho género. Esta imposibilidad de generalizar nos lleva a referir el Dasein no tanto como un ‘qué’, sino como un ‘quién’ siempre singular. “Su esencia consiste, más bien, en que este ente tiene que ser en cada caso su ser como suyo” (Heidegger, 1927, p. 12). A la luz de esta idea, comienza a entenderse en qué sentido esta filosofía comparte con el cine un cariz logopático. Así lo defiende Cavell cuando sostiene que también una película nos da una visión de “una persona [...] que es de un lugar y no de otro cualquiera, en este tiempo y no en otro, durante este intervalo y no otro” (2005, p. 189). En el caso concreto del cine de Malick, Adrian Martin afirma que sus personajes son “informes, maleables, sujetos a cambios repentinos de ánimo y actitud, no más estables o fijados que la brisa o el agua que fluye” (2006).

En resumidas cuentas, la existencia del Dasein –del hombre– es concreta y dinámica; se gesta continuamente en el seno de la decisión. “El hombre no es, sino que se hace; se hace eligiendo libremente sus propias posibilidades; es, en una palabra, un proyecto” (Colomer, 2000, p. 444). En palabras del filósofo: “El Dasein se comprende siempre a sí mismo desde su existencia, desde una posibilidad de sí mismo: de ser sí mismo o de no serlo” (1927, p. 12). De esta última cita se deduce que las elecciones del hombre no son neutrales: en ellas se juega la posibilidad de una ganancia o de una pérdida.

2.2.3. La posibilidad de ser sí mismo

Ciertamente, el Dasein ‘se la juega’ en cada decisión, situándose en el modo de ser de la ‘propiedad’ o ‘autenticidad’ (*Eigenlichkeit*) o de la ‘impropiedad’ o ‘inautenticidad’ (*Uneigenlichkeit*). Pese a lo que pueda parecer, estos términos “no significan [...] ninguna calificación moral” (Bolado, 1956, p. 91). En ningún caso nos movemos en un plano ‘óntico’ –donde se situaría la moral–, sino ‘ontológico’. Estos dos modos de ser –propiedad e impropiedad– se refieren a la posibilidad del Dasein para estar abierto al ser. En otras palabras, se refieren a la oportunidad que el hombre tiene de llegar a ser sí mismo o de perderse. También en este sentido filosofía y cine comparten un carácter logopático: Rybin señala cómo la cualidad temporal del cine “en manos de Malick, permite al director construir poéticamente el encuentro entre

el ser humano y su oportunidad de reconocer el sentido de su ser, de encontrar su 'hora y día'" (2011, p. 35).

Ahora bien, si el Dasein es un ser siempre concreto, estas dos determinaciones de ser del Dasein –propiedad e impropiiedad– han de ser abordadas de modo también concreto, esto es, "sobre la base [...] que nosotros llamamos el *estar-en-el-mundo*"¹⁶. El punto de partida adecuado para la analítica del Dasein consiste en la interpretación de esta estructura" (Heidegger, 1927, p. 53).

2. 3. El existencial 'estar-en-el-mundo' y la relevancia de los útiles

Decíamos que no es posible hablar del Dasein a partir de una serie de rasgos genéricos, ya que el Dasein es "el ente que soy cada vez yo mismo" (Heidegger, 1927, p. 53). Sus rasgos definitorios son lo que el filósofo alemán llama 'existenciales'.

2.3.1. ¿Qué son los existenciales?

Sirva recordar que el Dasein no es un 'qué', sino un 'quién'. De esto se sigue que las determinaciones del Dasein son totalmente diferentes de las propias de los entes: no son 'ónticas', sino 'ontológicas'. No son hechos consumados, definidos y estables –al igual que sucede con los personajes de Malick, según Adrian Martin (2006)–, sino posibilidades de ser. En palabras de Heidegger, estas determinaciones

"del Dasein se alcanzan mirando hacia su estructura de existencia. Y como estos caracteres de ser del Dasein se determinan desde la existencialidad [desde la posibilidad], los llamamos *existenciales*. Se los debe distinguir rigurosamente de las determinaciones de ser del ente que no tiene la forma de ser del Dasein." (1927, p. 44)

La primera de estas determinaciones o 'existenciales' del Dasein es el 'estar-en-el-mundo' (*das In-der-Welt-sein*). "La expresión compuesta 'estar-en-el-mundo' indica, en su forma misma, que con ella se mienta un fenómeno *unitario*" (1927, p. 53), explica Heidegger. No es que el Dasein exista de modo aislado y, en ocasiones, se relacione con algo así como un mundo exterior. Como apunta el filósofo, se trata de algo 'unitario': hombre y mundo no pueden entenderse aisladamente, sino en una reciprocidad dinámica.

2.3.2. El mundo y los útiles

¿Qué es el mundo? Heidegger no concibe el mundo "como algo objetivo que se contrapone [...] a algo subjetivo, sino como una red de referencias significativas que incluye a los objetos" (Colomer, 2000, p. 513) y que sólo cobra sentido en su relación con el Dasein. El hombre

¹⁶ Se mantienen las cursivas de la traducción de J. E. Rivera, tomadas del original alemán.

'tiene que vérselas' –tiene que ocuparse– constantemente con los entes que le salen al paso: "habérselas con algo, producir, cultivar y cuidar, usar, abandonar y dejar, perderse, emprender, llevar a término, averiguar, interrogar, contemplar, discutir, determinar... Estas maneras de estar-en tienen el modo de ser del ocuparse [*Besorgen*]" (Heidegger, 1927, pp. 56-57). En tanto que el Dasein se ocupa de un objeto que le sale al encuentro, este cobra la forma del 'utensilio' o 'útil' (*Zeug*), el cual se inscribe a su vez dentro de un "todo de útiles [*Zeugganzes*], en el que el útil puede ser el útil que él es" (Heidegger, 1927, p. 68). En resumen, este entramado de útiles que se articulan los unos con otros por su referencia al ser humano es lo que Heidegger llama mundo (*Welt*). Como explica Steven Rybin en su texto sobre Malick y Heidegger, "tal vez el aspecto más llamativo del concepto heideggeriano de 'mundo' es el hecho de que pivota en torno a 'mundo' como un verbo activo, más que un sustantivo" (2011, p. 19): 'hacer mundo' o 'mundear' (*Welten*). Citando al propio Malick en su tesis de grado, tenemos que "leer nuestra comprensión del mundo a partir del modo por el que nos comportamos hacia las cosas que están en él" (1966, p. 34).

2.3.3. Abrir espacio, encontrarse con los otros

De modo análogo, el espacio tampoco es algo que pueda darse de forma separada al hombre: este sólo puede entenderse desde la espacialidad del Dasein, que va abriendo un espacio en la medida en que se ocupa de los entes. "La ocupación trae a la cercanía los entes que le salen al encuentro dentro del mundo" (Colomer, 2000, p. 513), situados en un 'aquí' o un 'allí', es decir, en un espacio. Pero "el 'aquí' y el 'allí' sólo son posibles [...] si hay un ente que [...] ha abierto la espacialidad" (Heidegger, 1927, 132). Así, el Dasein, al abrir espacio, ostenta su carácter de no cerrado o de abierto: su 'apertura' (*Erschlossenheit*). También en el cine de Malick el espacio es inseparable de los personajes. En él se da "una espacialidad existencial, o un tipo de 'espacio vivido'" (Tucker, 2011, p. 94).

Al igual que no es posible entender al Dasein sin el mundo –y, por consiguiente, sin el espacio–, tampoco hay Dasein sin los otros. Curiosamente, Heidegger no concibe un encuentro directo con el otro. Es a través de la ocupación con el útil como descubrimos a los otros. Así lo explica Heidegger: "Con el útil que se está elaborando comparecen 'también' los otros, aquellos para quienes la 'obra' está destinada" (1927, p. 117). Como es de suponer, el hecho de que el otro sea descubierto por medio del útil no quiere decir que ese otro sea a su vez un útil. Por este motivo, el comportamiento del Dasein respecto de los otros no toma la forma de ocupación –no son un simple útil–, "sino [...] de *solicitud* [*Fürsorge*]" (Heidegger, 1927, p. 121), la cual implica estar pendiente de los otros, tener el ánimo puesto en ellos.

Como se verá, esta idea de relación con los otros por medio de los útiles cobra una relevancia capital en el primer filme de Malick –*Malas tierras*–, donde la pareja protagonista va “a la deriva en un mundo de objetos y, desde el comienzo, la película nos pide que prestemos especial atención al modo en que las relaciones entre los personajes están mediadas por su propia relación con los objetos” (Morrison y Schur, 2003, p. 18).

2.4. El ‘ser-para-la-muerte’

Antes de explicar a qué se refiere Heidegger con la expresión ‘ser-para-la-muerte’, es necesario determinar el modo por el que se concreta esa primacía de lo afectivo, relacionada con la aperturidad del Dasein explicada en el anterior apartado.

2.4.1. La apertura por medio de la afectividad

El ‘estado de abierto’ o ‘aperturidad’ del Dasein en su ‘estar-en-el-mundo’ implica varios momentos, entre los que destaca el “el estado de ánimo, el temple anímico [*Befindlichkeit*]” (Heidegger, 1927, p. 134). Se trata de la condición según la cual el Dasein siempre se halla en algún estado afectivo. Por medio de este estado afectivo, el Dasein se abre de un modo más pleno del que propicia la vía cognoscitiva –cuyas posibilidades de apertura son demasiado cortas–, encontrándose consigo mismo. Como bien explica Colomer, en el estado de ánimo “lo que se me pone delante es mi situación global” (2000, p. 515).

Es preciso señalar que nos encontramos aquí frente a uno de los pilares de la filosofía heideggeriana del Dasein. Al hilo de la presente explicación, se han destacado ciertas afinidades entre Heidegger y Malick en el terreno de lo logopático. No obstante, su afinidad más fuerte en este terreno consiste sin duda en la preeminencia de este existencial, referido al temple anímico o estado afectivo. Tanto en Heidegger como en Malick, el afecto –en alemán ‘*Stimmung*’– desempeña un papel clave. En el caso de este último, dicho papel es traducido al lenguaje cinematográfico por medio de la voz en *off*, con la cual los personajes de Malick manifiestan su interioridad. A este respecto, Stephen Mulhall hace una reflexión de gran interés:

Existe el vínculo, etimológicamente suscrito en el idioma alemán y explotado sistemáticamente por Heidegger, entre ‘*Stimme*’ (voz) y ‘*Stimmung*’ (afecto o modo afectivo); esto sugiere que tener una voz [voz en *off*, en este caso] es en parte una cuestión de ser capaz de articular o dar voz a algo –ser lo suficientemente receptivo [abierto] a– [...] una situación o mundo como para poder representarlo o darle expresión (2005, p. 63).

2.4.2. Cada Dasein es sus posibilidades

Al encontrarse con su situación global a través del estado afectivo, el hombre alcanza un 'comprender' (*Verstehen*) o 'comprenderse', que "es siempre un comprender afectivamente" (1927, p. 142), matiza Heidegger. ¿En qué consiste este comprender? Es un momento por el cual se capta que el Dasein no es algo ya determinado, sino que es, en gran medida, sus posibilidades. En palabras de Heidegger:

En el comprender se da [...] ese modo de ser del Dasein que es el poder-ser. El Dasein no es algo que está-ahí y que tiene, por añadidura, la facultad de poder algo, sino que es primariamente un ser-posible. El Dasein es siempre lo que puede ser y en el modo de su posibilidad (1927, p. 143).

De algún modo, este rasgo esencial ha sido anticipado al hablar del Dasein como ese ente que sólo puede ser referido en cada caso concreto. No se dan rasgos ya definidos en el ser humano, sino posibilidades de ser. Algo similar sucede en el cine que nos ocupa. Volviendo al texto de Adrian Martin, este teórico del cine sostiene que "los personajes de Malick nunca están completamente ahí en su historia" (2006). Se encuentran, en cambio, implicados "en un viaje por el que devienen sujetos, y es en la articulación de sentido por medio de la voz como su subjetividad empieza a encontrar expresión" (Rybin, 2011, p. 27).

35

2.4.3. La muerte como la posibilidad más propia

Si el Dasein es sus posibilidades, esto significa que "mientras existe, [...] está esencialmente inacabado" (Colomer, 2000, p. 525), pues siempre quedan frente a él nuevas posibilidades abiertas. El "el estar-entero de este ente" (Heidegger, 1927, p. 234), su 'acabamiento', vendría, por consiguiente, con el cierre de dichas posibilidades, es decir, con la muerte. Al igual que ocurría con la dicotomía entre 'propiedad' e 'impropiedad', el concepto heideggeriano de 'muerte' (*Tod*) se presta a ambigüedades. Como bien sostiene Hubert Dreyfus en su texto sobre *La delgada línea roja* (2009), es necesario distinguir entre la muerte en sentido óntico –el fenecer biológico (*Ableben*)– y en sentido ontológico. Al referirse a la muerte, Heidegger habla de este segundo sentido. Quedan también al margen del ámbito ontológico las especulaciones sobre el 'más allá' y sobre la inmortalidad del hombre:

El análisis de la muerte se mantiene [...] puramente 'en el más acá', en la medida en que su interpretación del fenómeno sólo mira al modo como la muerte, en cuanto posibilidad de ser de cada Dasein, se hace presente dentro de éste (Heidegger, 1927, p. 248)

La muerte es el existencial que aprehende al hombre de modo total. Al ser la posibilidad que abarca todas demás las posibilidades del Dasein –pues pone fin a todas ellas–, la muerte se le presenta como "la

posibilidad más propia, irrespectiva e insuperable" (Heidegger, 1927, p. 250). Sin embargo, esta "única experiencia que nos permitiría aprehender el ser-ahí [Dasein], se sustrae fundamentalmente a toda experimentación" (Colomer, 2000, p. 525). No es posible la experiencia de la propia muerte. Tampoco podemos experimentarla como tal en la muerte de los otros. "Nadie puede tomarle al otro su morir" (1927, p. 240), dice Heidegger. Al igual que sucede con el Dasein, la muerte es, en cada caso, mía. Pretender tomar la muerte experimentada en los otros como sucedáneo de la propia implicaría "un total desconocimiento del modo de ser del Dasein. Este supuesto consiste en la opinión de que un Dasein puede, a voluntad, ser sustituido por otro" (1927, p. 239), algo inconcebible para Heidegger. Tal y como se mostrará en el análisis de *La delgada línea roja*, este aislamiento del Dasein en su encuentro con la muerte es cuestionado por Kaja Silverman (2009), quien plantea un encuentro con la muerte de tipo relacional.

Ante la imposibilidad de experimentar la muerte, el Dasein sólo puede anticiparla, proyectándola frente a sí como su posibilidad más propia. Así pues, la muerte permanece para el Dasein siempre como posibilidad, no como hecho consumado: "El terminar a que se refiere la muerte no significa un haber-llegado-a-fin del Dasein [Zu-Ende-sein], sino un estar vuelto hacia el fin de parte de este ente [Sein zum Ende]" (Heidegger, 1927, p. 245). En conclusión, 'ser-para-la-muerte' conlleva un comportamiento por el que el Dasein vive 'vuelto hacia' lo que la muerte es: "la posibilidad de la radical imposibilidad de existir [...] La muerte se revela así como la posibilidad más propia" (Heidegger, 1927, p. 250).

2.4.4. Al encuentro de la muerte

Como es de suponer, hay modos propios e impropios de 'ser-para-la-muerte'. Un modo impropio de estar vuelto hacia la muerte es aquel que rebaja la muerte al nivel de un acontecimiento cotidiano. "El hablar explícito o también frecuentemente reprimido [...] sobre ella se reduce a decir: uno también se muere por último alguna vez; por lo pronto, sin embargo, uno se mantiene a salvo" (Heidegger, 1927, p. 253). Queda así relegada la muerte al terreno de lo impersonal –el 'uno' (Man), sinónimo de inautenticidad del Dasein–, de lo público y lo cotidiano. Considerando la muerte como un 'caso' o un 'hecho' –algo óntico–, ocultamos su carácter más propio de posibilidad del Dasein. Como se verá, esta actitud frente a la muerte queda patente de modo claro en el personaje de Kit en *Malas tierras* y de Bill en *Días del cielo*. En el caso de este último, Malick vincula su impropiedad con el auge de la técnica a comienzos del siglo XX. En el pensamiento heideggeriano, la técnica conlleva "el precio de ocultarnos nuestro propio ser y ofuscar nuestra relación con las cosas" (Colomer, 2000, p. 582).

Por el contrario, un modo propio de estar vuelto hacia la muerte, fruto de una decisión del Dasein, es lo que el filósofo llama el 'estado de resuelto' o 'resolución' –“*Entschlossenheit*” (1927, p. 297)– que no es sino una concreción de la 'apertura' del Dasein, antes mencionada. En la 'resolución', el Dasein toma sobre sí su propia posibilidad y, en último término, se resuelve “a correr al encuentro de la muerte [*Vorlaufen zum Tode*] como su poder-ser más peculiar e irrebasable” (Colomer, 2000, p. 531). Es del todo pertinente establecer una conexión entre esta idea de 'correr hacia la muerte' y la tesis que defiende Critchley cuando apunta que “los protagonistas masculinos de las películas de Malick parecen prever su encuentro con la muerte y se esfuerzan por asegurarse de que llegan a tiempo” (2002). Como hemos anticipado, no todos estos encuentros se dan con 'propiedad'. De entre todos ellos, el encuentro experimentado por el personaje de Witt en *La delgada línea roja* tal vez sea el más propio.

2. 5. Sobre la posibilidad de un 'cine ontológico'

La presente exposición ha mostrado cómo el pensamiento de Heidegger y el cine de Malick comparten un sustrato común: una 'razón logopática', es decir, “una racionalidad que es lógica y afectiva al mismo tiempo” (Cabrera, 1999, p. 9). En efecto, no es posible comprender un concepto heideggeriano –como el 'Dasein' o el existencial 'ser-para-la-muerte'– si lo abordamos solamente desde la inteligencia, propensa a conceptualizar rasgos genéricos, universales. “También hace falta vivirlo, sentirlo en la piel, dramatizarlo, sufrirlo, padecerlo, sentirse amenazado por él, sentir que nuestras bases habituales de sustentación son afectadas radicalmente. Si no es así, [...] no nos habremos apropiado de él” (Cabrera, 1999, p. 14). De igual modo, en el cine de Malick, “es mediante nuestros afectos, más que mediante nuestras facultades cognitivas, como nuestra mortalidad [entre otras cosas] se nos revela, y nosotros la reconocemos o la rechazamos” (Silverman, 2009, p. 111).

A la luz de lo expuesto en este epígrafe, parece acertado presentar el cine –como lo ha hecho Cabrera (1999)– y, más concretamente, el cine de Terrence Malick, como una forma de reflexión afín al pensamiento heideggeriano. “¿No será que mucho de lo que Heidegger [...] intenta decir [...] sería mucho mejor expuesto a través de las imágenes de un filme?” (Cabrera, 1999, p. 16). Entre los objetivos de esta investigación se encuentra precisamente el de ahondar en la posibilidad de definir el primer cine de Malick –*Malas tierras*, *Días del cielo* y *La delgada línea roja*– como 'cine ontológico'. Pero, ¿qué significa exactamente esta expresión?

Siguiendo a Cabrera, podemos sostener que “la inmensa mayoría de los filmes tratan acerca de cuestiones 'ónticas' (o sea, referidas a entes): personas que están preocupadas, afligidas o angustiadas por

problemas económicos [...] o porque tienen que descubrir a un asesino, porque se enamoran de alguien" (1999, p. 289), etc. Sin embargo, hay ciertas películas, muy pocas, que podemos llamar 'ontológicas': "Son posiblemente, los filmes más filosóficos de todos, en los cuales los protagonistas están preocupados, afligidos o angustiados... por nada en particular, y en cierto sentido, por todo, en general, o simplemente por ser, por estar en el mundo" (Cabrera, 1999, p. 289).

Con estas afirmaciones, Cabrera está aludiendo en su libro al cine de Michelangelo Antonioni. Si bien no es este el tema de nuestro estudio, la comparativa con el director italiano nos sirve para remarcar el carácter 'ontológico' de ambos cineastas en lo que se refiere a la construcción de los personajes –objeto de este análisis–, tal y como lo hacen Morrison y Schur al señalar que "Malick y Antonioni comparten una concepción sobre el papel de los personajes [...] La construcción del personaje es desplazada del nivel de la acción al de la [simple] puesta en escena" (2003, p. 94) o, en otras palabras, del nivel óntico al ontológico.

En definitiva, la presente investigación tiene como propósito probar cómo la perspectiva ontológica –entendida en el sentido heideggeriano aquí expuesto– es la más adecuada para abordar la presencia de la muerte en los tres primeros filmes de Malick, así como el enfrentamiento de sus personajes con ella. Parafraseando a Dreyfus (2009), no se trata de hablar de la muerte como hecho consumado – algo óntico: el 'fenecer' o 'Ableben', que diría Heidegger–, sino como la posibilidad más propia del Dasein –del personaje, salvando las distancias– en cada caso concreto.

3. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

El planteamiento metodológico que vertebra este análisis se inspira, en gran medida, en la aproximación propuesta por Steven Rybin (2011) en su texto sobre el cine de Terrence Malick. En consonancia con la postura de este autor, el presente análisis no busca "emplear las películas de Malick para ilustrar estos conceptos filosóficos [heideggerianos] [...], sino más bien lo contrario: emplear los conceptos para ver cómo podemos entender el cine de Malick, y en particular nuestros encuentros con sus personajes" (2011, p. 14). Así pues, este análisis del primer cine de Malick –*Malas tierras*, *Días del cielo* y *La delgada línea roja*– surge de la relación entre estos dos polos: conceptos filosóficos y personajes. Dicha relación, como se mostrará a lo largo de los análisis, es dinámica, no estática. Surge a partir de las acciones de los personajes, sus diálogos y, sobre todo, sus estados de ánimo.

En la exposición del epígrafe previo, se ha destacado la importancia de algunos conceptos –que Heidegger refería como existenciales– en el siguiente orden: en primer lugar, el existencial 'estar-en-el-mundo'. Esta determinación del individuo –del personaje, en este caso– se articula en dos momentos fundamentales: la ocupación

con respecto a los objetos –vinculada a la apertura de un espacio– y la solicitud por los otros. Segundo, el comprenderse afectivamente. El ‘estar-en-el-mundo’ del hombre implica un ‘estado de abierto’, dentro del cual destaca la apertura por medio de los afectos. Esta apertura es la condición según la cual el individuo se encuentra siempre en algún estado afectivo, en virtud del cual se comprende a sí mismo afectivamente. Por último, el existencial ‘ser-para-la-muerte’. En su comprenderse afectivamente, el hombre no se comprende como algo ya determinado, sino como posibilidad y, de entre todas sus posibilidades, la muerte es la más propia. Esta posibilidad puede ser enfrentada por el hombre de modo impropio o propio, esto es, adoptando la forma de la cotidianidad –impropia– o de la resolución –propia–.

El análisis de personajes se estructurará, por tanto, en función de este orden, intrínseco a la analítica del ser humano –o Dasein– que Heidegger plantea en *Ser y tiempo* (1927). De esta forma, el análisis centrará su atención en elementos de la construcción de los personajes que se prestan a una lectura a la luz de estos conceptos heideggerianos. Como se verá a lo largo del análisis, no se trata de una lectura forzada, sino natural a la narrativa propia de Malick. En síntesis, el patrón de análisis empleado presenta la siguiente estructura:

1. Comportamiento con respecto a los objetos. Se aplicará el concepto heideggeriano de ocupación para dilucidar en qué sentido puede hablarse de un comportamiento adecuado o inadecuado de los personajes hacia los objetos que les salen al paso. De este comportamiento dependerá, en consonancia con Heidegger, el modo por el que los personajes se relacionen entre sí.
2. Comportamiento hacia los otros personajes. En este apartado entrará en juego el concepto heideggeriano de solicitud, es decir, de comportamiento hacia los otros. Como se ha indicado, este comportamiento está estrechamente unido al ocuparse de los objetos.
3. La voz en *off*. En el cine de Malick, este recurso del lenguaje cinematográfico guarda una estrecha relación con el comprenderse afectivamente –en su sentido heideggeriano–, que se fundamenta en la conexión aquí citada entre ‘*Stimme*’ (voz) y ‘*Stimmung*’ (afecto o modo afectivo) (Mulhall, 2005). Como se verá, la voz en *off* cumple en este cine una función totalmente diferente de la habitual: en lugar de revelar información importante para el decurso de la trama, transmite estados afectivos.

4. Modos de enfrentar la propia muerte. Se trata de mostrar cómo los tres puntos anteriores encuentran su corolario en este último. El modo de ocupación, de solicitud o de disposición afectiva de los personajes condicionará en gran medida la manera por la que cada personaje enfrenta la muerte como su posibilidad más propia.

El último apartado de cada uno de los epígrafes del análisis – relativo al enfrentamiento con la muerte– es sin duda el más relevante ya que, en último término, este es el horizonte al cual se encamina el conjunto del análisis. No obstante, se buscará también mostrar cómo cada una de las tres películas hace especial hincapié en uno de los tres aspectos tratados. En el caso de *Malas tierras*, el énfasis recae sobre el ocuparse con respecto a los objetos –“Kit y Holly van la deriva en un mundo de objetos” (Morrison y Schur, 2003, p. 18)–; *Días del cielo*, en cambio, en la medida en que pone el acento sobre las relaciones humanas –la solicitud heideggeriana–, es una “contemplación discursiva [...] sobre el individuo y la colectividad, sobre la comunidad y la soledad” (Morrison y Schur, 2003, p. 34); por último, *La delgada línea roja* pone su énfasis sobre los estados afectivos y, más concretamente, sobre el asombro, como el más abierto de ellos (Clewis, 2003).

Finalmente, cada epígrafe contiene una introducción por la cual se pretende fundamentar, en el caso concreto de cada película, la razón por la cual esta es referida como un ejemplo de cine ontológico (Cabrera, 1999) en lo que respecta a la construcción de sus personajes. En efecto, tal y como señalaban Morrison y Schur, parece acertado señalar cómo en el cine de Malick “la construcción del personaje es desplazada del nivel de la acción al de la [simple] puesta en escena” (2003, p. 94) o, en términos heideggerianos, del nivel óntico al ontológico.

4. ANÁLISIS DE MALAS TIERRAS (*BADLANDS*, 1973)

4. 1. Características de un primer cine ontológico

En la voz sobre Terrence Malick en *The New Biographical Dictionary of Film*, David Thomson afirma que “*Malas tierras* tal vez sea la más lograda ópera prima de un americano desde *Ciudadano Kane*” (2014, p. 566). Pese a lo inusual del primer largometraje de Malick –un filme eminentemente ontológico, como se verá–, la película cosechó todo tipo de alabanzas al ser estrenada en otoño de 1973 en el New York Film Festival; hasta tal punto que su éxito atrajo la atención de Warner Brothers, quienes compraron la película y llevaron a cabo su distribución.

4.1.1. Sobre la imposibilidad de la clasificación genérica

Malas tierras es la historia de una fuga a ninguna parte. Sus protagonistas, Kit (Martin Sheen) y Holly (Sissy Spacek) son una pareja de jóvenes inadaptados que huyen de la policía con una serie de homicidios a sus espaldas. En cierto modo, podría decirse que esta historia se inspira “en el tristemente célebre escándalo de 1958 de Charles Starkweather, un marginado social de veintitrés años, y su novia de catorce años, Caril Ann Fugate. Antes de ser capturado, Starkweather llegó a asesinar a once víctimas en Nebraska y Wyoming” (Michaels, 2009, p. 20). No obstante, el propio Malick es reacio a reconocer la influencia de este precedente histórico. En una entrevista recogida por el libro de Paul Maher (2014), el cineasta afirmaba que “no quería ser demasiado realista, demasiado preciso, pues deseaba crear un tono de cuento de hadas” (Malick, 1975b).

También en lo que se refiere al género cinematográfico, la cinta escapa a cualquier intento de clasificación. Puede parecer que “apunta a un género consolidado en Hollywood, la *road movie*, con ciertos elementos del cine de fugitivos. Pero desde los planos de apertura, sabemos que *Malas tierras* va a subvertir o evitar las estructuras de cualquier simple categorización genérica” (Woessner, 2011, p. 144). Esta imposibilidad de clasificar el filme se fundamenta en el poco peso que este otorga a las acciones externas de los personajes. En efecto, sus decisiones y acciones apenas logran articular una mínima lógica narrativa: se trata de seres humanos a la deriva, ajenos a cualquier tipo de convencionalismo, sin una dirección clara que seguir. “Malick, en lugar de ‘cosernos’ a la trama y a la construcción psicológica de sus personajes, prefiere sumergirnos en un entorno sensorial” (Rybin, 2011, p. 15) o, en otras palabras, afectivo.

41

4.1.2. Personajes sin profundidad psicológica

La huida de lo psicológico es un rasgo que va a convertirse en una constante de todo el cine de Malick. En *Malas tierras* se advierte por primera vez –de un modo menos patente que en películas posteriores– esta pobreza de caracterización dramática y de tensión narrativa, que desvía la atención del espectador de lo psicológico de los personajes hacia lo afectivo. A este respecto, la síntesis que hace Lloyd Michaels es muy ilustrativa:

Sus personajes [...] carecen deliberadamente de profundidad psicológica, hasta tal punto que a menudo casi no son reconocidos como individuos [...] Mediante la creación deliberada de personajes planos sin trasfondo u otro tipo de rasgos personales, Malick impone un distanciamiento que empuja a la audiencia a implicarse con las ideas (cada vez más metafísicas) del filme [...] en lugar de identificarse con los conflictos dramáticos de los personajes (2009, p. 7).

Más que en su caracterización psicológica o dramática, la película nos invita a sumergirnos en el temple anímico de los personajes –sirva recordar el concepto heideggeriano de temple anímico o ‘*Befindlichkeit*’–, el cual nos habla, en un lenguaje distinto al acostumbrado, de su situación global. Frente a personajes como los de Kit y Holly, la narrativa cinematográfica predominante en aquel tiempo resultaba hasta cierto punto inadecuada. “En el cine clásico, el protagonista encaminado a un objetivo forma la columna vertebral del relato, y la narración revela gradualmente la [...] cadena causa-efecto resultante en el logro del objetivo” (Rybin, 2011, p. 14).

Por contraste, los protagonistas de *Malas tierras* parecen inadecuados para responder a preguntas propias de este tipo de narrativa cinematográfica: ¿Cuál es su meta interior? ¿Qué acciones o decisiones les acercan o alejan de dicha meta? ¿Cuáles son los puntos de giro? Podemos señalar que lo que Kit anhela es encontrar una identidad, así como tener un mundo; por otro lado, Holly se siente atraída por Kit y busca infructuosamente su amor. En este sentido, encontramos en los protagonistas de *Malas tierras* cierto tipo de motivación psicológica al tiempo que percibimos el “extrañamiento de los personajes con respecto a sus propias acciones” (Morrison y Schur, 2003, p. 11). En definitiva, la caracterización de los personajes de Malick es difusa y ambigua y, al igual que el propio cine de Malick, termina por escapar a los intentos de clasificación.

4.2. Análisis de la construcción de personajes en *Malas tierras*

El análisis que sigue de *Malas tierras* busca dar cuenta de esta “visión ‘existencial’ del personaje” (Henderson, 1983, p. 39) –que se mueve no tanto en un plano óptico, sino ontológico– a partir de tres aspectos concretos que vertebran la construcción de los personajes de Kit y Holly: el comportamiento con respecto a los objetos, el comportamiento hacia los otros personajes y la voz en *off*. Como se mostrará, se trata de tres elementos donde el sustrato común con el pensamiento heideggeriano –expuesto sintéticamente en el tercer epígrafe– se hace patente de un modo especial.

4.2.1. Comportamiento con respecto a los objetos

Tal y como apuntaban James Morrison y Thomas Schur en su obra sobre Malick, “Kit y Holly van la deriva en un mundo de objetos y, desde el comienzo, la película nos pide que prestemos especial atención al modo en que las relaciones entre los personajes están mediadas por su propia relación con los objetos” (2003, p. 18). Se trata de una reflexión del todo esclarecedora para esta investigación, ya que alude implícitamente a la estructura del existencial heideggeriano ‘estar-en-el-

mundo'. En efecto, el hombre articula su mundo a través del modo en que se ocupa de los objetos que le salen al encuentro, por medio de los cuales "comparecen 'también' los otros, aquellos para quienes la 'obra' está destinada" (Heidegger, 1927, p. 117).

En comparación con los dos largometrajes posteriores –*Días del cielo* y *La delgada línea roja*–, podría decirse que *Malas tierras* hace especial hincapié en la relación personaje-objetos. Por este motivo, la riqueza y profundidad de este apartado será mayor que en el caso de los análisis de los otros dos filmes. Ciertamente, en esta película las cosas están "inusualmente presentes [...], llanamente corpóreas, absorbiendo el sedimento emocional que no encuentra sustento en las dimensiones humanas de la película, y al mismo tiempo son mostradas fugazmente, tan incomunicativas en su forma como las personas que las manipulan" (Morrison y Schur, 2003, p. 20).

a. Kit: el basurero sin mundo

El personaje de Kit es especialmente significativo a este respecto. De todos los personajes de la filmografía de Malick, posiblemente sea Kit la figura en la que destaca más este vínculo con los objetos. Como se mostrará, no se trata de una relación armoniosa, sino una relación frustrada y deficiente que –acudiendo una vez más a Heidegger– podríamos calificar de 'impropia', pues conduce a una suerte de "alienación, que le *cierra* al Dasein [al personaje, en este caso] su propiedad y posibilidad" (1927, p. 178).

La caracterización que Malick hace de este personaje es sin duda elocuente: Kit es un basurero. Tal vez sea esta la profesión más adecuada a la hora de plantear –desde una perspectiva heideggeriana– un caso concreto de relación frustrada del hombre con respecto a los objetos. Es preciso recordar aquí que, para el ser humano, el modo peculiar de 'estar-en-el-mundo' es el de la 'ocupación', es decir, una relación dinámica del hombre con las cosas que le salen al paso, por la cual estas toman la forma del 'útil'. Decía el filósofo alemán que "esencialmente, el útil es 'algo para...'" (1927, p. 68), esto es, algo orientado a una actividad concreta. A su vez, cada útil se inscribe en un entramado de referencias y funcionalidades que vincula recíprocamente a los útiles: un 'todo de útiles'. En último término, este entramado se constituye en un 'mundo' al remitir al ser humano como su fuente de sentido.

Resulta llamativo comprobar cómo esta cadena de vínculos que, finalmente, deriva en la constitución de un mundo, queda en gran medida malograda en el caso de Kit, el basurero. La presentación que la película hace de este personaje parece apuntar a este significado. Kit aparece agachado junto a un perro muerto. Se vuelve hacia Cato, su compañero de faena y le dice: "Te doy un dólar si te comes este *collie* [la supuesta raza del perro]". En este contexto, el perro, en cuanto animal

doméstico, es un animal que ha sido criado y que, por consiguiente, remite a un dueño. Sin embargo, Kit lo trata como un objeto de otra índole, dándole una finalidad que no es la que le corresponde. Poco después, Kit ofrece a otro compañero unas botas que ha encontrado entre otros restos. Este compañero las rechaza, y Kit se las ofrece a Cato: "Mira a ver si te quedan bien a ti". Sirva como contraste para este segundo caso la explicación que Heidegger hace en *El origen de la obra de arte* sobre cómo las botas de una campesina –representadas en el célebre cuadro de Van Gogh– remiten a un ser humano y su mundo:

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena [...] A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte (1935/36, p. 23).

La relación de Kit con las botas que ha encontrado en la basura es precisamente la opuesta a la descrita por el filósofo alemán. Él es incapaz de ver en ellas todo esto de lo que habla Heidegger. Rescatadas de entre otros restos anónimos, las botas ocultan a Kit su 'para' y, por consiguiente, su mundo. Tampoco remiten a un hombre. Infructuosamente, Kit trata de asignarles un nuevo 'para' –restituir su condición de útil– y, de este modo, inscribirlas en un mundo. Pero es incapaz de hacerlo. Esta relación se repite cuando, al terminar el trabajo de ese día, Kit camina por una calle sembrada a ambos lados de cubos metálicos de basura. Ha encontrado una fregona y juega a hacer equilibrios con ella, torpemente. Una vez más, se comporta de modo impropio con respecto al 'para' que, supuestamente, habría tenido dicho objeto antes de ser desechado. Por otra parte, su torpeza contrasta con la escena siguiente, en la que Holly muestra su gran destreza al jugar con su bastón de majorette.

Como apuntan Morrison y Schur en alusión al personaje de Kit, "desde el comienzo somos empujados a percibir la insipidez o la inadecuación de sus respuestas" (2003, p. 15) frente a los objetos que le salen al paso. Tras dejar el empleo de basurero, es preguntado por un funcionario sobre cuál es el trabajo para el que cree estar cualificado. "Bueno, ahora no se me ocurre ninguno", responde. Esta inadecuación externa, que la película vincula con su profesión de basurero, apunta a un tipo de impropiedad tal vez más honda, que engloba a todo el personaje. Puesto que son numerosos los ejemplos que, a lo largo de *Malas tierras*, ilustran esta relación inadecuada de Kit con respecto a los objetos que encuentra, en este texto se hará alusión solamente a tres ejemplos más, tal vez los más significativos.

Después de tener su primera relación sexual con Holly –resuelta en la película mediante una elipsis– Kit toma una gran piedra y le propone a Holly aplastarse las manos con ella, para no olvidar ese momento. Tras la negación de la adolescente, Kit dice que, en cualquier

caso, quiere llevarse la piedra como recuerdo. El segundo ejemplo acontece pocas escenas después. Kit dispara al padre de Holly (Warren Oates) y oculta el cuerpo en el sótano de la casa. Al volver junto a Holly, Kit muestra su inadecuación de modo patente al aparecer con una tostadora que ha encontrado en el sótano. El tercer ejemplo es similar al segundo: la noche del asesinato del padre de Holly, Kit decide prender fuego a la casa paterna y huir con su chica. Resulta extraño cómo, tras rociar la vivienda de gasolina y darle fuego, Kit decide llevarse una pequeña lámpara eléctrica de pantalla verde, del todo inservible en un viaje como el que se disponen a iniciar.

Siguiendo la estructura del existencial 'estar-en-el-mundo', Heidegger sostenía que, al ocuparse de los objetos, el hombre abre espacio, pues los sitúa en un lugar concreto por referencia a él, un 'aquí' o un 'allí': los 'desaleja'. En cuanto 'desalejador', el Dasein "tiene el carácter de la orientación" (Colomer, 2000, p. 513). En el caso de Kit, la deficiencia de este rasgo es clara en la escena en la que, poco después de abandonar Dakota del Sur, toma una botella de cristal para hacerla girar sobre el suelo y, de este modo, decidir qué dirección tomar. "Kit giró la botella, dejando al azar la dirección que tomaríamos", explica la voz en *off* de Holly. Se trata de un ejemplo muy ilustrativo donde queda claro cómo, al ser incapaz de ocuparse con propiedad de las cosas, Kit es también un personaje esencialmente desorientado.

De todo lo expuesto hasta ahora se deduce cómo, en último término, Kit manifiesta una capacidad deficiente para construir un mundo. Tal vez podría objetarse que Kit sí tiene un mundo: el mundo de la basura, aquel en que es presentado el personaje en las primeras escenas. Sin embargo, se trata de un mundo de objetos desechados, es decir, desgajados del mundo del que formaron parte, desnudos de toda funcionalidad –de un 'para'– e incapaces de adquirir una nueva. Tal vez sea esta la razón que se esconde detrás de la obsesión de Kit por construir mundos. Escenas antes de matar al padre de Holly, Kit escribe la promesa de no abandonar a Holly en un papel y lo introduce en una caja junto con algunos objetos suyos. Así lo cuenta la voz en *off* de Holly:

"Lo escribí, lo puso en una caja con algunos objetos nuestros y la ató a un globo que había encontrado en la basura. Se puso muy melancólico cuando vio cómo se alejaba. Algo le hizo pensar que no volveríamos a vivir estos días de felicidad, que jamás se repetirían."¹⁷

¹⁷ Para las tres películas aquí analizadas, la traducción de las voces en *off* y diálogos de la versión original en inglés sigue casi siempre la de los subtítulos en castellano disponibles en la edición en DVD, aunque hay pequeñas modificaciones allí donde la traducción no se ha considerado ajustada. Cfr. *Malas tierras* [DVD distribuido en España por Memory Screen, Dep. Legal B-25.174-2012], *Días del cielo* [DVD distribuido en España por Paramount Home Entertainment (Spain), Dep. Legal M-13207-2001], *La delgada línea roja* [DVD distribuido en España por 20th Century Fox Home Entertainment (Spain), Dep. Legal B-46.331-2002].

Más adelante, previa a la escena de la orientación con la botella de cristal, vemos otra escena donde Kit vuelve a hacer lo mismo del comienzo: introducir objetos en una caja. “Enterramos algunas cosas – dice la explicación en *off* de Holly–. [Kit] dijo que nadie sabría donde estaban, que podríamos volver y aún seguirían allí, intactas, aunque nosotros cambiáramos. Y si nunca volvíamos, alguien las desenterraría mil años después y se sorprenderían”. De estos dos momentos, se desprende una singular obsesión de Kit por construir –al menos simbólicamente– un mundo a través de objetos, a su medida. De modo parejo, la quema de la casa del padre de Holly –con los primeros planos de los objetos ardiendo– nos habla de la voluntad de Kit de destruir otros mundos.

b. Holly y el mundo de la infancia

En una entrevista para la revista *Sight and Sound*, Malick confesaba que “Holly es en cierto sentido el personaje más importante [...] Y me gustan más los personajes femeninos que los masculinos; se muestran más abiertos a las cosas que les rodean, más reveladores” (1975a). Esta cita es bastante lúcida, pues sintetiza en pocas palabras en modo de ser –de ‘estar-en-el-mundo’– del personaje de Holly, su capacidad para constituir un mundo mediante una relación adecuada con los objetos.

También en este caso, la presentación que la película hace del personaje es significativa: Holly aparece en el jardín situado frente a su casa, jugando hábilmente con un bastón de majorette. Tal vez, tomada de modo aislado, esta introducción al personaje pueda parecer vacía de significado. No obstante, es el contraste que se establece entre la presentación de Kit y la de Holly el que da el relieve preciso al personaje de la adolescente. Por un lado, mientras Kit se afana por aprovechar –tratando inútilmente de darles una nueva funcionalidad– los desechos que encuentra, Holly ostenta la que podría referirse como una forma particularmente adecuada de ocuparse de los objetos: el juego. Por otro lado, decíamos que Kit se nos presenta como un personaje esencialmente desorientado, incapaz de ‘abrir espacio’. No ocurre así con Holly, quien es presentada jugando en su jardín, frente a su casa o, lo que es lo mismo, en su espacio propio.

Sin duda este es uno de esos casos donde lo que “Malick crea es una espacialidad existencial, o un tipo de ‘espacio vivido’. Este espacio vivido está claramente conectado con nuestra anterior discusión sobre el mundear” (Tucker, 2011, p. 94), es decir, sobre la capacidad de hacer mundo. El espacio de Holly es el propio de un niño –no en vano Malick relaciona a Holly con Tom Sawyer y Huckelberry Finn (1975a)–, donde se desenvuelve su mundo de juego. Este es el mundo que Kit trastoca con su llegada y que, en último término, llegará a destruir prendiéndole fuego.

A través de su comportamiento hacia algunos objetos, es posible percibir cómo Holly va abandonando progresivamente su primer mundo –el mundo de un niño– para constituir otro nuevo del que también Kit –con su capacidad deficiente de hacer un mundo por sí mismo– pueda formar parte. Si, en el caso del mundo original de Holly, el juego es el principal aglutinante –su pericia con el bastón y, poco después, su habilidad para tocar un instrumento musical: el clarinete–, el nuevo mundo que va erigiéndose tras la aparición de Kit conlleva un modo diferente de ocupación para Holly.

Por contraste con el primer mundo, podría decirse que Holly comienza a comportarse de un modo impropio. Así, al hablar de su relación amorosa con Kit –“Le había acariciado el pelo y repasado sus labios con el dedo”, dice Holly en *off*–, vemos a Holly fumando por vez primera. Curiosamente, la siguiente vez que fuma es la noche en la que Kit mata a su padre ante la pasividad de la chica. “Holly pasea por las habitaciones de la casa fumando lo que presumiblemente sería un cigarrillo prohibido” (Bleasdale, 2011, p. 52) por su padre. Al tiempo que fuma, observa desde su habitación a un par de niños que están en la calle. Se trata de una escena cargada de significado: la adolescente ha abandonado su primer mundo, al que ahora mira desde la distancia, separada de él por el cristal de una ventana. Finalmente, la película vuelve a incidir en esta idea cuando, en plena fuga, Kit se reencuentra con Cato –compañero de faena en la recogida de basura– y le dispara sin motivo. Mientras Cato yace moribundo en su cama, Holly fuma frente a él.

Por otro lado, las mascotas son mostradas como objetos constituyentes del primer mundo infantil de Holly: su perro –a quien Holly acaricia en el primer plano del filme– y su pez. El abandono de este primer mundo también queda reflejado en la relación con estos. En la escena inmediatamente posterior a la primera aparición de Holly fumando, esta arroja su pez mascota al jardín. “Lo único que hice mal fue tirar mi pez cuando enfermó”, dice la narración en *off*. Es un acto en apariencia inmotivado, que nos recuerda al modo irracional que tiene Kit de comportarse. Más tarde, el padre de Holly mata de un disparo el perro de la chica para castigarla por su relación con el basurero. Toma el cuerpo del perro y lo lanza a un lago, dentro de un saco. Cabe simplemente remarcar en esta breve escena el vínculo entre el agua y la muerte, que Malick retoma de modo claro en *Días del cielo* y *La delgada línea roja* (Morrison y Schur, 2003).

Al emprender su fuga con Kit, Holly hace un intento por conservar algunos objetos de ese primer mundo: va a su escuela y se lleva sus libros y apuntes de la taquilla. Poco a poco, la adolescente –quien, a fin de cuentas, no deja de ser un personaje abierto– adopta un nuevo ocuparse de los objetos que le rodean. Al construir una casa en el bosque, da muestras de su apertura hacia la naturaleza y su capacidad para ocuparse de ella –“No había ninguna planta que no tuviéramos a la

mano”, explica Holly—, aunque también se ocupa de otras cosas, totalmente impropias en su mundo original: “Me enseñó [Kit] a utilizar una escopeta. A desmontarla y montarla...”.

Por último, destaca una escena clave en cuanto a la relación personaje-objeto, sobre la que se volverá a incidir al hablar del uso de la voz en *off*. Holly, fugitiva con Kit en los bosques, toma el estereoscopio de su padre —un visor desde el que poder mirar fotografías, una ventana al pasado— y contempla a través de este algunas viejas instantáneas que había tomado consigo de su casa. Tal y como apunta Lloyd Michaels, esta escena “sirve como la más prolongada introspección dentro de la personalidad dividida de Holly y como el momento más autoconscientemente reflexivo de la película” (2009, p. 32). Parece como si, al ocuparse de ese extraño objeto —en el que comparecen instantáneas de otros mundos, diferentes al suyo—, surgiera por primera vez frente a Holly su mundo de infancia como un todo unitario y articulado. De pronto, “los horizontes de su mundo son desvelados de modo total” (Woessner, 2011, p. 145). No obstante, la fuga con Kit va a ir disolviendo poco a poco este primer mundo, hasta hacerlo desaparecer de modo definitivo. Más adelante, Holly parece tomar conciencia de esta pérdida y la expresa con sus propias palabras: “El mundo era un planeta lejano al que no podía regresar”.

4.2.2. Comportamiento hacia los otros personajes

48

Al hilo de la explicación del existencial ‘estar-en-el-mundo’ se ha expuesto cómo, para Heidegger, la ocupación con los útiles —los objetos— es el camino para descubrir a los otros. Así pues, la relación de un hombre con otro hombre va a estar siempre condicionada por su relación previa hacia los útiles, esto es, por su ocuparse. Es preciso volver a citar aquí a Morrison y Schur, quienes señalaban cómo *Malas tierras* “nos pide que prestemos especial atención al modo en que las relaciones entre los personajes están mediadas por su propia relación con los objetos” (2003, p. 18). No obstante, los otros no son un útil y, por tanto, el comportamiento del Dasein —del personaje, en este caso— hacia ellos ha de tomar la forma de la ‘solicitud’, no de la ocupación. Para el filósofo alemán, solicitud significa estar pendiente de los otros, tener el ánimo puesto en ellos.

a. Kit: incapacidad para la solicitud

Como es de suponer, la relación frustrada de Kit con respecto a los objetos que le rodean condiciona negativamente su solicitud por los otros e, incluso, determina su carácter impropio. En este sentido, *Malas tierras* parece seguir al pie de la letra la lógica intrínseca del existencial ‘estar-en-el-mundo’ hasta sus últimas consecuencias. Esta deficiencia en el comportamiento de Kit hacia los otros queda manifiesta en primer

lugar en su relación con Holly. Es llamativo, por ejemplo, el diálogo que Kit y Holly tienen después de su primera relación sexual:

Holly: ¿Ha sido como tenía que ser?
Kit: Sí.
Holly: ¿Eso es todo?
Kit: Sí.
Holly: ¿Por qué hablan tanto de ello?
Kit: Y yo qué sé."

A la luz de esta escena, se deduce que Kit sólo es capaz de entender "el amor como algo procedimental más que gratificante" (Michaels, 2009, p. 23). Como explica el propio Malick, este es un personaje cerrado, endurecido:

"Kit ... es un libro cerrado, un rasgo que no es inusual en gente que ha probado más amargura de la que le correspondía en la vida [...] El sufrimiento puede hacerte superficial y, en lugar de hacerte vulnerable, te endurece. Este es el tipo de efecto que ha tenido en Kit." (1975a)

Parece como si, al ser incapaz de ocuparse con propiedad de los útiles —y, por consiguiente, de tener una adecuada solicitud por los otros—, Kit rebajara tanto a los objetos como a las personas a la categoría de simples 'cosas': una especie de entes desprovistos de funcionalidad —en el caso de los objetos— o de libertad —en el de las personas—. Al igual que ocurre con el amor, Kit también desnaturaliza la violencia. Así nos lo da a entender *Malas tierras*, "mostrando sus crímenes [de Kit] como algo sin sentido y su comportamiento como algo incomprensible, presentando la violencia como banal más que como algo impactante" (Michaels, 2009, p. 23).

Sirvan como ejemplo de esta idea las escenas en las que se muestran algunos de los homicidios cometidos por Kit. En primer lugar, tras disparar al padre de Holly, Kit toma su cuerpo y lo baja al sótano. Tras dejarlo allí tendido, se apuntaba en el anterior apartado cómo Kit toma una tostadora metálica que se encuentra junto al cuerpo del padre y se la lleva. "He encontrado una tostadora", le dice a Holly. Es como si, a los ojos de Kit, este objeto sirviera como sustituto útil del padre muerto. En segundo lugar, destaca el encuentro ya señalado de Kit con Cato, su antiguo compañero. Kit, Holly y Cato se disponen a buscar viejas monedas en un campo arado. De pronto, Cato se aleja para ir a buscar una pala y Kit, tal vez temeroso de que los delate, le dispara en el estómago desde la distancia. El comportamiento de Kit con respecto a Cato después del disparo es absolutamente inadecuado, casi absurdo. Cato entra en su pequeña casa y se recuesta en la cama, mientras Kit curiosear los cachivaches que cuelgan aquí y allá al tiempo que, de vez en cuando, mira a Cato, como si fuera un cachivache más. El diálogo que mantiene con Holly es elocuente:

“Kit: Cuánta basura.
Holly: ¿Qué tal se encuentra?
Kit: Le di en el estómago.
Holly: ¿Está enfadado?
Kit: No me ha dicho nada.”

La tercera escena a destacar es inmediatamente posterior a esta. Una joven pareja, conocidos de Cato, aparca su Studebaker junto a la casa. Kit saca su pistola y los conduce hacia un pequeño sótano de madera, abierto en medio del campo. Tras dar a entender a la pareja que no les hará daño, Kit cierra la puerta del sótano y dispara al interior por una pequeña abertura. “¿Les habré dado?”, le pregunta a Holly. Pese a tratarse de un acto terrible, Kit se comporta de modo inconsciente, banalizando una vez más sus crímenes.

b. Holly: la solicitud de los niños

Se ha mostrado en el anterior apartado cómo Holly, a diferencia de Kit, es un personaje con un mundo propio, capaz de ocuparse de los objetos que le salen al paso. De esto se sigue –en consonancia con Heidegger– que también ha de ser capaz de una forma de solicitud hacia los otros más propia que la de Kit. Esta solicitud toma, en el caso de Holly, la forma concreta del preguntar. En efecto, en casi todos sus diálogos, Holly muestra su solicitud positiva por los demás al interpelarlos con preguntas. De hecho, si se analiza el comportamiento de la adolescente en estas cuatro escenas citadas al hablar de la solicitud deficiente de Kit –el momento posterior a la relación sexual y los tres homicidios–, puede apreciarse en ellas esta forma particular de solicitud, la cual ejemplifica de modo claro la tesis de Malick según la cual “los personajes femeninos [...] se muestran más abiertos a las cosas que les rodean, más reveladores” (1975a).

“¿Ha sido como tenía que ser?”, le pregunta Holly a Kit después de su relación. Por otro lado, después de ver caer al suelo a su padre, tiroteado por Kit, Holly corre hacia él y, mientras palpa su rostro, le pregunta: “¿Papá? Soy Holly. ¿Te pondrás bien?”. Poco después se dirige a Kit: “¿Se pondrá bien? ... ¿Será mejor que llamemos al médico?”. A primera vista, Holly parece indiferente frente a la muerte de su padre, pero no es así. Malick explica que

“la procedencia sureña [*'Southernness'* en el original] de Holly es esencial para acertar a entenderla. Ella no es *indiferente* frente a la muerte de su padre. Podría haber llorado puñados de lágrimas, pero no se le ocurriría contártelo. No sería apropiado [...] Puedes preguntarte cómo alguien que está atravesando su situación puede estar preocupado por lo apropiado. Pero ella lo está.” (1975a)

Esta aparente indiferencia –que, como explica Malick, esconde una verdadera solicitud– se repite en la escena de Cato recostado en su

cama, después de ser disparado por Kit en el estómago. Holly entra en la habitación y se sienta junto al moribundo: “Hola ... ¿Esa es tu araña? ¿La de la botella? ... ¿Qué le das de comer? ... ¿Muerde?”. Estas preguntas –las propias de un niño– nos recuerdan la condición original de Holly antes de emprender la fuga con Kit. Parece desprenderse de ellas una aparente impropiedad con respecto a la situación, aunque en realidad lo que está ahí detrás es la propiedad de un niño. Tal y como explica Malick, muchas veces los niños “no entienden lo que los otros sienten, pero esto no significa que sean apáticos e insensibles” (1975b).

Algo similar sucede cuando Kit amenaza con su revólver a la pareja de jóvenes amigos de Cato. Holly se acerca a la chica y la acompaña, dando a entender así su solicitud por ella mediante preguntas: “¿Cómo se llama tu amigo? ... ¿Le amas?”. También confiesa a esta chica cómo, de algún modo, trata de cuidar de Kit: “Yo no puedo abandonar a Kit. Se siente atrapado”. En síntesis, estas cuatro escenas citadas dan cuenta, por una parte, de la solicitud deficiente de Kit hacia los otros –que se traduce en una violencia banal y un amor procedimental (Michaels, 2009)– y, por otra, de la velada solicitud de Holly quien, al modo de un niño, se muestra pendiente de los otros, tiene el ánimo puesto en ellos.

4.2.3. La voz en *off*

51

Si hubiera que señalar un elemento esencial del cine de Terrence Malick, probablemente el más destacado de todos sería el peculiar uso que el cineasta hace de la voz en *off*. Como afirma Lloyd Michaels, las divagaciones en *off* del personaje de Holly en *Malas tierras* “anticipan las cada vez más complejas meditaciones sobre el destino humano de las voces en *off* de las películas subsiguientes de Malick” (2009, p. 33).

a. Holly: expresar un mundo y comprenderse

Así es precisamente como da comienzo *Malas tierras*: mediante una voz en *off*. Suponemos que es la voz de la adolescente que aparece en el plano, sentada sobre la cama, acariciando a su perro. Malick se vale de este recurso de la voz en *off* para plantear las claves del filme. Por un lado, Holly es presentada como protagonista, desde cuya perspectiva personal nos será relatada la historia. Por otro, la narración en *off* de la adolescente no parece interesarse tanto por los hechos concretos, reales, como por el estado afectivo de los personajes. También aquí se ve cómo Malick ha construido un personaje inspirado “en los narradores infantiles de las ficciones literarias, como Huck Finn” (Davies, 2009a, p. 577). Esto se deduce de las palabras con las que Holly nos introduce en su historia:

“Mi madre murió de neumonía cuando yo era sólo una niña. Mi padre guardó la tarta nupcial congelada durante diez años. Tras el funeral se la dio al jardinero. Fingió estar feliz, pero no le consoló la pequeña desconocida que había en casa. Un día, esperando una vida apartada de sus recuerdos, nos trasladamos de Texas a Fort Dupree, Dakota del Sur.”

Los hechos concretos, los nombres de los lugares, parecen no tener verdadera importancia. Podrían ser perfectamente sustituidos por otros. En este sentido, “Holly no es un informador ‘fiable’ sobre lo que está ocurriendo, no porque desfigure ‘lo que está ocurriendo’ en sentido estricto, sino porque no acierta a percibir ‘lo que está ocurriendo’ en un sentido moral o humano” (Davies, 2009a, p. 577). Siguiendo la mencionada dicotomía de personajes –ónticos y ontológicos– que Cabrera (1999) hace basándose en Heidegger, el de Holly se encontraría claramente en este segundo grupo.

El temple anímico que se desprende de estas primeras palabras de Holly llama la atención del espectador. El tono lánguido y aparentemente apático de la chica contrasta vivamente con su lucidez, no tanto intelectual, como afectiva. Al hablar sobre este rasgo del personaje, Malick explica que “quería hacer una película sobre una chica adolescente. Estamos más abiertos cuando somos adolescentes. Nos hacemos preguntas que más tarde evitamos” (1975b). Así pues, parece que la razón que atrajo a Malick a construir un personaje como el de Holly fue precisamente su especial apertura, su capacidad para constituir un mundo.

En efecto, Holly no sólo hace mundo a través de su ocuparse de los útiles y en su solicitud por los otros; también su discurso en *off* implica un modo de articular y dar expresión a ese mundo. Al mismo tiempo, “esos momentos de narración con voz en *off* que tienden a la introspección sugieren un esfuerzo hacia la autocomprensión” (2011, p. 28), explica Rybin. En resumen, la voz en *off* de Holly cumple una doble función. En primer lugar, manifiesta la capacidad para hacer mundo; por otra parte, Holly expresa su comprenderse –que “es siempre un comprender afectivamente” (Heidegger, 1927, p. 142)– mediante este recurso. Quizá sea pertinente recordar aquí el vínculo citado por Mulhall “entre ‘*Stimme*’ (voz) y ‘*Stimmung*’ (afecto o modo afectivo)” (2005, p. 63).

La escena en la que Holly mira las fotografías antiguas a través del estereoscopio, ya citada por su relación con el ‘ocuparse’, es también un ejemplo que ilustra esta doble función de la voz en *off*. Para la primera función, son significativas estas palabras: “Me di cuenta de que era una niña nacida en Texas, cuyo padre era rotulista y a la que quedaban unos tantos años de vida”. Con estas palabras, Holly está expresando su mundo; más concretamente, su primer mundo, aquel del que Kit le irá alejando. Al contemplar esos otros mundos, capturados por las fotografías, Holly toma conciencia del suyo propio y le da una

expresión verbal. Las palabras que siguen dan cuenta de la segunda función, del comprenderse:

“Me dio un escalofrío y pensé... ¿dónde estaría en este instante si Kit no me hubiera conocido? ¿O no hubiera matado a nadie? En este instante... Si mi madre no hubiera conocido a mi padre. Si ella no hubiera muerto. ¿Cómo será el hombre con el que me casaré?”

Se trata de una reflexión idónea para ser abordada desde Heidegger. Recordando la explicación del tercer epígrafe, el filósofo alemán sostiene que el Dasein no se comprende a sí mismo como algo ya determinado, sino como poder-ser, como posibilidad: “El Dasein no es algo que está-ahí y que tiene, por añadidura, la facultad de poder algo, sino que es primariamente un ser-posible” (1927, p. 143). Esto es precisamente lo que sucede en la reflexión de Holly, donde la protagonista se sabe no tanto como un ser determinado, sino como un ser posible. Se topa con su posibilidad y, de esta forma, alcanza un comprender más propio.

b. Kit: el vacío de identidad

Por otro lado, a través de la falta de una voz en *off* en el personaje de Kit, la película da a entender sus “fracasos a la hora de hacer nuevos mundos” (Rybin, 2011, p. 25), algo ya visible en su deficiente ocuparse de los objetos y su solicitud por los otros. En varias ocasiones, Kit se muestra a los demás como una persona locuaz, capaz de decir cosas interesantes. “Tengo algunas cosas que contar”, le dice a Holly en su primer encuentro. “En ese sentido soy un tipo afortunado. La mayoría de la gente no tiene nada en la cabeza, ¿no?”. Sin embargo, las apariencias pronto dan paso a su verdadero modo de ser. Como señala Cavell, “Malick frustra esta pretensión [“Tengo algunas cosas que contar”] al mostrarnos al joven incapaz de llenar siquiera una grabación de sesenta segundos en una deteriorada cabina para ‘grabar tu propia voz’ [‘Record-Your-Own-Voice’ en el original]” (1979, p. 245). Su obsesión por articular palabras con sentido se repite cuando él y Holly entran en casa del hombre rico. Kit toma un dictáfono y comienza a enunciar frases hechas: “Escucha a tus padres y a tus profesores. Ellos entienden las cosas”, etc. Queda así confirmado cómo Kit es un personaje vacío de identidad, incapaz de expresar nada que vaya más allá del cliché. Además, “la imagen que tiene de él mismo deriva de su supuesto parecido con James Dean, un doble a quien imita pobremente” (Michaels, 2009, p. 30).

Solamente hay una escena en la que, de algún modo, Kit se topa con la oportunidad de expresar algo con sentido. No obstante, se trata tan sólo de un momento fugaz, que pronto se desvanece. En plena fuga, Kit y Holly conducen de noche. Comienza a escucharse por el altavoz del coche la canción de Nat King Cole *A Blossom Fell*. Fuera del coche, Kit

baila con Holly a la luz de los faros, con la música de fondo. Por unos instantes, Kit parece

“genuinamente responsable tal vez por única vez en el filme, dejando a un lado su personaje de James Dean y acercándose a un sentido de plenitud y autenticidad, que es el esquivo objetivo de todos los protagonistas de Malick, Kit intenta alcanzar su propia epifanía con palabras escasamente más originales que las de Holly pero infinitamente más expresivas: ‘Si pudiera cantar una canción como esta, si pudiera cantar una canción sobre cómo me siento ahora...’ Se detiene, buscando la frase precisa: ‘Sería un éxito.’” (Michaels, 2009, p. 12).

4. 3. Modos de enfrentar la propia muerte en *Malas tierras*

El análisis desarrollado de la pareja protagonista de *Malas tierras* ha tratado de establecer un paralelismo entre esos tres aspectos de la construcción del personaje –comportamiento con respecto a los objetos, comportamiento hacia los otros y voz en *off*– y tres momentos de la analítica heideggeriana del Dasein, a saber: la ocupación, la solicitud y el comprenderse afectivamente como posibilidad. Como se ha adelantado, esta aproximación a los personajes se presenta como preparación para la cuestión central que aquí se pretende abordar: el enfrentamiento de los personajes de Malick con su propia muerte.

Se ha dicho ya que no se trata de hablar de la muerte como término biológico de la vida –sentido óntico– sino como “una manera de ser de la que el Dasein se hace cargo tan pronto como él es” (Heidegger, 1927, p. 245) –sentido ontológico–. Lo que aquí se busca es mostrar cómo, en *Malas tierras* –así como en *Días del cielo* y *La delgada línea roja*, de cuyo análisis darán cuenta los dos siguientes epígrafes–, esos tres aspectos mencionados en torno a la construcción de los personajes condicionan la propiedad o impropiedad de esta manera de ser ineludible del individuo: su enfrentamiento con la muerte. De este modo, la deficiencia de Kit a la hora de ocuparse de los objetos, tener solicitud por los demás o comprenderse afectivamente –síntomas de su vacío de identidad– tiene su culminación en su manera impropia de enfrentar la muerte. Por otro lado, la apertura de Holly le permite experimentar ciertos momentos de lucidez en los que se vuelve hacia la muerte de un modo más adecuado.

54

a. Kit, invulnerable a la muerte

Se ha destacado la incapacidad de Kit para constituir un mundo y, en último término, una identidad. Este vacío es el que Kit trata de llenar obsesivamente a lo largo de la película: con la generación simbólica de mundos –las cajas con objetos–, la grabación de su propia voz, etc. En esta misma línea, Malick afirma que Kit “está obsesionado con su propia muerte y se pregunta qué dirán los periódicos” (1975b). En otras

palabras, Kit mira hacia su propia muerte como la oportunidad para alcanzar un momento de fama y, de este modo, lograr una identidad, ser reconocido como alguien. Retomando la tesis de Simon Critchley (2002), Kit es el primero de los personajes de Malick que anticipa su encuentro con la muerte y se esfuerza por asegurarse de que llega a tiempo. No obstante, su modo de enfrentarla es totalmente deficiente. Para Kit, explica Malick, “la muerte, los sentimientos de otras personas, las consecuencias de sus acciones, todas esas cosas son algo abstracto” (1975a). En definitiva, es incapaz de encarar la muerte como “la posibilidad más propia, irrespectiva e insuperable” (Heidegger, 1927, p. 250).

Kit es un personaje en torno al cual se dan casos de muerte. En su primera escena de la película, aparece agachado junto a un perro muerto. Más tarde, tras ser despedido como basurero, empieza a trabajar en un matadero de ganado. Por último, en su fuga hacia las *Badlands* de Montana, Kit deja a su paso un reguero de muertos. Curiosamente, Kit es incapaz de enfrentar la posibilidad de su propia muerte a través de la presencia de todas estas muertes que le rodean. También aquí la película parece seguir a Heidegger cuando el filósofo afirma que no podemos experimentar nuestra muerte como tal en la muerte de los otros. “Nadie puede tomarle al otro su morir” (1927, p. 240). Sin embargo, no es esta la principal razón de la incapacidad de Kit para enfrentar la muerte.

Siguiendo a Dreyfus (2009), puede decirse que la razón por la que Kit es incapaz de volverse hacia su muerte con propiedad es, sencillamente, su incapacidad para constituir un mundo con significado. Esta deficiencia —en la que se ha profundizado en los apartados anteriores— es su gran barrera. ¿Por qué? Dreyfus explica que la muerte —en su sentido ontológico, esto es, el ‘ser-para-la-muerte’ explicado en el tercer epígrafe— es “una manera de vivir que da cuenta de nuestra constante vulnerabilidad en el colapso de nuestro modo de vida [‘way of life’ en el original]” (2009, p. 29). En otras palabras, la muerte conlleva siempre el colapso de un mundo, en sentido heideggeriano. Ahora bien, Kit “es ontológicamente invulnerable al ‘colapso del mundo’ porque carece de un mundo con significado [‘meaningful world’] que pueda colapsar. Él es sólo vulnerable al fenecer [Ableben]” (Dreyfus, 2009, p. 35), es decir, a la muerte biológica.

En síntesis, Kit corre al encuentro de su propia muerte, entendiéndola de modo inauténtico, como un hecho que le hará famoso. La narración en *off* de Holly explica cómo Kit se preguntaba “si podría leer lo que los periódicos dijeran desde el otro lado. Le daba pavor que le dispararan sin que una chica gritara su nombre”. Finalmente, es el propio Kit quien se entrega a la policía —dispara a la rueda del Cadillac para fingir un pinchazo—, ansioso por lograr la notoriedad de la muerte. “¿Me sentarán en la silla [eléctrica]?”, pregunta Kit a uno de los policías.

b. Holly y el colapso de un mundo

Siguiendo el razonamiento propuesto por Dreyfus (2009), el personaje de Holly –tal y como ha sido presentado por este análisis– sí es capaz de constituir un mundo en sentido propio. Parece razonable, por consiguiente, señalar que Holly es ontológicamente vulnerable a la muerte, en tanto que tiene un mundo que puede colapsar. De este modo, ella sí puede enfrentar la muerte como su posibilidad más propia. A este respecto, resulta esclarecedora la conexión que hace Woessner entre Malick y la postura de Dreyfus, cuando dice que, con *Malas tierras*, Malick revela por primera vez su interés “por la fragilidad existencial de los mundos humanos. De hecho, Dreyfus, como uno de sus mentores, pudo haberle acercado a esta noción” (2011, p. 138).

La escena en la que acontece este colapso del mundo de Holly ya ha sido referida en dos ocasiones. Al mirar las viejas fotografías con el estereoscopio,

“por un momento fugaz, Holly concibe la idea de que su vida y su mundo son frágiles [...] Instantáneamente, el mundo de Holly se pone en cuestión. Mientras mira a las viejas imágenes de tonos sepia en ‘el estereoscopio de papá’, se vuelve extremadamente consciente de su propia fragilidad temporal [...] Los horizontes de su mundo son desvelados de modo total, sacudiendo hasta el núcleo su sentido del mundo.” (Woessner, 2011, p. 145)

56

Por unos instantes, Holly adopta lo que Heidegger llamaría el ‘estado de resuelto’ o ‘resolución’ (*Entschlossenheit*) frente a la muerte. En la resolución, el individuo toma sobre sí su propia posibilidad y se resuelve “a correr al encuentro de la muerte como su poder-ser más peculiar e irrebasable” (Colomer, 2000, p. 531). No obstante, como señala Woessner, se trata solamente de un ‘momento fugaz’, ya que, en otras escenas, la actitud de Holly se asemeja a la de Kit: mira la muerte solamente como un ‘caso’ o un ‘hecho’ que se da en los otros. Y es que, como afirma Malick, “Kit y Holly –y a este respecto son realmente niños verdaderos– no piensan que la muerte sea el final” (1975b).

5. ANÁLISIS DE *DÍAS DEL CIELO* (*DAYS OF HEAVEN*, 1978)

5. 1. Entre lo alegórico y lo ontológico

Avanzada la década de los setenta, con el auge de un cine de taquilla – títulos como *Tiburón* (1975) o *Star Wars* (1977)–, gran parte “los espectadores de cine comenzaron a alejarse de los productos ‘independientes’ de los nuevos autores americanos” (Michaels, 2009, p. 40). Frente al fluctuante gusto del gran público, el segundo largometraje de Terrence Malick – “con su belleza formal, trama sencilla, interludios líricos y temática ambigua” (Michaels, 2009, p. 40)– no logró cosechar el éxito de *Malas tierras*. El filme relata la historia de Bill (Richard

Gere), un trabajador de la fundición que huye de Chicago en 1916, tras matar a un compañero de la fábrica. Acompañado por su hermana pequeña Linda (Linda Manz) y su novia Abby (Brooke Adams), Bill viaja al *Panhandle* de Texas, donde los tres encuentran trabajo en las cosechas de un joven granjero (Sam Shepard) que se enamorará de Abby.

Pasado el tiempo, la recepción de *Días del cielo* por parte de la crítica tampoco ha sido favorable. Existen excepciones, tales como el texto de Vlada Petric (1978), profesor de Harvard, quien habla de una gran sinfonía musical, cuyos sonidos nos acompañan al salir del cine. Entre las críticas menos benévolas encontramos autores que tildan la película de “rimbombancia visual” (Kael, 1980, p. 447), y otros –citados por Petric– que hablan de una obra “dramáticamente deficiente y psicológicamente oscura” o “distante y carente de sentido” (1978).

5.1.1. La consolidación de un estilo propio

En líneas generales, puede afirmarse que *Días del cielo* supone la consolidación de un estilo peculiar de hacer cine cuyo “sentido de la narrativa es lírico más que lineal” (Michaels, 2009, p. 48). En este cine poético, “mientras las historias siguen siendo contadas, la estrecha juntura que ata la narrativa a la imagen y al sonido es aflojada” (Rybin, 2011, p. 22). Si bien *Malas tierras* ya presentaba un intento de ruptura frente a ciertos elementos de la narrativa cinematográfica predominante –apuntados en el anterior epígrafe–, “el segundo filme de Malick es más fragmentario, elíptico y poético que su predecesor” (Woessner, 2011, p. 146).

Curiosamente, este estilo en apariencia irregular y fragmentado esconde detrás un perfeccionismo sin medida. Las exigencias y cambios imprevistos propuestos por Malick durante el rodaje condujeron a continuos choques con los productores –Bert y Harold Schneider–, así como con Richard Gere, contratado para su primer papel como protagonista. Esta meticulosidad llegó a su cénit en el proceso de edición, determinante a la hora de forjar el estilo del cineasta. Tal y como señala Davies, “las películas de Malick después de *Malas tierras* son generadas a través de la manipulación, en la post-producción, del material realizado en el rodaje –principalmente mediante el añadido de voces en *off* y de la edición radical del contenido visual” (2009a, p. 576). En efecto, la voz en *off* de Linda –cuya importante función será explicada en este epígrafe– fue incorporada durante la edición del filme. Así pues, “el perfeccionismo de Malick, ya conocido después de *Malas tierras*, se convirtió en legendario con *Días del cielo*” (Michaels, 2009, p. 39).

5.1.2. Alegoría y mito en la generación de mundos

Autores como Mottram (2003), Michaels (2009), Davies (2009a) o Woessner (2011), entre otros, sostienen que *Días del cielo* contiene una singular carga alegórica. Por una parte, se habla de las resonancias bíblicas de algunos elementos del filme, incluyendo el título que, según Lloyd Michaels (2009), procede del *Libro del Deuteronomio*:

“Entonces tus días y los de tus hijos se prolongarán en la tierra que Yahvé juró dar a tus padres, y permanecerás en ella mientras permanezca el cielo sobre la tierra.” (Deuteronomio 11, 21)

Motivos o elementos narrativos tales como el viaje de los protagonistas a una tierra prometida, el enamoramiento entre la campesina y el señor de la granja –posible alusión al *Libro de Rut*–, la plaga de langostas o el terrible incendio de las cosechas crean un relato cuyas “dimensiones míticas son más bíblicas que nacionales. Aunque está claramente situada en el *Panhandle* de Texas (y rodada en Alberta), su paisaje evoca el Creciente Fértil y el Edén más que cualquier lugar concreto del suroeste americano” (Michaels, 2009, p. 4).

Por otra parte, la carga alegórica de *Días del cielo* procede también de su conexión con algunos mitos nacionales americanos. La migración hacia el Oeste, el sueño del éxito personal y el choque entre las economías agrarias e industriales son algunos de ellos. La secuencia inicial de títulos de crédito –una serie de fotografías en tonos sepia acompañadas por la pieza musical *Aquarium* de Saint-Saëns– invita a esta lectura. Como señalan Morrison y Schur, son imágenes que “habitan la esfera de lo ‘mítico’, hasta tal punto que parecen existir fuera del tiempo, fuera de lugar, para así evocar, en cambio, temples locales, estilos, periodos” (2003, p. 47). No se trata de mostrar algo objetivo sino, más bien, un imaginario colectivo, esto es, “mostrar una América que se ha forjado a sí misma desde los mitos de la celebración así como desde los mitos de penitencia –días del cielo y días de infierno” (Morrison y Schur, 2003, p. 47). En último término, el significado evocado por Malick en esta enigmática secuencia –el mismo que subyace a la escena de Holly y el estereoscopio en *Malas tierras*– nos está situando frente al sentido de mundo expuesto por Heidegger en *El origen de la obra de arte*:

“¿Qué es eso del mundo? [...] Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas [...] Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y que pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser.” (1935/36, p. 33)

En *Días del cielo*, “la atención de la película hacia ciertos mitos nacionales [los cuales forman parte de ese algo inobjetivo que configura un mundo] impregna prácticamente cada escena” (Michaels, 2009, p. 41): las escenas del viaje en tren de los trabajadores a Texas, de la

celebración del inicio de la cosecha o de su término, etc. Sin embargo, el segundo filme de Malick no reduce sus aspiraciones narrativas al ámbito de lo alegórico. En consonancia con la idea de mundo –“un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas” (1935/36, p. 33), sostiene Heidegger–, la película invita a una lectura alegórica sin despegarse, por ello, de las situaciones concretas. De esta forma,

“*Días del cielo* evoca un sentido del espacio mítico y, al mismo tiempo, claramente específico. Por virtud de su intrínseca relación con la tradición [y con el mito], el filme presenta sus temas recurrentes como definitivamente ‘americanos’, aunque [...] bajando finalmente al plano del individuo.” (Morrison y Schur, 2003, p. 34)

5.1.3. Personajes arquetípicos y ontológicos

Esta tensión entre lo mítico y lo específico está también contenida en la construcción de los personajes. Por un lado, los protagonistas del filme “surgen como representantes más que como individuos” (Michaels, 2009, p. 48). A esto contribuye, por ejemplo, el hecho de que ninguno de ellos –a excepción de Bill, quien es fugazmente nombrado por su hermana en una conversación– sea identificado por su nombre en la diégesis. La postura de Michaels puede matizarse –de acuerdo con Robert McKee (2009)–, diciendo que estos personajes son arquetipos que encarnan, a través de lo concreto, temas y mitos aquí mencionados.

Además, el particular estilo de Malick hace comparecer a estos arquetipos de tal modo que no podemos entenderlos sino como individuos concretos que –como defiende Cavell al hablar de esta película– “participan en la presencia fotográfica de ellos mismos ... Los objetos [también los individuos, en este caso] proyectados sobre una pantalla son inherentemente reflexivos, acontecen como auto-referenciales, reflexionando sobre sus orígenes físicos” (1979, p. xvi). En síntesis, se trata de personajes que oscilan entre la encarnación individual de un mito y su mera patencia física o, en otras palabras, entre lo arquetípico y lo ontológico.

En lo relativo a este segundo rasgo, *Días del cielo* sigue la estela iniciada por *Malas tierras*. También aquí la narrativa cinematográfica convencional –la que Robert McKee refiere en su obra como “arquitraba” (2009, p. 68)– parece inadecuada a la hora de abordar la construcción de los personajes. “Poco a poco, según vamos ensamblando esta historia que avanza aparentemente por acumulación casual, comenzamos a ver que el estilo de la película transmite pensamientos y sentimientos que son inarticulables en la lógica de la narrativa [propia de la ‘arquitraba’]” (Morrison y Schur, 2003, p. 36).

La caracterización –psicológica, dramática, histórica– que *Días del cielo* hace de sus personajes es mínima. En este sentido, el cineasta no busca situarlos en un plano óptico, sino ontológico. Ciertamente,

apenas tenemos información sobre los personajes, pero sí conocemos bien su disposición afectiva, su temple anímico. Lloyd Michaels sostiene que cada uno de ellos padece “decepción y desilusión” (2009, p. 54), mientras que Morrison y Schur hablan de que “el temple [*'mood'*] dominante de la obra es un sentimiento de desasosiego [*'restlessness'*] y [...] desarraigo” (2003, p. 33). Si bien podría decirse que existe una explicación óptica –determinada– para dichos temples anímicos, esta parece insuficiente. No se trata, por consiguiente, de abordar la propiedad o impropiedad de las acciones de Bill o Abby desde una perspectiva moral, sino más bien ontológica, existencial.

5.2. Análisis de la construcción de personajes en *Días del cielo*

Al igual que en el epígrafe precedente, se presenta aquí un análisis de tres de los personajes protagonistas de *Días del cielo* –Linda, Bill y el granjero– a partir de su comportamiento con respecto a los objetos, su comportamiento hacia los otros personajes y el uso de la voz en *off*. El motivo de esta selección de personajes responde a la concepción del propio cineasta, así como a las tesis de Lloyd Michaels. Por una parte, Malick afirmaba en una entrevista que “Linda, la chica adolescente, es el corazón de la película” (1979). Esta predilección se explica a la luz de sus declaraciones aquí citadas relativas al personaje de Holly (Malick, 1975a). Por otra parte, Michaels defiende que Bill y el granjero son como los dos rostros de un mismo individuo: “como Caín y Abel, parecen unidos por un terrible destino, una suerte de enfermedad más que un pecado” (2009, p. 56). Además, su peculiar enfrentamiento con la muerte los convierte en objeto ineludible de esta investigación.

60

5.2.1. Comportamiento con respecto a los objetos

Retomando la cita de Malick en su tesis de grado, hemos de “leer nuestra comprensión del mundo a partir del modo por el que nos comportamos hacia las cosas que están en él” (1966, p. 34), es decir, a partir de nuestra ocupación con respecto a ellas. A diferencia de *Malas tierras*, la construcción de los personajes en *Días del cielo* no pivota tanto sobre la relación personaje-objetos, como sobre el comportamiento de unos personajes con respecto a los otros. No obstante, siguiendo la estructura del existencial ‘estar-en-el-mundo’, también en esta película puede apreciarse un vínculo causal entre el ocuparse de los objetos y la consiguiente solicitud por los otros.

a. Linda: apertura hacia las cosas

El personaje de Linda presenta claras similitudes con el personaje de Holly en *Malas tierras*. Se trata de una niña, despojada de su mundo de infancia, sumida en una soledad cada vez mayor. Sin embargo, Linda se

diferencia de Holly en su mayor apertura hacia las cosas –una apertura afectiva, no intelectual–, manifestada a través de “una aguda sensibilidad hacia la naturaleza” (Michaels, 2009, pp. 43-44). Así queda reflejado en uno de sus monólogos en *off*: “He estado pensando qué hacer con mi futuro. Podría ser un médico de la tierra [*mud doctor*], cuidar de la tierra por dentro”. Un poco más adelante, la voz en *off* de Linda vuelve a incidir sobre esta idea: “Correteaba por los campos, les hablaba a los trigales y, cuando dormía, ellos me hablaban a mí. Me acompañaban en mis sueños”. Tal y como señala Heidegger, “la piedra carece de mundo. Las plantas y animales tampoco tienen mundo” (1935/36, p. 34); es el hombre quien se abre a estos y los acoge en su mundo, al igual que sucede con Linda, una niña de personalidad “brusca, impaciente, entregada a las cosas tal y como son” (Morrison y Schur, 2003, p. 54).

Otro modo por el que Linda muestra su peculiar ocuparse es mediante el juego. Al comienzo de la película, vemos cómo, acompañada por su amiga, busca saltamontes en las cosechas en actitud de juego. Poco después, Linda aparece con Bill y Abby jugando al *pilla-pilla* por los campos. Por último, para Linda el juego también toma forma de danza en la escena en la que imita a un corpulento trabajador negro en su estilo de baile (*breakdown-and-suffle*).

b. Bill y el granjero: la enfermedad de la técnica

61

En el caso de los personajes de Bill y el granjero, ambos presentan un modo deficiente de ocupación que, en cierto modo, los distancia de la comunidad de trabajadores articulada en torno a la cosecha. Sirva recordar la tesis de Lloyd Michaels, quien señalaba cómo estos personajes “parecen unidos por un terrible destino, una suerte de enfermedad más que un pecado” (2009, p. 56). ¿En qué consiste este estigma que condiciona a los personajes?

Siguiendo a Michaels, su lacra no proviene tanto de una acción concreta, como de un destino compartido. Podría decirse que los dos son víctimas del “triunfo de una economía industrial sobre una agraria [...] La película de Malick está repleta de artefactos de la nueva época industrial: trenes, por supuesto, pero también coches, camiones, trilladoras, tractores, aviones, motocicletas, máquinas calculadoras y proyectores cinematográficos” (Michaels, 2009, p. 55). Martin Woessner comparte este mismo parecer, y sostiene que “la tecnología es una presencia acechante fuera del marco narrativo. Algunas de las imágenes más inquietantes del filme, de hecho, hablan de la desechabilidad de las vidas humanas en la era de la máquina” (2011, p. 146).

Esta idea –tan heideggeriana, por otra parte– queda patente en la escena de apertura del filme, donde Bill es explotado en su trabajo como peón de una fundición. La alienación del personaje de Bill es traducida

al lenguaje cinematográfico por medio de “planos [...] vacilantes, discontinuos, elípticos. Una cámara al hombro se mueve en círculos vertiginosos para seguir a Bill mientras transporta carbón con su pala a un horno ardiendo” (Morrison y Schur, 2003, p. 34). Esta lacra del personaje deriva en un modo inadecuado de ocuparse de los útiles muy parecido al de Kit en *Malas tierras*.

Bill protagoniza dos escenas significativas en las que esta inadecuación culmina en un desenlace trágico. Primero, en la citada escena de la fábrica, Bill se enfrenta con uno de los capataces. De forma casi simbólica, el ensordecedor ruido de las máquinas impide que ninguno de los dos pueda escuchar al otro. Finalmente, Bill se abalanza sobre el capataz y le golpea con su pala, causando lo que parece su muerte. La segunda escena, semejante a la primera en su planteamiento, acontece casi al final del filme. En un paisaje desolado – los campos han ardido por completo: el mundo de la cosecha ha sucumbido–, el granjero se enfrenta a Bill, quien se encuentra arreglando su motocicleta con un destornillador. Presa del odio, el granjero corre hacia Bill con un revólver en la mano. Bill reacciona de modo impulsivo, hiriéndole de muerte en el pecho con su destornillador.

De estas dos escenas se desprende el modo deficiente de este personaje a la hora de ocuparse de los útiles, atribuyéndoles una funcionalidad impropia y, en último término, fatal. Esta forma deficiente de ocupación es la que aísla a Bill de la comunidad de trabajadores. Son frecuentes las escenas en las que este personaje –pese a estar rodeado por otros trabajadores que comen o festejan juntos– se muestra terriblemente solo. En definitiva, puede decirse, de acuerdo con Heidegger, que la técnica conlleva para Bill “la transformación de un mundo en no-mundo, la devastación de la tierra y la degradación del hombre al rango de bestia laboriosa” (Colomer, 2000, p. 583).

La inadecuación en el caso del personaje del granjero es señalada por el propio Malick. El cineasta explicaba en una entrevista cómo, en la época industrial, “los granjeros eran poco más que hombres de negocios que sentían nostalgia por aquellos días de antaño cuando eran ellos mismos los guardianes [*caretakers*] de sus riquezas terrenales” (1979). De este modo, vemos cómo el granjero observa a los trabajadores desde el solitario torreón de su mansión, reacio a tomar parte en el cultivo de sus tierras. Tal vez sea significativo cómo –en el plano en que aparece por primera vez este personaje– lo vemos comiendo una manzana. En palabras de Morrison y Schur, “este plano parece tan fugaz como denso; el gesto que muestra puede interpretarse como algo casual, prescindible, o como rebuscadamente simbólico –un vivo apogeo de la caída del hombre” (2003, p. 41).

5.2.2. Comportamiento hacia los otros personajes

Si en *Malas tierras* el énfasis recaía sobre la relación personaje-objetos, *Días del cielo* hace más hincapié en los modos por los que unos personajes se relacionan con otros, esto es, la solicitud. En consonancia con Heidegger, el modo principal de solicitud sobre el que incide esta película es aquel que surge de una ocupación concreta: el cultivo, la cosecha. Se trata de un modo de ocupación mentado por el filósofo alemán en varias ocasiones. Así, en *Ser y tiempo* se habla de “cultivar y cuidar” (1927, p. 56) como formas de ocuparse. En otro texto, Heidegger alude directamente al mundo del campesino:

“La fatiga de los pasos de la faena [...] la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo [...] la soledad del camino del campo cuando cae la tarde [...] la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal.” (1935/36, pp. 22-23)

La cosecha es un modo de ocupación donde la comparecencia de los otros se da de modo ineludible. Las actitudes evocadas por Heidegger en el texto citado (1935/36) hacen un mundo y propician la consolidación de fuertes vínculos de comunidad entre aquellos que comparten ese mundo. Podría decirse, al modo heideggeriano, que al hacer mundo mediante el cosechar, se hace manifiesto cómo “el mundo es desde siempre el que yo comparto con los otros [...] es un mundo en común [Mitwelt]. El estar-en es un coestar con los otros” (1927, p. 118).

Días del cielo traduce este concepto de ‘mundo en común’ al lenguaje cinematográfico a través de un reiterado uso del gran plano general, principalmente a lo largo de la primera mitad del filme: los trabajadores sentados sobre los vagones de tren en dirección a Texas, la cosecha, la celebración en torno al fuego. Retomando la reflexión sobre el mito, lo que estos planos muestran son “inmigrantes deseosos de participar del sueño americano, [...] la película los retrata en términos familiares a las celebraciones de esta mitología” (Morrison y Schur, 2003, p. 54). Tal vez la escena más llamativa a este respecto sea la del inicio de la cosecha. A través de planos de gran belleza, se habla de este inicio como un ritual a partir del cual se constituye una comunidad. Finalmente, una gran panorámica recoge a todos los campesinos, vueltos hacia el sacerdote cristiano que recita las oraciones. Aquí, el vínculo de comunidad entre los jornaleros queda sellado, como una suerte de nexo sagrado, por el “Amén” que todos pronuncian al unísono.

En la segunda mitad del filme, este énfasis sobre la idea de comunidad va desapareciendo, dando paso a un modo deficiente de estar con los otros: la soledad. Se establece así una “contemplación discursiva [...] sobre el individuo y la colectividad, sobre la comunidad y la soledad” (Morrison y Schur, 2003, p. 34). De este modo, si en *Malas tierras* se hablaba de personajes esencialmente desorientados –lacra relacionada con el modo de ocuparse–, aquí encontramos personajes esencialmente solitarios, un rasgo relacionado con la solicitud.

a. Linda: contacto frustrado

Esta soledad es encarnada de forma paradigmática por el personaje de Linda. La fotografía en tono sepia donde este personaje es presentado en los títulos de crédito al comienzo del filme parece dar cuenta de esta honda soledad. Frente a un desolado paisaje urbano, Linda aparece sentada, con la expresión triste, mirando fijamente a la cámara.

Sin embargo, “aunque ella es el personaje más solitario de la película, aquel cuya soledad es expresada más intencionadamente, es también aquella que anhela más profundamente el contacto” (Morrison y Schur, 2003, p. 56). Como consecuencia de su apertura natural hacia las cosas, Linda muestra “una compasión [modo de solicitud] fundamental hacia los otros. Así, ella empatiza con su nueva amiga [...] cuando encuentra una cicatriz en su oreja o cuando los sucesivos novios la abandonan” (Michaels, 2009, p. 44). De modo similar, Linda protagoniza otros tantos encuentros fugaces con personas de las que se encariña instantáneamente, dando así a entender su anhelo de contacto.

No obstante, todos ellos son “encuentros [...] aleatorios, pasajeros, furtivos” (Morrison y Schur, 2003, p. 56). El último de ellos es el reencuentro con su amiga, quien le habla de un pretendiente que, de nuevo, la ha abandonado. De acuerdo con Morrison y Schur, este último encuentro “cierra el filme con una expresión aguda de contacto frustrado, mientras vemos a las dos chicas correr en la distancia, a lo largo de la vía de ferrocarril” (2003, p. 56). La voz en *off* de Linda da cuenta de esta frustración en un tono a la vez cariñoso y resignado: “Esta chica no sabía dónde iba o qué iba a hacer. No tenía dinero. A lo mejor conocería a algún tipo. Esperaba que le fueran bien las cosas. Era una buena amiga”.

Sin embargo, detrás de estos contactos fallidos, más o menos aleatorios, se esconde la falta de un contacto vital para Linda: el vínculo con su hermano Bill. Las primeras palabras de la voz en *off* de Linda expresa esta falta: “Mi hermano y yo, solíamos ser mi hermano y yo. Solíamos hacer cosas juntos. Solíamos pasarlo bien. Solíamos vagar por las calles”. La narración en tiempo pasado da a entender que se trata de algo lejano para Linda. En efecto, la relación –también frustrada– de Bill con Abby deriva en un distanciamiento de Linda con respecto a su hermano. “Hoy te he salvado la vida ... Siempre cuido de ti”, le dice Bill a Linda mientras preparan juntos la cena tras un día de duro cosechar. “Te mereces una medalla”, le responde irónicamente su hermana, insinuando su soledad.

b. Bill y el granjero: una soledad trágica

En los personajes de Bill y el granjero, la soledad va acompañada por un sentimiento de desasosiego que acabará en un desenlace trágico para

ambos. La película establece un claro paralelismo entre los dos al presentar, en primer lugar, al granjero en solitario –de pie frente a su mansión, observando desde la distancia la llegada de los jornaleros– y, seguidamente, a Bill caminando por los campos, también en solitario. Este rasgo compartido queda acentuado por la incapacidad de ambos a la hora de participar del mundo en común generado en torno a la cosecha.

El aislamiento responde, en el caso de Bill, a una serie de razones ónticas: su recelo hacia los demás, unido a su persistencia en ocultar su relación amorosa con Abby. No obstante, cabe apuntar también a un motivo ontológico como causa de este desasosegante aislamiento: su deficiente ocuparse –y, como consecuencia, su solicitud también deficiente–, entendido como una suerte de enfermedad ontológica. En el personaje del granjero también se puede señalar a un motivo óntico –su amor no correspondido hacia Abby–, aunque, en este caso, tal vez el plano ontológico se imponga con especial fuerza. En efecto, el granjero es un personaje solitario debido a su particular modo de enfrentar la muerte. En el último apartado del epígrafe se abundará en este aspecto.

5.2.3. La voz en *off*

Pese a ser un elemento añadido en el proceso de edición de la película, la voz en *off* juega aquí un papel clave. De modo similar a *Malas tierras*, *Días del cielo* también presenta una joven voz en *off* femenina, la de Linda, hermana pequeña de Bill. Una vez más, “la voz en *off* yerra a la hora de desempeñar sus funciones acostumbradas debido a la perspectiva peculiar [...] que Linda tiene sobre los sucesos” (Davies, 2009a, p. 577). Lloyd Michaels apunta a algunas diferencias con respecto a la voz en *off* de Holly: “La narración de Linda en *Días del cielo*, si bien apenas nos revela nada, transmite una espontaneidad y una sensibilidad totalmente ausentes en el discurso de Holly” (2009, p. 10).

Así pues, lo que se desprende de las palabras en *off* pronunciadas por Linda –y, lo que es más importante, de su tono y su singular modo de articular las frases– no es tanto información concreta de hechos –una vez más, se trata de un narrador poco fiable a este respecto–, como una disposición afectiva:

“La voz de la niña es enérgica, llena de conocimiento, prosaica; si registra de algún modo [los sucesos] [...], lo hace sólo de forma oblicua, sutilmente [...] Todo el tiempo, la aparente franqueza y espontaneidad del monólogo esporádico de Linda choca con la tortuosa lógica de la acción, la cual no llega a explicar.” (Morrison y Schur, 2003, p. 35)

Por el contrario, lo que sí llega a expresar es su temple anímico o disposición afectiva. De un lado, su profundo anhelo de contacto humano y, de otro, su progresivo sentimiento de soledad. En relación a

lo primero, es significativo el repetido uso que hace Linda de la segunda persona en la formulación de su narración en *off*. Es, sin duda, un modo concreto de manifestar esa solicitud de la niña hacia los otros: su disposición permanente de apertura con respecto a un 'tú'. En este sentido, el personaje de Linda es un personaje con mundo, al igual que Holly. No obstante, la gran diferencia entre ambas narradoras reside en su modo de hacer mundo. Mientras que Holly simplemente hace 'mundo' (*Welt*) –articulado principalmente por su apertura a los objetos y su discurso en *off*–, Linda hace 'mundo en común' (*Mitwelt*). En sus monólogos en *off*, "Linda da voz a su interpretación de la [...] [realidad] sensorial que le rodea" (Rybin, 2011, p. 24) donde, por encima de todo, comparecen los otros.

Así, la tensión entre soledad y comunidad –desarrollada en el apartado precedente en referencia al concepto heideggeriano de solicitud– se presenta de un modo nuevo en el recurso narrativo de la voz en *off*. Casi todas las reflexiones en *off* de Linda giran en torno a esta tensión. Desde la primera voz en *off* ya mencionada—"Mi hermano y yo, solíamos ser mi hermano y yo..."— hasta la singular empatía que Linda manifiesta tener hacia el granjero en virtud a su común sentimiento de soledad: "En cierta forma me dio pena –dice Linda sobre el granjero–, porque no tenía a nadie que le apoyara, que estuviera a su lado cuando necesitase algo. Es conmovedor". Mediante su narración en *off*, Linda expresa su frustrado 'hacer mundo en común'.

5. 3. Modos de enfrentar la propia muerte en *Días del cielo*

En *Días del cielo*, la presencia de la muerte es una constante que, como se mostrará en el siguiente epígrafe, anuncia el papel central que ostentará este tema en *La delgada línea roja*. En líneas generales, se ha visto que la construcción de los personajes en *Días del cielo* se sustenta sobre la solicitud de unos personajes por otros, y no tanto sobre la relación de ocupación personaje-objetos. La propiedad o impropiedad de la solicitud en cada uno de los personajes analizados deriva, como última consecuencia, en su modo propio o impropio de enfrentar la muerte. Así pues, el análisis de los personajes que hace este apartado seguirá un orden marcado por esta gradación en la propiedad.

A la luz de las reflexiones aquí expuestas, queda patente cómo *Días del cielo* no reflexiona simplemente sobre el concepto de mundo, sino que se abre a un concepto más amplio: el mundo en común. Siguiendo la argumentación propuesta por Dreyfus (2009) –central en esta investigación–, puede decirse que, en el caso de los personajes analizados, el mundo que colapsa con la muerte es esencialmente un mundo en común.

a. El granjero: resolución y libertad

Tal vez el personaje del granjero sea el más interesante de los tres en su modo de enfrentar la muerte. A diferencia de lo que ocurrirá con Bill, la muerte tiene para el granjero un sentido positivo. ¿Por qué? Podemos hablar en este personaje de un hito decisivo, que marca un antes y un después en su existencia. Se trata de la escena donde el médico le dice que, debido a una enfermedad incurable, no le queda mucho tiempo de vida. “Crees que nunca te pasará a ti”, le dice el granjero al doctor. Esta frase recoge la postura de Heidegger, quien habla de cómo el hombre tiende a refugiarse en la cotidianidad –en el impersonal ‘uno’ (Man)– para así neutralizar la muerte como posibilidad más propia. “El hablar [cotidiano] [...] sobre ella se reduce a decir: uno también se muere por último alguna vez; por lo pronto, sin embargo, uno se mantiene a salvo” (1927, p. 253). “Uno se mantiene a salvo” o, en palabras del granjero, “crees que nunca te pasará a ti”. No obstante, en esta misma escena, el granjero interpela al médico con una pregunta decisiva: “¿Cuánto tiempo me queda?”. En la formulación de esta pregunta se advierte un giro en la actitud del granjero. Ha cambiado la segunda persona por la primera. De este modo, el personaje se vuelve hacia la muerte como su posibilidad más propia.

Este enfrentamiento con la muerte sume al granjero en una inmediata soledad. “La muerte, en la medida en que ella ‘es’, es por esencia cada vez la mía” (1927, p. 240), afirmaba Heidegger. No es posible compartirla. Sólo queda enfrentarla en solitario. La soledad del granjero es reflejada en su otear desde la torre; también en algún plano donde yace en soledad sobre su cama. Sin embargo, esta soledad revierte finalmente en una consecuencia positiva, al impulsar al granjero a salir de ella por medio del amor hacia Abby. Enfrentado con el abismo de la muerte, “con la amenaza inmediata del colapso de un mundo, [...] [el granjero] encuentra su salvación en un amor que, según cree, nada puede destruir” (Dreyfus, 2009, p. 34). En síntesis, al colapsar su mundo, el granjero toma sobre sí su destino –se vuelve con propiedad hacia su muerte–, emprendiendo libremente –con ‘resolución’, diría Heidegger– la empresa de amar a Abby y casarse con ella. Desgraciadamente, este amor no es correspondido ya que, como señala Lloyd Michaels, “el granjero se ha casado con un ángel caído” (2009, p. 54).

b. Linda: el acecho de ‘Black Jack’

Decíamos que un rasgo predominante en Linda es que está “entregada a las cosas tal y como son” (Morrison y Schur, 2003, p. 54). Esta apertura –de índole afectiva– incluye también a la muerte. No obstante, es preciso señalar que Linda no se enfrenta tanto con su propia muerte sino, más bien, con la posibilidad de la muerte en los otros. Su compasión hacia los demás incluye una suerte de dolor por ellos. A este respecto, es paradigmática su preocupación por el granjero, expresada

en varias ocasiones a través de la voz en *off*: “Sabía que iba a morir. Sabía que no se podía hacer nada. Sólo se vive una vez...”. Y en otro momento: “No tenía malas intenciones. Le dabas una flor y se la guardaba para siempre. Se iba a ir al otro mundo, pero no protestaba como los otros”. Esta disposición de Linda parece contradecir la tesis Heideggeriana de que “*nadie puede tomarle al otro su morir*” (1927, p. 240), y plantea la posibilidad de un encuentro con la muerte de tipo relacional. Se abre aquí una cuestión de gran importancia que Kaja Silverman (2009) retoma al hablar de *La delgada línea roja*.

No obstante, Linda también se enfrenta con la muerte como su posibilidad más propia. Casi al final de la película, inmediatamente antes de la escena en que persiguen y matan a Bill, Linda percibe la presencia de la muerte. Así lo expresa en un monólogo en *off*:

“Algunos lugares me asustaban tanto que me ponían los pelos de punta. Era como si una mano helada me tocara el cuello, y podrían ser los muertos que venían a buscarme o algo así. Recuerdo un tipo. Se llamaba Black Jack. Había muerto. Sólo tenía una pierna y murió. Y creo que era Black Jack quien hacía ese ruido.”

‘Black Jack’, en la cultura popular americana, es un nombre coloquial por el que referir la muerte. Este enfrentamiento con la muerte queda expresado de forma infantil, mediante “frases yuxtapuestas [que] reflejan la inhabilidad de un niño para subordinar experiencias” (Michaels, 2009, p. 43). Se trata, sin embargo, de una espontaneidad que parece dotar a la intuición de Linda de una singular lucidez.

68

c. Bill: la muerte inesperada

En su enfrentamiento con la muerte, Bill puede ser visto como un remedo del personaje de Kit, pues ambos comparten una impropiedad en cierto modo similar. En el caso de Bill, esta impropiedad no deriva tanto de su ocupación con los objetos, como de su solicitud deficiente por los otros. Tal y como hemos apuntado en el presente epígrafe, Bill es un personaje incapaz de compartir ese mundo en común generado a partir de la cosecha. Del mismo modo, es incapaz de integrarse en esa comunidad de la que, presumiblemente, tendría que formar parte. Podría objetarse a esto su solicitud amorosa por Abby. Sin embargo, su relación es inconstante y, en último término, fallida. Esta frustración queda patente en la escena en la que Abby, ya casada, es llevada por Bill a dar un paseo nocturno. Ambos toman dos vasos de cristal de la casa del granjero para beber vino mientras caminan por el riachuelo. Bill pierde su vaso en el río y renuncia a la posibilidad de recuperarlo. Es un acto del todo simbólico que apunta a la incapacidad de Bill por corresponder a su amada. En resumen, Bill es un personaje desorientado y, sobre todo, solitario. Su desorientación es manifestada

por la narración en *off* de Linda, quien habla de la fuga que Bill –arrastrando consigo a Linda y Abby– emprende tras dar muerte al granjero: “No sabíamos a dónde ir ni qué hacer”.

Bill carece de un mundo en sentido propio. Se sigue de aquí su incapacidad para enfrentar la muerte como posibilidad, es decir, como colapso del propio modo de vida (Dreyfus, 2009). Retomando la tesis de Dreyfus, también este personaje “es ontológicamente invulnerable al ‘colapso del mundo’ porque carece de un mundo con significado que pueda colapsar” (2009, p. 35). Esta idea es plasmada por la escena de la muerte de Bill donde, tal y como señalaba Critchley (2002), el personaje corre hacia su muerte. No obstante, Bill sólo es capaz de reconocerla como simple fenecer, no como muerte ontológica. Se ve rodeado por la policía y, sin saber muy bien a dónde huir, decide posponer por unos instantes su final. No obstante, pronto es abatido por un policía. Es llamativo cómo el “plano subacuático del cuerpo de Bill rompiendo la superficie del río en su momento final, el breve corte a *slow motion* y el silencio componen el efecto trágico” (Michaels, 2009, p. 50). Del carácter violento y fugaz de su muerte se desprende una sensación inequívoca: no estaba preparado. La muerte le encuentra desprevenido. Esta escena vuelve a presentar el vínculo entre el agua y la muerte, planteado por vez primera en *Malas tierras* y que en *La delgada línea roja* obtendrá un significado más pleno (Silverman, 2009).

6. ANÁLISIS DE LA DELGADA LÍNEA ROJA (*THE THIN RED LINE*, 1998)

6.1. La maduración de un cine ontológico

El regreso de Terrence Malick a la gran pantalla después de *Días del cielo* se hizo esperar. Fueron los productores Robert Geisler y John Roberdeau –ambos de origen tejano, al igual que Malick– quienes lograron finalmente que el cineasta accediera a dirigir un nuevo largometraje. Gracias a “la considerable ayuda del antiguo agente de Malick, Michael Medavoy, y después de casi una década de persuasiones y de financiación, [...] Malick firmó para escribir y dirigir *La delgada línea roja*” (Michaels, 2009, p. 57), proyectada como la adaptación de la novela homónima del escritor James Jones (1962), autor de otro título de resonancias cinematográficas: *De aquí a la eternidad*.

Como explica Lloyd Michaels, el conocido perfeccionismo de Malick volvió a hacer acto de presencia en esta película: “La producción duró cien días, con la mayor parte del rodaje en Australia y las Islas Salomón (las cuales incluyen Guadalcanal, enclave de la batalla más costosa en el frente del Pacífico, y escenario de la novela de Jones)” (2009, p. 58). Al finalizar el rodaje, “el material bruto excedía el millón de pies [trescientos kilómetros, aproximadamente], casi seis horas” (Michaels, 2009, p. 58). El proceso de edición resultó del todo

enloquecedor, ya que hubo que recortar más de la mitad del metraje, además de añadir las voces en *off*, un elemento que no estaba previsto incluir en la película.

6.1.2. Pretensiones que rebasan el género bélico

A primera vista, *La delgada línea roja* se nos presenta como una película de género bélico. En efecto, la cinta “aborda los sucesos que giran en torno a la batalla de Guadalcanal, en noviembre de 1942, cuando el ejército de los Estados Unidos se abría camino, entre sangrientas luchas [...], contra una feroz resistencia japonesa” (Critchley, 2002). No obstante, tal y como remarca Simon Critchley, “es una película bélica del mismo modo que la *Ilíada* es un poema de guerra. El espectador en busca de verosimilitud y documentación de hechos históricos quedará decepcionado” (2002). Así pues, valorar el tercer largometraje de Malick únicamente en función de su temática bélica distaría mucho de hacerle justicia.

Este fue precisamente el principal obstáculo con el que se encontró el filme a la hora de su estreno. Muchos espectadores tendían a comparar la obra de Malick con “la tremendamente exitosa película épica sobre la Segunda Guerra Mundial de Steven Spielberg, *Salvar al soldado Ryan*, estrenada sólo dos meses antes de *La delgada línea roja*” (Michaels, 2009, p. 58). Sin embargo, la distancia entre estas dos películas, aparentemente semejantes, no podía ser más amplia. Así lo defiende Martin Flanagan, quien sostiene que Spielberg bien podría ser descrito como “el anti-Malick (en términos de industria, reconocimiento público y éxito comercial)” (2003, p. 124).

La ausencia de la característica ‘arquitraba’ (McKee, 2009) – habitual “del cine clásico de Hollywood (del que *Salvar al soldado Ryan* se erige como paradigma)” (Michaels, 2009, p. 61)– nos conduce a la clasificación de esta película dentro de lo que aquí se ha denominado cine ontológico. En efecto, la peculiar estructura narrativa del filme despoja a las secuencias bélicas “de la excitación o de la grandeza típicas del género. [...] La escena de la gran batalla es desplazada de una posición climática en la historia, y, después de terminar, la película continúa por casi una hora” (Morrison y Schur, 2003, p. 25).

De sus patentes desvíos con respecto a los patrones del género bélico –así como antibélico– se concluye que “*La delgada línea roja* no puede ser fácilmente categorizada como una película [bélica o] antibélica. Por una razón, [...] esta revela preocupaciones mucho más amplias” (Michaels, 2009, p. 65). Con esta arriesgada apuesta, “Malick, no menos que [...] Witt [uno de los protagonistas del filme], el perpetuo desertor, vislumbra ‘otro mundo’, un cine de verdad y belleza” (Michaels, 2009, p. 69) que aspira a dar cuenta, a modo de reflexión logopática, de profundos problemas filosóficos.

6.1.3. Algunas desviaciones significativas de la adaptación

A la hora de plantear el guión de *La delgada línea roja*, Malick parte de la novela de James Jones (1962), escrita a partir de las experiencias del propio autor como soldado de infantería en Guadalcanal. La novela ya había sido llevada al cine en 1964 –con el mismo título, aunque se tradujo al castellano como *El ataque duró siete días*– por el cineasta Andrew Marton. No obstante, la perspectiva de Marton, en contraposición con la de Malick, es muy distinta (Critchley, 2002). Mientras que la cinta de 1964 se ajusta a las convenciones del género bélico –y al argumento de la novela de la que parte–, la película de 1998 presenta ciertas desviaciones significativas con respecto al texto original.

El texto de Lloyd Michaels explica detenidamente algunas de estas diferencias, sin duda reveladoras a la hora de dilucidar cuáles son los temas centrales que Malick introduce en su adaptación. En primer lugar, las voces en *off* que presenta la película “no se corresponden con las caracterizaciones originales [de los personajes] de Jones” (Michaels, 2009, p. 62). Por otra parte,

“la tres secuencias de apertura del filme –Witt y otro soldado no identificado desertando entre los nativos isleños, el diálogo de Witt y Welsh en el calabozo, la conversación de Tall y Quintard a bordo del destructor– son [...] enteramente invención de Malick.” (Michaels, 2009, p. 66)

71

El valor temático de estas tres secuencias es innegable. La estancia de Witt en el mundo paradisíaco de los nativos melanesios da lugar a su reflexión sobre el modo de enfrentar la muerte, uno de los temas principales del filme. Dejando a un lado la conversación entre Tall (Nick Nolte) y Quintard (John Travolta) –sobre la lealtad y el deber militar–, el diálogo entre el soldado Witt (Jim Caviezel) y el sargento Welsh (Sean Penn) articula un enfrentamiento –también esencial en el relato– en torno al concepto de mundo. Como señala Sinnerbrink, “su relación adquiere, pues, el carácter de una disputa filosófica” (2006, p. 32). Estos dos personajes centrales, son “sustancialmente cambiados con respecto a la novela, donde Witt, más que un idealista beatífico, es un excéntrico fanático [...] y Welsh, en lugar de encarnar una integridad del tipo Bogart [*Bogart-like*], se tambalea sobre el filo de la locura” (Michaels, 2009, p. 67).

El último cambio significativo que Malick introduce es relativo a la muerte de Witt, una escena clave que ilumina el enfrentamiento dialéctico entre este y el sargento Welsh. “Witt no muere como un héroe sacrificado en la novela [...] Su búsqueda de la verdad y su muerte sacrificial permanecen en el centro del cine de Malick [...] [y] van directamente en contra del determinismo de la novela” (Michaels, 2009, p. 68).

6.1.4. ¿Una ventana a la trascendencia?

Como se verá en el presente análisis, esta película supera a las obras previas de Malick en sus aspiraciones filosóficas. A este respecto, Ron Mottram defiende que,

“más que las primeras dos películas, *La delgada línea roja* trasciende el escenario y la acción inmediatas de la narrativa para formular preguntas que penetran en el corazón del mito de Occidente, tales como el origen y la naturaleza del mal, la existencia de lo espiritual, y el papel y sentido del amor.” (2003, p. 19)

Ciertamente, estas preguntas planteadas por Malick han tenido como respuesta un sinfín de artículos académicos que, de un modo u otro, han tratado de definir cuáles son los temas que subyacen a la película. Entre ellos, autores como Mottram (2003) o Power (2003) señalan que *La delgada línea roja* no solamente contiene preguntas filosóficas, sino también religiosas o, en un sentido amplio, trascendentes, entendiendo aquí la ‘trascendencia’ según su acepción común, y no según su significado heideggeriano. Lloyd Michaels explica que “el proyecto entero de Malick puede ser entendido como el esfuerzo por plantear preguntas eternas y sin respuesta a través de un lenguaje cinematográfico nuevo, esencialmente no verbal, y a menudo misterioso” (2009, p. 75). Las imágenes de la naturaleza, de destellos de luz, ráfagas de viento agitando la hierba, árboles, así como del firmamento, “funcionan como un puente hacia otro mundo y como signo de su existencia” (Mottram, 2003, p. 15). En cierto sentido, Malick parece plantear, en términos cinematográficos, una suerte de “cosmología o metafísica de la religión” (Uría, 2012, p. 41).

Los autores mencionados señalan que la espiritualidad que impregna esta película tiene su origen en la corriente de pensamiento conocida como el ‘trascendentalismo norteamericano’, defendida por autores como Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau o Walt Whitman. “Para los trascendentalistas, el universo comprende dos elementos, la naturaleza y el alma, y uno puede lograr una unidad con el alma del mundo a través de la comunión con la naturaleza” (2009a, p. 572), explica David Davies. Mottram y Power defienden que las reflexiones en *off* de Witt siguen precisamente esta dirección, al “hablar de que todos los hombres tienen ‘una gran alma’ o que son parte de ‘un ser’, o de llegar a ‘tocar la gloria’ y, haciéndose eco directamente de Emerson, de ‘todas las cosas resplandeciendo’ [*all things shining*]” (Davies, 2009a, p. 572).

Otros autores, como Lloyd Michaels, afirman que la búsqueda de Witt “sintetiza la fe cristiana con ideas budistas” (2009, p. 74). No obstante, resulta difícil vincular la evidente búsqueda de trascendencia de Witt con la espiritualidad cristiana, ya que en ningún momento se da en el filme la interpelación a un Dios personal. Al contrario, Critchley

señala que “frente al fiscalismo nihilista de Welsh se da lo que podríamos llamar el pampsiquismo metafísico de Witt” (2002). En cualquier caso, sí es legítimo hablar de que Malick ha abierto una ventana a la trascendencia, esto es, a ‘otro mundo’ que, en su filmografía posterior, va a tomar una deriva claramente cristiana con películas como *El árbol de la vida* (Uría, 2012).

6.2. Análisis de la construcción de personajes en *La delgada línea roja*

El análisis de personajes desarrollado en este apartado se basa únicamente en las desviaciones narrativas que, tal y como señalaba Michaels (2009), han sido añadidas por Malick a la hora de adaptar la novela de James Jones (1962). De este modo, lo que se busca analizar no es tanto el sustrato literario aportado por Jones, como las propuestas del propio Malick. Como se verá, en estas propuestas subyacen ciertas reflexiones que retoman, tal vez de un modo más claro que nunca, algunas de las cuestiones filosóficas planteadas por *Malas tierras* y *Días del cielo*.

A la luz de lo expuesto en los epígrafes anteriores, parece cada vez más evidente el interés de Malick por hacer de su cine una suerte de reflexión logopática sobre qué significa el concepto heideggeriano de mundo; un concepto que, como señalaba Steven Rybin (2011), ha de ser entendido como sustantivo (*Welt*), pero también como verbo activo: hacer mundo o mundear (*Welten*). Hubert Dreyfus, en un curso impartido en 2007 sobre Heidegger en la Universidad de Berkeley, sugería que “todas sus películas [de Malick] tratan sobre mundos; sobre lo que es ser un mundo, y sobre las cosas que suceden con los mundos [...] Cada película [...] [trata] sobre algún aspecto del mundo” (Woessner, 2011, p. 141).

De acuerdo con esta tesis de Dreyfus, se ha mostrado cómo, en *Malas tierras*, el hacer mundo se dice, fundamentalmente, en relación con el ocuparse de los objetos. *Días del cielo*, en cambio, destaca el mundear entendido como hacer mundo en común, en virtud de la solicitud –propia o impropia– por los otros y de la integración en una comunidad. *La delgada línea roja* plantea, por otra parte, una reflexión tal vez más directa en torno al concepto de mundo. Esta reflexión se construye, fundamentalmente, a través de “una discusión, en el sentido pleno, entre el sargento Welsh (Sean Penn) y el soldado Witt (Jim Caviezel), una lucha [verbal] que se expande a lo largo de la entera duración de la película” (Sinnerbrink, 2006, p. 31).

6.2.1. Comportamiento con respecto a los objetos: el mundo como don

Además del enfrentamiento dialéctico entre Welsh y Witt, *La delgada línea roja* también plantea, a través del lenguaje cinematográfico, no verbal, una reflexión logopática sobre el modo de hacer mundo. A

diferencia de las obras precedentes de Malick, esta plantea el existencial 'ser-en-el-mundo' no tanto como una tarea, sino "como un regalo, si bien es un regalo del que sólo nosotros somos los últimos responsables" (Woessner, 2011, p. 156). Al construir a los personajes, la película no hace hincapié en sus deliberaciones sino que, por el contrario, "los personajes son representados actuando de modos que les son suscitados por el mundo tal y como este se les da en la experiencia" (Davies, 2009a, p. 579).

Destacan a este respecto las escenas de apertura del filme, en las que Witt convive con los nativos melanesios. Witt tiene frente a sí un mundo en su sentido pleno. Sin embargo, no es un mundo que él haya articulado; más bien, es un mundo que se le presenta como don. Witt se encuentra con un mundo 'ya mundeado' por los nativos, frente al cual responde en actitud de acogida –de asombro (Clewis, 2003)–, imitando así la actitud de estas gentes hacia la naturaleza. En efecto, llama la atención la apertura de los nativos frente a la naturaleza, simbolizada principalmente en el elemento del agua. A este respecto, Kaja Silverman sugiere que

"el mar es [...] la principal metáfora que emplea Malick para expresar tanto la totalidad a la que todos pertenecemos como las experiencias mediante las cuales esta totalidad se nos revela, y el denominador común para estas experiencias es el 'tacto'." (2009, p. 125)

74

La propiedad o impropiedad de la apertura de los personajes hacia los objetos que les salen al paso –la naturaleza, principalmente– es traducida por el filme al lenguaje cinematográfico mediante esta alusión al tacto. Así, por ejemplo, los nativos melanesios son mostrados en perfecta convivencia con el agua. En esta misma línea, Davies (2009a) destaca los recuerdos que Bell (Ben Chaplin) tiene sobre momentos de contacto físico con su mujer, suscitados por la naturaleza que le rodea mientras reptaba sobre la hierba en dirección al bunker japonés. Tal y como apunta Davies, estos "recursos juegan un papel esencial en la presentación cinematográfica de Malick sobre el modo por el que los agentes humanos encuentran y responden al mundo" (2009a, p. 579).

6.2.2. Comportamiento hacia los otros personajes

El peso del presente análisis recae, como se ha indicado, en la discusión entre Witt y Welsh sobre el concepto de mundo, articulada mediante tres encuentros entre los dos personajes que jalonan la película al comienzo, en su mitad y poco antes del desenlace. Tal y como sostiene Michaels, "la cuestión filosófica central, completa invención de Malick al adaptar la novela de Jones, gira en torno al diálogo [...] entre Welsh y Witt" (2009, p. 69).

a. Welsh frente a Witt: oposición y reconocimiento

El primero de estos diálogos tiene lugar inmediatamente después de la forzosa reincorporación de Witt a filas, después de su estancia en la isla, en compañía de los nativos:

Welsh: En este mundo, un hombre por sí solo no es nada. Y no hay más mundo que este.

Witt: Ahí te equivocas ... Yo he visto otro mundo. A veces pienso que sólo fue mi imaginación.

Welsh: Bueno, has visto cosas que yo nunca veré. Vivimos en un mundo que se está destruyendo a marchas forzadas. Lo único que puedes hacer es cerrar los ojos y que nada te afecte."

Por un lado, Welsh sostiene que la guerra es, en último término, una absurda lucha por intereses económicos; en consecuencia, lo mejor que puede hacer cualquier hombre es aislarse y sobrevivir. "Cerrar los ojos y que nada te afecte", en palabras de Welsh. A este respecto, Michaels apunta que

"Welsh está más cercano a la concepción determinista de Jones [el autor de la novela] sobre la vida en el campo de batalla: un mundo de fuerzas poderosas invisibles, políticas y económicas [...] donde el conflicto es la norma, los hombres están aislados [...], y la supervivencia depende de la suerte." (2009, p. 69)

75

Por otro lado, Witt dice haber visto otro mundo más allá del mundo de Welsh, del mundo de la guerra. Su visión "se corresponde con la armoniosa integración del hombre y la naturaleza, que él venera durante su desertión con los nativos isleños" (Michaels, 2009, p. 69). Detrás de cada una de estas visiones enfrentadas se encuentra un modo concreto de enfrentar la muerte, tema en el que se profundizará en el último apartado del epígrafe. Ciertamente, tal y como afirma Woessner, "el significado del mundo mismo [es] algo vinculado a la mortalidad, pero no definido enteramente ni solamente por ella" (2011, p. 151).

Además de oposición, esta escena trasmite también una suerte de identificación entre Welsh y Witt. Podría decirse que los dos personajes encarnan las dos caras de un mismo ser humano. "A pesar de que representan filosofías opuestas, el escepticismo existencialista de Welsh y el idealismo trascendentalista de Witt comparten una alienación fundamental con respecto al *establishment* militar, claramente significado por la desertión del soldado al comienzo de la película" (Michaels, 2009, p. 65), pero también por la protesta ideológica que hará Welsh: "¡Todo se reduce a la propiedad!", entendida esta en sentido económico.

Esta tensión entre oposición y reconocimiento queda planteada en la citada escena a través del enfrentamiento literal de los dos rostros mediante el uso del plano-contraplano. Toda la escena parece

impregnada de una fuerte tensión, que se refleja en “la contraposición de las imágenes desterritorializadas de unos ojos que miran a unos ojos que les miran” (Bou, 2002, p. 15). Fruto del enfrentamiento, surge también el reconocimiento mutuo. “Tal vez yo sea el mejor amigo que hayas tenido. Y ni siquiera lo sabes”. Las palabras finales de Welsh parecen significar este reconocimiento, donde el otro se revela, en último término, como ‘otro yo’.

El segundo diálogo entre Welsh y Witt, planteado como un encuentro al atardecer entre la exuberante hierba verde, está situado en el punto medio (*midpoint*) de la película:

“Welsh: Lo siento por ti, chico.

Witt: ¿Sí?

Welsh: Sí, un poco. Este ejército te va a matar. Si fueras listo, te cuidarías. No hay nada que puedas hacer por otros. Estás metiéndote en una casa en llamas donde nadie se puede salvar... ¿Qué crees que puedes cambiar? Un solo hombre en toda esta locura. Si mueres, será por nada. Ahí fuera no hay otro mundo donde todo vaya a ir bien. Sólo hay este. Sólo esta roca.”

Una vez más, Malick recurre a un bello y equilibrado plano-contraplano, el cual plantea de nuevo esa tensión ya referida entre reconocimiento y oposición. Por un lado, Welsh parece dar indicios de compasión por Witt, “pero esta ‘conversación’ presumiblemente íntima termina siendo un monólogo, puntuado por cuatro planos idénticos del silente Witt, quien absorbe con calma el escepticismo de Top [Welsh] y la creciente oscuridad tropical” (Michaels, 2009, p. 70). Por otro lado, resulta llamativa la insistencia del sargento en negar la existencia de ese otro mundo, insistiendo en que “sólo hay este”. Frente a esta afirmación, “Witt le mira fijamente por cuarta vez con una tenue sonrisa, elevando después su mirada” (Michaels, 2009, p. 71). Con este sutil gesto, el personaje da a entender su creencia en ese otro mundo que Welsh es incapaz de percibir pero que, en cierto modo, también anhela.

El tercer y último encuentro, próximo al desenlace del relato, tiene lugar en un enclave que invita a una lectura metafórica. Se trata de una cabaña de madera quemada, clara alusión a la metáfora utilizada por Welsh en el segundo encuentro. Por otra parte, en una de las paredes cuelga una jaula de pájaros. Este elemento apunta al recuerdo de Witt de la muerte de su madre. Junto al lecho de muerte había también una jaula de pájaros. La única diferencia es que, ahora, la jaula está vacía. Welsh permanece sentado mientras Witt vaga a su alrededor:

“Welsh: Hey, Witt. ¿A quién estás fastidiando hoy?

Witt: ¿A qué te refieres?

Welsh: Bueno, ¿no es eso lo que te gusta hacer? ¿Ir a la izquierda cuando te mandan ir a la derecha? ¿Por qué eres tan problemático, Witt?

Witt: Se preocupa por mí, ¿verdad, sargento? Siempre lo pensé. ¿Por qué siempre te muestras como una roca? Un día vengo y hablo contigo, pero al día siguiente es como si no nos conociéramos... Ahora es una casa solitaria. ¿Te sientes a veces solo?

Welsh: Sólo cuando estoy con gente.

Witt: Sólo cuando estoy con gente...

Welsh: Todavía crees en la luz celestial, ¿verdad? ¿Cómo lo consigues? Eres un mago para mí.

Witt: Todavía veo una chispa en ti."

Welsh persiste en su interés por ese otro mundo luminoso. Llama a Witt 'mago' por ser capaz de mantener su apertura hacia ese otro mundo. En efecto, "Witt permanece firme en su fe: 'Todavía veo una chispa en ti'. Se trata de una escena extrañamente conmovedora [...] el diálogo religioso entre un existencialista y un santo" (2009, pp. 72-73), explica Michaels. En este último diálogo, Welsh parece dar ciertos indicios de un intento de apertura hacia la visión de Witt.

b. Dos miradas, dos mundos

El enfrentamiento de Welsh y Witt es también la contraposición de dos mundos, tal y como ellos mismos lo expresan en sus diálogos. Pero, ¿de qué mundos se trata? ¿Cuál es su diferencia? Como explican Bersani y Dutoit, en *La delgada línea roja* "las preguntas sobre el mundo van acompañadas por modos de *mirar hacia el mundo*" (2004, p. 43). De igual modo, para Heidegger "el mundo no es algo externo, algo que esté ahí fuera" (Woessner, 2011, p. 156). Hay mundo en la medida en que alguien hace mundo, y un modo de hacer mundo es a través de la mirada. Es por esto que, en una de sus reflexiones en *off*, Witt afirma que "un hombre *mira* a un pájaro agonizante y piensa que no hay sino dolor sin respuesta. Otro hombre *mira* el mismo pájaro y siente la gloria".

Así pues, Witt y Welsh hablan de dos mundos en tanto que cada uno proyecta una mirada diferente sobre lo que le rodea. De modo análogo, la cámara –en cuanto que es también una mirada– intenta dar cuenta de ambos mundos:

"La película de Malick se recoloca continuamente entre estos dos mundos ... moviendo su infatigable cámara de las espantosas escenas de ansiedad y crueldad a los momentos sosegados de contemplación y plenitud [...] La película camina sobre la delgada línea roja entre [...] la 'roca' de Welsh y la 'luz hermosa' de Witt." (Michaels, 2009, pp. 69-70)

Como se ha visto en los anteriores análisis, el 'estar-en-el-mundo' de los personajes –Welsh y Witt, en este caso– puede adquirir el modo de la impropiedad o de la propiedad. "La ambivalencia de la experiencia de la guerra es lo que interesa a Malick: 'envenena el alma', pero también 'revela la gloria'" (Sinnerbrink, 2006, p. 32). Todo depende del

individuo en cada caso concreto: cada uno se juega la posibilidad de llegar a ser sí mismo. Sirva recordar la cita de Steven Rybin, quien explicaba cómo Malick busca “construir poéticamente el encuentro entre el ser humano y su oportunidad de reconocer el sentido de su ser, de encontrar su ‘hora y día’” (2011, p. 35). En último término, Witt alcanzará esta oportunidad, mientras que Welsh se queda a las puertas de lograrla.

6.2.3. La voz en *off*

En *La delgada línea roja*, el uso que hace Malick de la voz en *off* “rompe más radicalmente con la tradición cinematográfica. De hecho, lo que cada uno considere sobre cuál es la función que cumplen estas voces en *off* influenciará fuertemente la interpretación que uno haga de la película como un todo” (Davies, 2009a, p. 577). La observación de Davies parece del todo certera. Al igual que las escenas que articulan el enfrentamiento entre Witt y Welsh, el contenido de las voces en *off* es añadidura del propio Malick. De hecho, tal y como señala Michaels, “las voces en *off* [...] nunca formaron parte del guión de rodaje” (2009, p. 58).

a. Recuerdos e identidad colectiva

En los anteriores filmes de Malick “la voz en *off* era quizá el indicador más claro de la ironía, pues revelaba la distancia entre las perspectivas limitadas de los personajes y la mordaz auto-reflexividad de la narración” (Morrison y Schur, 2003, p. 26). Tanto en el caso de Holly como en el de Linda, las limitaciones de estos personajes eran resaltadas por su narración en *off*, dando a entender la poca fiabilidad informativa pero manifestando, al mismo tiempo, un temple anímico concreto. En el caso de *La delgada línea roja*, las funciones de la voz en *off* son más amplias. Por un lado, “es usada para representar episodios pasados en las vidas de personajes específicos” (Davies, 2009a, p. 577). Así sucede con los recuerdos del soldado Bell sobre su mujer, o con el recuerdo que Witt guarda de la muerte de su madre, en el que se ahondará en el último apartado del epígrafe.

Por otro lado, a diferencia de *Malas tierras* o *Días del cielo*, ya no hay un único personaje al que atribuir la voz en *off*. Al contrario, *La delgada línea roja* presenta una variada polifonía de voces. Estas voces consisten en “fragmentos de pensamientos, oraciones, cartas al hogar” (Morrison y Schur, 2003, p. 27), etc. En varios momentos del filme resulta difícil determinar a quién pertenece la voz que se escucha. De hecho, muchos “han inferido que estas voces no son atribuibles a ningún personaje en particular” (Davies, 2009a, p. 578). En este sentido, se ha dicho que la polifonía de reflexiones en *off* sirve para traducir al lenguaje cinematográfico la idea planteada por Witt de que tal vez todos los hombres formen parte de “una gran alma” (*one big*

soul'). Lloyd Michaels sostiene que "la semejanza en el timbre de las mismas voces –Witt y Bell hablan con acentos sureños que hacen difícil su distinción– trasmite la identidad colectiva de la compañía (y, de hecho, de todos los soldados, de todos los hombres)" (2009, p. 62). Así pues, la reflexión aquí expuesta sobre la idea de comunidad al hablar de *Días del cielo* podría ser también aplicada a esta película. La diferencia estriba en que el anterior filme transmitía la idea de comunidad mediante el uso del gran plano general. En el caso de *La delgada línea roja*, el recurso narrativo que expresa esta idea no es tanto visual, como sonoro.

b. El asombro ontológico

Por último, otra función que cumple la voz en *off* en esta obra es la de transmitir un temple de ánimo o estado afectivo. Sirva volver a recordar la conexión hecha por Mulhall, siguiendo a Heidegger, "entre 'Stimme' (voz) y 'Stimmung' (afecto o modo afectivo)" (2005, p. 63). En *Malas tierras*, las voces en *off* de Holly transmitían una singular apatía, unida a la lucidez afectiva característica de la infancia. En *Días del cielo*, la voz en *off* de Linda refleja una tensión entre la tristeza de la soledad y la compasión por los otros. Finalmente, los estados anímicos que se desprenden de las voces en *off* de los personajes en *La delgada línea roja* son muy variados. Davies defiende que, de entre la rica polifonía de voces, "parece claro, sin embargo, que al menos la mayoría de ellas son atribuibles a Witt" (2009a, p. 578). ¿Cuál es el temple anímico manifestado por Witt? Para responder a este interrogante, es ineludible acudir al valioso texto de Robert Clewis (2003) sobre la película.

En términos generales, Clewis defiende que el estado afectivo predominante en *La delgada línea roja* y, más concretamente, en el personaje de Witt, es el del asombro. En palabras del propio autor, "la concepción que el filme tiene del asombro es mostrada a través [...] de las voces en *off* de los personajes que luchan en la batalla de Guadalcanal" (2003, p. 22). Clewis matiza que, "particularmente, el asombro es manifestado a lo largo del filme en las palabras y las acciones del soldado Witt" (2003, p. 22). Su modo particular de asombro es, a todas luces, deudor de la filosofía heideggeriana. "A pesar de no haber un reconocimiento explícito a Martin Heidegger en esta película [*La delgada línea roja*], Malick (antiguo profesor de filosofía y traductor de *Vom Wesen Des Grundes*) adopta una visión heideggeriana del asombro" (Clewis, 2003, p. 22).

De modo sintético, puede decirse que Heidegger distinguía entre modos de asombro ónticos y ontológicos. Dejando a un lado el primer tipo, el filósofo alemán defendía que el asombro ontológico (*Erstaunen*) "nos sitúa frente a y dentro de la inusualidad de todo lo que es usual. Lo más usual como tal se muestra en su inusualidad cuando esta brilla en el asombro" (1937/38, p. 150). En otras palabras, el asombro hace que el mundo –lo más usual– se nos revele precisamente como mundo. Para

ello se “requiere una distancia psíquica con respecto a lo que está aconteciendo. Hay un espacio que media entre la persona que siente el asombro y el acontecimiento que lo causa, y esta distancia es un elemento constitutivo del asombro” (Clewis, 2003, p. 23). En el caso de Witt, esta distancia es propiciada –al comienzo de la película– gracias a su desertión del ejército y su convivencia con los nativos melanesios. Por primera vez, el mundo se le presenta al personaje como mundo, lo usual como inusual. También por primera vez, Witt cuestiona su propio mundo.

En efecto, el preguntar es el sustrato común de toda la voz en *off* de Witt. “Como dice Heidegger, el modo de preguntar es la expresión lingüística de un estado de ánimo (el asombro) que está en sintonía con el mundo como algo abierto” (Clewis, 2003, p. 24). De acuerdo con la tesis del filósofo alemán, Witt no busca tanto hallar una respuesta, “no intenta deshacerse de la inusualidad de lo asombroso por vía de la explicación; en cambio, preserva el proceso mismo del preguntar” (Clewis, 2003, p. 26). Esta es, sin duda, la función fundamental que cumple la voz en *off* de Witt en el filme: dar cuenta de un asombro que sitúa al protagonista frente a su mundo, capacitándole así para cuestionarlo y, en cierto modo, superarlo. En palabras de Clewis,

“el asombro es iluminado en el lenguaje; resulta en una pregunta; no una pregunta que ha de ser respondida por alguna teoría, sino una pregunta que abre la naturaleza del mundo [...] En *La delgada línea roja*, la importancia de la pregunta está en el mismo preguntar, esto es, al permanecer en el pensar, sin buscar respuestas” (2003, p. 27).

80

6. 3. Modos de enfrentar la propia muerte en *La delgada línea roja*

La pregunta por el modo de enfrentar la muerte subyace al enfrentamiento entre Welsh y Witt en torno a la idea de mundo. Tal y como sostenía Woessner, “el significado del mundo mismo [es] algo vinculado a la mortalidad” (2011, p. 151).

a. Witt: la calma frente a la muerte

La pregunta en torno al enfrentamiento con la muerte queda planteada casi al comienzo de la película, dentro de la secuencia que acontece en la isla donde Witt ha desertado del ejército. Mientras contempla la bella visión de un grupo de madres nativas bañando a sus hijos en un lago, escuchamos en *off* el pensamiento de Witt:

“Recuerdo a mi madre cuando se estaba muriendo. Se veía encogida y gris. Le pregunté si tenía miedo. Tan sólo movió la cabeza. Yo tenía miedo de tocar la muerte que veía en ella. No veía nada hermoso ni noble en su regreso a Dios. He oído hablar de la inmortalidad, pero aún no la he visto... Me preguntaba cómo sería cuando me muriese. Cómo sería saber que tu siguiente suspiro es el último. Sólo espero enfrentarme a ella como mi madre lo hizo.

Con la misma... calma. Porque en esta calma se encuentra la inmortalidad que no aprecié."

Al desertar del ejército y convivir con los nativos isleños, Witt ha tomado distancia. El modo de vida originario de estas gentes le lleva a cuestionar su propio mundo, así como a enfrentarse con la muerte, algo frente a lo que parecía haberse refugiado desde niño, cuando murió su madre. En palabras de Steven Rybin, "esta breve estancia en las islas melanesias abre para Witt la oportunidad –'la hora y el día' [...]– de reflexionar sobre el sentido de la muerte" (2011, p. 36). Poco a poco, este personaje comenzará a volverse hacia la muerte como su posibilidad más propia. No obstante, el suyo es un acercamiento progresivo, articulado a través de numerosas preguntas que se suceden a lo largo de la película.

A este respecto, el elemento del agua, además de simbolizar la naturaleza, es también empleado por el filme como símbolo de la muerte. Esta conexión semántica había sido planteada de diferentes modos por las dos obras anteriores de Malick, tal y como se ha señalado. En *La delgada línea roja*, la metáfora del agua nos habla de la aceptación o rechazo de la muerte por parte de los personajes. Al inicio del filme, mientras los nativos parecen convivir naturalmente con este elemento, Witt, al tiempo que reflexiona sobre la muerte de su madre, observa el mar desde la orilla, distante (Silverman, 2009). Por el contrario, la escena que la película nos muestra tras la muerte de Witt a manos de los japoneses es muy elocuente: le vemos completamente sumergido en el océano, como metáfora de su aceptación. En relación con el agua se encuentra la metáfora ya referida del tacto, sinónimo de apertura. Así, al comienzo "Witt es incapaz de percibir la calma de su madre frente a la muerte porque tiene miedo de 'tocar' a la muerte 'en' ella [en su madre], y Welsh está cegado a la gloria que brilla a través de la mortalidad porque no permite que nada le 'toque'" (Silverman, 2009, p. 125).

En el instante de su muerte, la actitud exterior de Witt manifiesta un enfrentamiento que parece adquirir el modo de la propiedad, en sentido heideggeriano. Rodeado por varios soldados japoneses, Witt mira fijamente a uno de ellos, que le apunta con su fusil. Este es un modo por el que la película traduce al lenguaje visual el enfrentamiento con la muerte, recordando la pregunta planteada al comienzo del filme: ¿Será Witt capaz de volverse hacia su propia muerte, afrontarla con la misma 'calma' con que lo hizo su madre? Impasible, conteniendo la respiración, Witt permanece quieto. Parece como si el tiempo, de pronto, se congelara. Hay un lento movimiento de cámara (*dolly in*) sobre su rostro. De pronto, advertimos en su mirada esa 'calma' que anhelaba encontrar, la misma que tuvo su madre en el momento de morir.

Todo apunta a que este personaje ha adoptado lo que Heidegger refería como 'estado de resuelto' o 'resolución': "*Entschlossenheit*" (1927, p. 297). Witt ha tomado sobre sí la posibilidad de la muerte y se resuelve a correr al encuentro de esta (*Vorlaufen zum Tode*) "como su poder-ser más peculiar e irrebalsable" (Colomer, 2000, p. 531). En el instante de su muerte aparece la luz –un fuerte destello que atraviesa las copas de los árboles–, metáfora con la que Malick apela a ese otro mundo que anhelaba Witt. Vemos un plano contrapicado –rasgo esencial de toda la filmografía posterior de Malick– que apunta hacia esa luz. No obstante, tal y como sostiene Rybin, "la película no termina con la resolución de la pregunta por la muerte [...] más bien la reformula como un problema existencial que perdura, cuyo sentido ha de ser articulado de nuevo por otros personajes" (2011, p. 37).

b. Welsh: la conciencia de la falta

Uno de estos personajes es el sargento Welsh, quien, de algún modo, anhela poder enfrentar la muerte al modo de Witt. A lo largo del filme, se ha visto cómo, al igual que sucede con Witt, Welsh no es como los demás. Esto queda patente en un diálogo que mantiene Welsh con otro soldado.

"Están sentados bajo una tienda, hablando sobre sus respectivos estados de ánimo. Señalando hacia un camarada agonizante en una camilla adyacente, el otro soldado dice: 'Miro a ese muchacho muriendo, y no siento nada. Ya no me importa nada'. A esto, Welsh responde: 'Yo todavía tengo ese sentimiento [...] No como el resto de vosotros.'" (Silverman, 2009, pp. 122-123)

En este sentido, Welsh todavía conserva esa lucidez afectiva que puede salvarle. En opinión de Clewis, el personaje de Welsh, "movido por el ejemplo de Witt, [...] cambia de un entumecimiento con respecto al mundo a una disposición para el asombro" (2003, p. 22). La clave de este cambio se encuentra en la voz en *off* de este personaje posterior a la muerte de Witt:

"Todo es una mentira. Todo lo que oyes y ves. Hay tanto que decir. No dejan de venir, uno tras otro. Estás en una caja, una caja que se mueve. Te quieren muerto, o en su mentira. El hombre sólo puede hacer una cosa: encontrar algo que sea suyo, construirse una isla para sí mismo. Si nunca te encuentro en esta vida, permíteme sentir la falta. Una mirada de tus ojos, y mi vida será tuya."

"Sin duda estas dos últimas frases [...] revelan el cambio que ha acontecido en Welsh" (Clewis, 2003, p. 32). En efecto, ese anhelo de sentir la falta manifiesta la disposición de Welsh hacia el asombro, una disposición que contrasta vivamente por las palabras pronunciadas por este personaje al comienzo de la película: "Lo único que puedes hacer es

cerrar los ojos y que nada te afecte". "Welsh cambia al final de la película porque adopta el deseo de asombrarse" (Clewis, 2003, p. 27). La disposición hacia el asombro no es lo mismo que el asombro. No obstante, supone una elección que da cuenta de un cambio radical en el interior de este personaje.

Este cambio en el personaje de Welsh plantea de nuevo un interrogante que había quedado en suspenso al analizar *Días del cielo*. Al referir la empatía entre Linda y el granjero, quedaba planteada la cuestión sobre si el enfrentamiento con la muerte es una disposición solitaria o, por el contrario, puede adquirir un cierto aspecto relacional. Tal y como explica Kaja Silverman, "para el autor de *Ser y tiempo* [...], la muerte es absolutamente 'no relacional'; nos 'reclama' a cada uno como 'individuo' y [...] lo hace a través de la angustia, la cual nos aísla de los otros" (2009, p. 111). Sin embargo, parece que en este punto *La delgada línea roja* se distancia de los planteamientos estrictamente heideggerianos:

Para Malick, en cambio, la mortalidad es pura *relacionalidad*; cada vez que el protagonista [se refiere a Witt] de *La delgada línea roja* experimenta su finitud, lo hace a través de caer en la cuenta de que forma parte de un todo mayor. Privilegia la actitud de asombro por encima de la angustia –el más 'abierto' de los afectos en lugar del más 'cerrado' (Silverman, 2009, p. 111).

83

Esta tesis parece plausible a la luz del cambio que la actitud de Witt despierta en Welsh pero también, como señala la autora, si consideramos que Witt comienza a cuestionar su mundo y la su posibilidad de morir gracias a su breve convivencia con los nativos melanesios.

7. CONCLUSIONES

A la luz de los tres análisis desarrollados por la presente investigación, parece legítimo hablar de una lectura heideggeriana del primer cine de Terrence Malick. El principal sustento de esta lectura no se encuentra –tal y como pueden sostener autores como Furstenau y MacAvoy (2003), Woessner (2011), Tucker y Kendall (2011) e incluso Cavell (1979), entre otros– en los años académicos de Malick dedicados al estudio de Heidegger. Sin duda este es un punto de partida a tener en cuenta que, como apunta Martin Woessner (2011), permanece ineludible para todo aquel que aspire a plantear una lectura filosófica de su cine. No obstante, no ha de ser este el presupuesto más importante a la hora de analizar el cine de Malick, pues se podría caer fácilmente en un intento de leer la imagen cinematográfica como una suerte de ilustración de ideas o teorías filosóficas, lo que Critchley refiere como una lectura 'escapista' (*'philoso-fugal reading'*) (2002).

Por el contrario, este análisis ha partido de una idea de cine como modo de reflexión logopática –según el término elaborado por Cabrera (1999)–, es decir, un modo de conocimiento donde el elemento afectivo o vivencial prima sobre el lógico o intelectual. Ciertamente, el cine realizado por Malick es una clara muestra de este particular modo de reflexión mediante imágenes. Es este el punto de partida más acertado para establecer una conexión entre su cine y la filosofía de Martin Heidegger, un filósofo esencialmente logopático, tal y como se ha mostrado de modo especial a lo largo del tercer epígrafe.

Como es de suponer, esta investigación no es la primera que ahonda en la relación Malick-Heidegger. Son numerosos los textos –casi todos procedentes del ámbito académico anglosajón– que, desde aquella primera conexión establecida por Cavell (1979), han abundado en estos vínculos. Tampoco aspira este análisis a sentar una postura definitiva sobre el tema. Más bien, uno de los propósitos de la investigación ha sido el de reunir la mayor parte de tesis sostenidas por estos autores para así ponerlas a dialogar unas con otras, mostrando sus aciertos y ocasionales lagunas.

Por otro lado, las hipótesis propuestas en la introducción del presente texto parecen cumplirse en gran medida. En primer lugar, se ha mostrado cómo el cine de Malick –propenso a una estructura narrativa muy diferente de la habitual ‘arquitrampa’ (McKee, 2009) del cine de Hollywood– puede ser referido como cine ontológico en la medida en que no centra la construcción de sus personajes en sus acciones y decisiones, como en sus templos de ánimo o disposiciones afectivas. Retomando la cita de Julio Cabrera, los conflictos a los que están sometidos los protagonistas del cine de Malick no pueden explicarse en términos ónticos –no son “personas [...] preocupadas, afligidas o angustiadas por problemas económicos [...] o porque tienen que descubrir a un asesino, porque se enamoran de alguien” (1999, p. 289)– sino ontológicos, esto es, “los protagonistas están preocupados, afligidos o angustiados [...] por nada en particular, y en cierto sentido, por todo, en general, o simplemente por ser, por estar en el mundo” (Cabrera, 1999, p. 289).

La segunda hipótesis planteada en la introducción hacía referencia a la centralidad del tema de la muerte en el cine de Malick. En efecto, en estos análisis se ha confirmado este papel esencial de la muerte. Como apuntaba Hubert Dreyfus, gran parte del cine de Terrence Malick “es una investigación filosófica sobre la naturaleza de la muerte y cómo cada individuo tiene que enfrentar su propio fin” (2009, p. 29). Además, Malick está hablando de un concepto de muerte típicamente heideggeriano. No se trata de la muerte en sentido biológico, es decir, el fenecer o ‘*Ableben*’; sino de su sentido ontológico, de la muerte entendida como la posibilidad más propia de cada hombre (‘*Tod*’). Por otra parte, es posible hablar de una evolución en el

acercamiento del cine de Malick a esta cuestión, parejo al modo por el que los sucesivos protagonistas de sus películas la enfrentan.

Critchley había señalado cómo “los protagonistas masculinos de las películas de Malick parecen prever su encuentro con la muerte y se esfuerzan por asegurarse de que llegan a tiempo” (2002). Se trata de una afirmación tal vez demasiado general que precisa de ciertas matizaciones, propuestas por esta investigación. Ciertamente, a la hora de introducir matices, podemos señalar a los protagonistas de *Malas tierras* como un claro ejemplo de impropiedad o inadecuación a la hora de volverse hacia la muerte, hecho que queda especialmente patente en el caso de Kit, un personaje esencialmente alienado de la realidad que le rodea, incapaz de mostrar solicitud por los otros. Kit sólo es capaz de ver la muerte como simple hecho; un hecho que le dará, por fin, la notoriedad que tanto desea. Por contraste, *Días del cielo* plantea un acercamiento más consciente al tema de la muerte. Se trata de un tema que subyace a casi todo el relato y que queda encarnado de modo primordial en el personaje del granjero, un hombre capaz de enfrentar la muerte con propiedad y adoptar, en cierto modo, lo que Heidegger refiere ‘estado de resuelto’ o ‘resolución’: “*Entschlossenheit*” (1927, p. 297).

Finalmente, *La delgada línea roja* es la película más madura en su modo de abordar la cuestión de la muerte. Esta vez, la muerte –en su sentido ontológico, de posibilidad– es el tema central que vertebra todo el relato y, en especial, la sugerente relación dialéctica entre el soldado Witt y el sargento Welsh. De entre todos los personajes analizados, Witt es sin duda aquel que encarna de modo más evidente el existencial ‘ser-para-la-muerte’ en su sentido más propio. Su resolución se presenta, más que en ningún otro personaje de Malick, como un genuino “correr al encuentro de la muerte [*Vorlaufen zum Tode*] como su poder-ser más peculiar e irrebalsable” (Colomer, 2000, p. 531). De algún modo, este personaje es un preludio de la reveladora figura de Mrs. O’Brien (Jessica Chastain) en *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, 2011), una película donde el tema de la muerte volverá a cobrar un protagonismo central, esta vez desde una perspectiva menos ontológica y más trascendente (Uría, 2012).

La tercera hipótesis giraba en torno al posible vínculo entre la idea heideggeriana de mundo –abordada en esta investigación por diferentes vías– y el modo más o menos propio de enfrentar la muerte. En los dos primeros filmes de Malick, se ha visto cómo los personajes deficientes a la hora de hacer mundo o mundo en común –es decir, a través de su solicitud por los otros– presentan a su vez una suerte de incapacidad para volverse hacia su propia muerte como su posibilidad más propia. Su deficiente apertura les impide alcanzar ese estado de resolución al que aludía Heidegger (1927). En cierto modo, esta dinámica se repite en el caso de *La delgada línea roja* en el caso de Welsh, quien sólo conoce el mundo de la guerra, un mundo donde,

como él mismo señala, todo se rige por intereses meramente económicos.

Por otro lado, en los tres filmes analizados queda patente cómo el modo más propio de enfrentar la muerte como posibilidad implica siempre el cuestionamiento –incluso el colapso (Dreyfus, 2009)– del propio mundo. Holly pone en cuestión su mundo al ser situada frente a otros mundos en su uso del estereoscopio; el granjero adopta la actitud de resolución –y de amor libre hacia Abby– después de recibir por parte del médico que le visita la noticia de su próxima muerte; por último, el mundo de Witt entra en cuestión –colapsa, en definitiva– en el momento en que toma distancia con respecto a este al desertar del ejército y convivir entre los nativos melanesios.

Cabe apuntar, a modo de conclusión, cómo *La delgada línea roja* supone una suerte de viraje en la trayectoria ontológica del cine de Malick. Por vez primera, su cine parece plantear cuestiones de fondo que van más allá de la filosofía heideggeriana aquí expuesta, sin por ello rechazarla. Esto se ve de modo claro en el carácter relacional que la película da al modo de volverse hacia la muerte (Silverman, 2009). Por otro lado, el temple anímico mediante el que el personaje de Witt enfrenta la muerte no es la angustia, sino el asombro (Clewis, 2003). En este sentido, podría decirse que las imágenes de Malick siguen reflexionando al modo heideggeriano, aunque con matices.

Estas reflexiones ya no se acercarían tanto al que se ha llamado ‘primer Heidegger’ –cuyas tesis fundamentales son expuestas en *Ser y tiempo* (1927)– como al ‘segundo Heidegger’. En pocas palabras, la filosofía del segundo Heidegger no pone el énfasis en la capacidad del hombre –del Dasein– para alcanzar un esclarecimiento de la pregunta por el ser, como en la donación del ser como milagro. Una donación frente a la cual sólo cabe la actitud de escucha, asombro y acogimiento (Colomer, 2000). Queda así abierto un nuevo interrogante, el de la posible lectura de lo que podríamos llamar ‘etapa de plenitud’ de Malick –*El nuevo mundo* (2005), *El árbol de la vida* (2011), *To the Wonder* (2012) y la reciente *Knight of Cups* (2015)– a la luz de la filosofía del segundo Heidegger y, fundamentalmente, de la disposición afectiva del asombro ontológico (*Erstaunen*).

BIBLIOGRAFÍA

- L. BERSANI y U. DUTOIT, *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*, British Film Institute, Londres, 2004.
- J. BLEASDALE, ‘Terrence Malick’s Histories of Violence’, en *Terrence Malick: Film and Philosophy*, ed. de T. D. Tucker y S. Kendall, Bloomsbury Publishing USA, Nueva York, pp. 40-57.
- I. A. BOLADO, ‘Exégesis ontológica de la primitiva caracterización del ‘Dasein’’, *Convivium*, (2), 1956, pp. 73-114.
- N. BOU, *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.

- J. CABRERA, *Cine, 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1999.
- S. CAVELL, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge, 1979.
- , 'What Becomes of Thinking on Film? Stanley Cavell in Conversation with Andrew Klevan', en *Film as Philosophy. Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*, ed. de R. Read y J. Goodenough, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2005, pp. 167-209.
- R. CLEWIS, 'Heideggerian Wonder in Terence Malick's *The Thin Red Line*', *Film and Philosophy*, 7, 2003, pp. 22-36.
- E. COLOMER, *El Pensamiento Alemán de Kant a Heidegger. Vol. III. El Postidealismo: Kierkegaard, Feuerbach, Marx, Nietzsche, Dilthey, Husserl, Scheler, Heidegger, Herder*, Barcelona, 2000.
- S. CRITCHLEY, 'Calm. On Terrence Malick's *The Thin Red Line*', *Film-Philosophy*, 6(1), 2002.
- D. DAVIES, 'Terrence Malick', en *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, ed. de P. Livingston y C. Plantinga, Routledge, Londres y Nueva York, 2009(a), pp. 569-580.
- The Thin Red Line*, ed. de D. Davies, Routledge, Nueva York, 2009(b).
- H. DREYFUS y C. S. PRINCE, 'The Thin Red Line: Dying without Demise, Demise without Dying', en *The Thin Red Line*, ed. de D. Davies, Routledge, Londres y Nueva York, 2009, pp. 29-44.
- M. FLANAGAN, "'Everything a Lie': The Critical and Commercial Reception of Terrence Malick's *The Thin Red Line*", en *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, ed. de H. Patterson, Columbia University Press, Nueva York, 2003, pp. 123-136.
- M. FURSTENAU y L. MACAVOY, 'Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in *The Thin Red Line*', en *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, ed. de H. Patterson, Columbia University Press, Nueva York, 2003, pp. 179-191.
- M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen, 1927 [Trad. de J. E. Rivera, *Ser y tiempo*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997; Editorial Trotta, Madrid, 2009].
- The essence of reasons* [1929], trad. de T. Malick, Northwestern University Press, Evanston, 1969.
- Der Ursprung des Kunstwerkes* [1935/36], en *Gesamtausgabe. Band 5: Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1950, pp. 7-68 [Trad. de H. Cortés y A. Leyte, 'El origen de la obra de arte', en *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1995].
- Grundfragen der Philosophie: Ausgewählte 'Probleme' der 'Logik'* [1937/38], en *Gesamtausgabe. Band 45*, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1984, pp. 151-174 [Trad. al inglés citada por R. Clewis (2003) de R. Rojcewicz y A. Schuwer, *Basic Questions of Philosophy: Selected 'Problems' of 'Logic'*, Indiana University Press, Bloomington, 1994].
- Wozu Dichter?* [1946], en *Gesamtausgabe. Band 5: Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1950, pp. 248-295 [Trad. de H. Cortés y A. Leyte, '¿Y para qué poetas?', en *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1995].
- B. HENDERSON, 'Exploring "Badlands"', *Wide Angle. A Quarterly Journal of Film History Theory Criticism & Practice*, 5(4), 1983, pp. 38-51.
- J. JONES, *The Thin Red Line*, Bantam Doubleday Dell, Nueva York, 1962.
- P. KAEL, *When the Lights Go Down*, Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1980.
- The Routledge Companion to Philosophy and Film*, ed. de P. Livingston y C. Plantinga, Routledge, Londres y Nueva York, 2008.
- One Big Soul. An oral history of Terrence Malick*, ed. de P. Maher Jr., Amazon.co.uk Ltd, 2014.

- T. MALICK, *The Concept of Horizon in Husserl and Heidegger* (Tesis de grado), Cambridge, Harvard University, 1966.
- Entrevista realizada por Beverly Walker, *Sight and Sound*, 1975(a), en *One Big Soul. An oral history of Terrence Malick*, ed. de P. Maher Jr., Amazon.co.uk Ltd, 2014, pp. 14-16.
- Entrevista realizada por Michel Ciment, *Positif*, núm. 170, 1975(b), en *One Big Soul. An oral history of Terrence Malick*, ed. de P. Maher Jr., Amazon.co.uk Ltd, 2014, pp. 17-20.
- Entrevista realizada por Yvonne Baby, *Le Monde*, 17 de mayo de 1979, en *One Big Soul. An oral history of Terrence Malick*, ed. de P. Maher Jr., Amazon.co.uk Ltd, 2014, pp. 21-23.
- A. MARTIN, 'Things to Look Into: The Cinema of Terrence Malick', *Rouge Press* [en línea], núm. 10, 2006. Disponible en: www.rouge.com.au/10/malick.html [2016, 5 de diciembre]
- R. MCKEE, *El guión. Story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, trad. de J. Lockhart, Alba Editorial, Barcelona, 2009.
- L. MICHAELS, *Terrence Malick*, University of Illinois Press, 2009.
- J. MORRISON y T. SCHUR, *The Films of Terrence Malick*, Greenwood Publishing Group, Westport, 2003.
- R. MOTTRAM, 'All Things Shining: The Struggle for Wholeness, Redemption and Transcendence in the Films of Terrence Malick', en *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, ed. de H. Patterson, Columbia University Press, Nueva York, 2003, pp. 14-26.
- S. MULHALL, *On film*, Routledge, Nueva York, 2001.
- 'In Space, No-one Can Hear You Scream: Acknowledging the Human Voice in the Alien Universe', en *Film as Philosophy. Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*, ed. de R. Read y J. Goodenough, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2005, pp. 57-71.
- V. PETRIC, 'Days of Heaven', *Film Quarterly*, 32(2), 1978, pp. 37-45.
- S. P. POWER, 'The Other World of War: Terrence Malick's Adaptation of The Thin Red Line', en *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, ed. de H. Patterson, Columbia University Press, Nueva York, 2003, pp. 103-111.
- Á. QUINTANA, *Fábulas de lo visible: El cine como creador de realidades*, Acantilado, Barcelona, 2003.
- Film as Philosophy. Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*, ed. de R. Read y J. Goodenough, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2005.
- S. RYBIN, 'Voicing Meaning: On Terrence Malick's Characters', en *Terrence Malick: Film and Philosophy*, ed. de T. D. Tucker y S. Kendall, Bloomsbury Publishing USA, Nueva York, 2011, pp. 13-39.
- K. SILVERMAN, 'All Things Shining', en *Flesh of my flesh*, Stanford University Press, Stanford, 2009, pp. 107-132.
- R. SINNERBRINK, 'A Heideggerian Cinema? On Terrence Malick's The Thin Red Line', *Film-Philosophy*, 10(3), 2006.
- D. THOMSON, *The New Biographical Dictionary of Film*, Knopf, 2014.
- T. D. TUCKER, 'Worlding the West: An Ontology of Badlands', en *Terrence Malick: Film and Philosophy*, ed. de T. D. Tucker y S. Kendall, Bloomsbury Publishing USA, Nueva York, 2011, pp. 80-100.
- Terrence Malick: Film and Philosophy*, ed. de T. D. Tucker y S. Kendall, Bloomsbury Publishing USA, Nueva York, 2011.
- I. URÍA, 'Terrence Malick. Filosofía en 16 mm', *Nuestro Tiempo*, 672, 2012.
- T. E. WARTENBERG, 'Film as philosophy', en *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, ed. de P. Livingston y C. Plantinga, Routledge, Londres y Nueva York, 2009, pp. 549-559.
- M. WOESSNER, 'What Is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy, and Cultural Mobility', *New German Critique*, 38(2 113), 2011, pp. 129-157.

LA EVOLUCIÓN DE LA FAMILIA JAPONESA VISTA A TRAVÉS DEL CINE: CUENTOS DE TOKIO Y UNA FAMILIA DE TOKIO

NURIA RUIZ MORILLAS¹⁸

Resumen: Este artículo es un estudio comparativo de dos películas, *Cuentos de Tokio* (1953) y *Una familia de Tokio* (2013), que muestran la historia de una misma familia en dos épocas distintas. El objetivo de este análisis es entender la evolución de la unidad familiar japonesa a lo largo del tiempo.

Abstract: *This article is a comparative study of two films, Tokyo Story (1953) and Tokyo Family (2013). They show the same family story in two different periods. The objective of this analysis is to understand the evolution of Japanese family unit over time.*

Palabras clave: cine, familia, Japón.

Keywords: cinema, family, Japan.

89

1. INTRODUCCIÓN. *Cuentos de Tokio* y *Una familia de Tokio* explican la historia de un matrimonio de avanzada edad que decide ir a Tokio para visitar a sus hijos y nietos. Su visita supondrá una alteración de la rutina de los hijos, que buscarán la manera de mantenerlos alejados de sus hogares. Los padres se sentirán incómodos por el distanciamiento y la situación se complicará al enfermar la madre.

Cuentos de Tokio es una película dirigida por Yasujiro Ozu en el año 1953, pocos años después de finalizar la segunda Guerra Mundial y *Una familia de Tokio* es una película dirigida por Yoji Yamada, en el año 2013. Las dos películas transcurren en un tono pausado y cuentan con excelentes bandas sonoras. Los personajes más jóvenes de *Cuentos de Tokio* podrían ser los más mayores de *Una familia de Tokio* y, aunque la historia que se cuenta es la misma, podría interpretarse en clave de una cierta continuidad. *Una familia de Tokio* es algo más que un *remake* de *Cuentos de Tokio*; es una muestra de cómo ha cambiado la familia japonesa en los últimos años.

¹⁸ Nuria Ruiz Morillas (Reus, 1966) es profesora en la Universidad Rovira i Virgili, con más de 25 años de experiencia en docencia, investigación y gestión universitaria. Es doctora en Química, licenciada en Ciencias Químicas y en Comunicación Audiovisual. Recientemente ha finalizado el Máster Universitario en Estudios de China y Japón: mundo contemporáneo, en la Universidad Oberta de Catalunya.

2. LOS DIRECTORES: YASUJIRO OZU Y YOJI YAMADA. Yasujiro Ozu nació en Tokio en el año 1903. Su familia se dedicaba al comercio y, por cuestiones laborales, cambiaron varias veces de residencia. Vivió en Mie, en Nagoya y en Kobe. El puerto comercial de Kobe, situado al oeste de Japón, era un lugar de salida de emigrantes japoneses hacia el continente norteamericano y también de entrada de productos y personas del extranjero. El cine era entonces muy popular y más en aquella región, donde la llegada de películas extranjeras era abundante. Yasujiro Ozu, con las reticencias de su padre, se incorporó a la compañía cinematográfica Shichiku y a principios de los años 30, empezó a producir películas de un cierto éxito, sobretodo comedias de influencia norteamericana. Su producción fue muy abundante pero se vio interrumpida porque tuvo que participar en la guerra sino-japonesa entre 1937 y 1939. Más adelante, en el año 1943, fue destinado a Singapur como reportero militar. Fue prisionero de guerra durante 1945 y volvió a Japón en 1946. A su vuelta, se encontró con un país destruido y una gran cantidad de familias incompletas. Además, Yasujiro Ozu era una persona introvertida y tímida que no tenía demasiada facilidad para relacionarse con los demás. De hecho, no se casó nunca, aunque era su deseo hacerlo. Estas experiencias influyeron notablemente en la temática de sus películas. En el año 1949, ganó el Premio Nacional de Cine con la película *Primavera tardía* y en 1953 estrenó su película más conocida: *Cuentos de Tokio*. La temática familiar se mantuvo en las películas posteriores, *Hierbas flotantes* (1959), *Otoño tardío* (1960) y *El sabor del sake* (1962). Yasujiro Ozu murió poco después, en 1963.

Yoji Yamada nació en Osaka en 1931. Se crió en Dalian (China) porque su padre era ingeniero del ferrocarril del Sur de Manchuria. No volvió a Japón hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Estudió en la Universidad de Tokio y, en 1954, se incorporó a la misma compañía cinematográfica que Yasujiro Ozu: Shochiku. Allí trabajó como guionista y ayudante de dirección. Su primera película, *Strange Upstairs*, fue estrenada en 1961 y, a partir de entonces, se especializó en la realización de comedias populares que solo pretendían entretener al público. En aquellos años, aún se notaban las consecuencias, sobretodo emocionales, de la Segunda Guerra Mundial. Mostrar la felicidad de los demás podía ayudar a compensar tanta tristeza y resignación. En el año 1969 inició la popular serie de 48 películas, *Tora-san*, que dirigió a lo largo de 25 años. Se interesó por el tema de los samuráis (en 2002, estrenó *El ocaso del samurái*, película nominada a los Óscar como mejor película de habla no inglesa) pero también por las relaciones familiares. La familia era una de las estructuras más afectadas por los conflictos bélicos del pasado reciente. Esta temática se pone de manifiesto en *Otoño* (2010), en la

reciente *La casa del tejado rojo* (2014) y en la película que se analiza en este artículo: *Una familia de Tokio* (2013).¹⁹

Cuando se estrenó *Una familia de Tokio* (2013), se cumplían 50 años de la muerte de Yasujiro Ozu (1963) y 60 años del estreno de *Cuentos de Tokio* (1953). Curiosamente, Yasuhiro Ozu murió el día que cumplía 60 años (1903-1963) y estrenó *Cuentos de Tokio* diez años antes (1953), cuando tenía 50.

Además, Yoji Yamada, empezó a dirigir *Una familia de Tokio* a los 80 años (2011), es decir, 50 años después del estreno de su primera película, *Stranger Upsterns* (1961). Entonces, él tenía 30 años, la mitad de los que tenía Yasuhiro Ozu cuando murió.

Como con las películas, se trata de cifras sencillas, redondas, directas y fáciles de recordar. Son cifras que relacionan a los dos directores y a sus dos obras. Son cifras que los unen más allá de la pura coincidencia.

Cuentos de Tokio se filmó en blanco y negro y cuenta con muchos planos cortos, tomados desde unos 90 centímetros sobre el suelo. De esta manera, el espectador se sitúa en el mismo nivel que el actor, como si estuviera sentado sobre un tatami. Los actores miran directamente a la cámara y Ozu consigue que el espectador forme parte de la historia sin tener voz. No hay acercamientos súbitos. El espectador está dentro de la película pero a la vez está fuera. Por otra parte, los planos interiores son profundos porque suelen haber grandes ventanales que conectan el espacio interior con el paisaje exterior.

Una familia de Tokio se filmó en color y, aunque hay algunos planos a ras de tatami, los actores no suelen mirar directamente a la cámara. Los planos interiores siguen siendo profundos y algunas escenas son idénticas a las de *Cuentos de Tokio*. Incluso se pueden detectar objetos comunes y la reproducción casi literal de algunos diálogos. *Una familia de Tokio* es, sin duda, un homenaje al arte de Ozu.

3. LAS FAMILIAS. La familia de *Cuentos de Tokio* está formada por los padres, Tomi y Shukichi, por cinco hijos y por dos nietos. El hijo mayor (Koichi) es médico, está casado y tiene dos hijos. La hija mayor (Shige) dirige una peluquería, está casada y no tiene hijos. El tercer hijo (Shuji) desapareció en la guerra y estaba casado. Su esposa, probablemente viuda, (Noriko) es parte de la familia y trabaja en unas oficinas. El cuarto hijo (Keizo) trabaja en los ferrocarriles japoneses y es soltero. La hija pequeña (Kyoko) es maestra del pueblo y vive con los padres.

La familia de *Una familia de Tokio* es más reducida. Los padres, Tomi y Shukichi tienen tres hijos y dos nietos. El director, Yoji Yamada, mantiene los personajes de los dos hijos mayores (el médico, Koichi,

¹⁹ JOSÉ MARÍA TÁPIZ FERNÁNDEZ, "Cuentos de Tokio: una mirada de Ozu a la transformación de la Sociedad japonesa de la postguerra" en *La historia a través del cine: China y Japón en el siglo XX*, Universidad del País Vasco, País Vasco, 2007, 121.

padre de dos hijos, y la peluquera, Shige) pero solo añade un hijo más (Shuji), que es diseñador de decorados. También aparece Noriko, pero no como viuda de Shuji, sino como su novia.

La familia que presenta el director Yasujiro Ozu es una familia amplia. Su historia se sitúa en el año 1953, pocos años después del fin de la Segunda Guerra Mundial. El hijo mayor tiene aproximadamente la edad de Ozu en aquel momento, entorno a unos 50 años, y los demás hijos tienen entre 20 y 45 años. La familia ha experimentado una época de desarrollo y apertura (época Meiji, Taisho y principios de Showa), de regresión y crisis económica (época Showa), de enfrentamientos bélicos (la guerra sino-japonesa y la guerra del Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial) y de ocupación norteamericana entre 1945 y 1952. Por lo tanto, en 1953, el contexto político y social estaba cambiando como consecuencia de la occidentalización y del desarrollo económico experimentado durante los años de ocupación. La tasa de fertilidad en el año 1945 se situaba alrededor de 4,5 hijos por mujer. Ozu muestra en *Cuentos de Tokio* una familia convencional de 5 hijos.

El modelo de familia desarrollado durante la época Meiji implicaba que las familias se registraran en un registro familiar (*koseki*).²⁰ El responsable de la familia (el padre) aprobaba quién formaba parte de él. Las nueras se incorporaban a la familia y el heredero se responsabilizaba de cuidar a los padres. Después de la Segunda Guerra Mundial, la nueva Constitución igualaba los derechos de las mujeres y de los hombres. Sin embargo, la división funcional se mantenía (los hombres trabajan fuera de casa y las mujeres se encargaban de las tareas domésticas y de la educación de los hijos). El deber de cuidar a los padres se extendía a todos los hijos pero el mayor solía tener más responsabilidad. El modelo de familia que presenta Ozu sigue este patrón general. Como la hija pequeña (Kyoko) aún vive con los padres, es ella quien los cuida pero cuando los padres llegan a Tokio, el hijo mayor (Koichi) asume la responsabilidad. El toque de modernidad femenino lo da la hija mayor (Shige), propietaria de una peluquería y de carácter fuerte y dominante. La nuera (Noriko), por su condición de viuda, forma parte de la familia (*koseki*) pero debe mantenerse por sí misma y trabaja en unas oficinas. Hacia el final de la película, el padre concede a Noriko la posibilidad de cambiar de registro familiar, es decir, le da permiso para olvidar a su marido desaparecido y casarse con otro hombre, si así lo desea.

En general, en la película de Ozu, todos los miembros de la familia viven de forma humilde, sin grandes excesos. Los hijos marchan a la ciudad porque es donde hay trabajo pero se instalan en los barrios periféricos. Los padres mantienen su casa familiar en el pueblo, pero también viven de forma sencilla, como demuestra el hecho de que en una

²⁰ ANNE E. IMAMURA, "Family culture" en Yoshio Sugimoto (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 76-91.

de las escenas, Noriko le dé dinero a su suegra para ayudarla económicamente. Hay que tener en cuenta que en aquellos años, no existía un sistema de pensiones que garantizara el bienestar de la gente mayor.

La familia que presenta Yoji Yamada es más reducida. La tasa de fertilidad entre los años 1970 y 2010 pasó de 2,14 a 1,39 hijos por mujer. Yoji Yamada presenta a una familia con tres hijos, un número que duplica la media del momento. El hijo mayor (Koichi) sigue un patrón de comportamiento parecido al del mismo personaje de la película de Ozu. Tiene una familia tipo, formada por la pareja y dos hijos. El núcleo familiar vive en la ciudad, lejos de los padres, y existe una división funcional en la familia. El hombre trabaja fuera de casa y la mujer se encarga de las tareas domésticas y de la educación de los hijos. Yamada aumenta la edad de los hijos de Koichi respecto a los niños que presenta Ozu y lo aprovecha para introducir la competitividad extrema que sufren los niños en el sistema educativo japonés actual. El hijo mayor, de unos 12 años, debe ir a clases de repaso nocturnas, lo que provoca el comentario del abuelo: "que duro que es crecer en Tokio".

La hermana de Koichi, Shige, es aún más autónoma que la que presentaba Ozu. Tiene mucha iniciativa y su marido es una buena persona que evita las discusiones. Incluso la división funcional habitual por género se rompe cuando el marido, tras una borrachera de su suegro, se dedica a limpiar el suelo de casa.

El tercer hijo, Shuji, es un chico joven que vive en un pequeño apartamento. Está enamorado de Noriko y quiere casarse con ella. Shuji y Noriko marcan la gran diferencia entre los dos films, especialmente en lo que respecta a las relaciones de pareja. Hay que tener en cuenta que hasta mediados de los 70, la mayoría de uniones se daban por acuerdos de conveniencia entre las familias y no se aceptaba la posibilidad de que las parejas estuvieran formadas por personas que deseaban estar juntas. Shuji y Noriko rompen con este esquema establecido e incluso se da a entender que viven juntos sin casarse. Como contraste, en la conversación que Shuji mantiene con su madre, ella habla de su propia boda y le confiesa que "se casaron porque todo el mundo nos decía que nos teníamos que casar...tu padre era muy atractivo, esto es todo". Shuji teme que su padre no acepte a Noriko por el hecho de haber sido él quien la haya escogido. Además, Shuji no tiene trabajo fijo, situación muy frecuente a partir de los años 90, pero muy decepcionante para su padre. Todo ello, junto al hecho de que Shuji se dedica a la escenografía, un oficio moderno y desconocido para el padre, crea un gran distanciamiento entre los dos. Esta difícil relación padre-hijo no es tan diferente a la que presentaba Ozu entre el padre y el hijo desaparecido en la guerra. En el film de Ozu, el padre se lamenta porque su hijo fue a luchar sin su consentimiento. En el film de Yamada, Shuji no va a la guerra pero es voluntario en otra situación extrema, en la limpieza de la central de Fukushima tras el tsunami, donde también podía haber muerto. De alguna forma, se trata de la misma rebeldía del hijo frente al padre.

Noriko es la figura que se engrandece a medida que avanzan los dos films. En el de Ozu, es la mujer que sin tener su misma sangre, cuida a los suegros sin lamentarse. En el de Yamada, es una chica joven que ama a uno de los hijos (Shuji), que respeta a sus futuros suegros y que lamenta profundamente la pérdida de su suegra porque ella, de pequeña, había perdido a su madre, y la madre de Shuji empezaba a ocupar ese vacío.

Sobre las condiciones de vida de las familias, en el film de Yamada, los hijos residen en la ciudad porque es donde encuentran trabajo pero se instalan en las afueras de la ciudad, como en el film de Ozu. Aparentemente, disfrutaban de una mejor calidad de vida, aunque con algunas restricciones. En los años 80, tras la burbuja económica, las viviendas habían aumentado considerablemente de precio y los pisos en las ciudades eran muy pequeños.

En este film, los padres parecen estar mejor situados económicamente que los hijos, al contrario de lo que sucedía en el film de Ozu. Una muestra de ello es que la madre da dinero a Noriko (y no al revés como cuenta Ozu) para que lo guarde y lo utilice cuando surja alguna necesidad con Shuji. Tampoco se les ve dudar al tomar un taxi para desplazarse de un lugar a otro. Por tanto, puede pensarse que con un sistema de pensiones y seguros obligatorios ya implementado en Japón, las personas mayores disfrutaban de una cierta estabilidad económica y se libera a las familias de la responsabilidad de mantenerlos, así como de la culpa de no hacerlo.

Por lo tanto, las dos familias presentan paralelismos importantes en la estructura y comportamiento pero un análisis profundo permite detectar algunas diferencias interesantes. El modelo de familia ha evolucionado como consecuencia de los cambios sociales, políticos y económicos del país experimentados durante los 60 años que transcurren entre las dos películas.

4. ELEMENTOS DE MODERNIDAD. Yoji Yamada incluye elementos de modernidad que permiten diferenciar los periodos en los que transcurren las dos películas. Así, el tren de vapor de Ozu es sustituido por el tren bala, los taxis llevan GPS y los móviles están presentes con toda normalidad. Aun así, no se trata de *smartphones* porque este tipo de aparatos no se hicieron populares en Japón hasta finales de 2012 y como ya se ha comentado, la familia que nos presenta Yamada es sencilla y no tiene por qué disponer de un móvil de última generación. Sólo dos años después del estreno de la película, en 2015, este detalle ya nos resulta anticuado.

También se observan influencias occidentales. Por ejemplo, el nieto se despide de los abuelos, en la versión de Ozu, con un *sayonara* que se convierte en un *bye bye* en la versión de Yamada. El paraguas de la madre es sustituido por un moderno bolso de corte occidental y su quimono, una pieza básica en la película de Ozu, se transforma en ropa occidental. Aun así, el quimono no desaparece en la película de Yamada porque es una pieza muy apreciada por todos. La madre lo conserva y lo usa en la

intimidad familiar. En ambos casos, el quimono es una pieza muy valorada también por una de las hijas, Shige, que lo quiere heredar tras la muerte de su madre. La tradición, pues, se mantiene, se valora y no se rechaza.

A lo largo de los dos films, los hijos obsequian a los padres con una estancia en un lugar de descanso. En la película de Ozu, los hijos escogen el balneario de Atami. En la película de Yamada, un hotel moderno de lujo. En ambos casos, los padres tienen dificultades para dormir. En el hotel, porque la cama es demasiado blanda y en el balneario porque hay mucho ruido. En ninguno de los dos casos finalizan el periodo de estancia y vuelven a casa de su hijo antes de lo previsto.

Otro elemento de modernidad es el sistema de salud. En el film de Ozu, la madre enferma al volver al pueblo y se queda en casa. Los hijos se trasladan de la ciudad a la casa materna y la madre muere allí, rodeada de su familia. El hijo médico es quien la cuida y la diagnostica. En el film de Yamada, en cambio, la madre es ingresada en un hospital en cuanto enferma y aunque también está rodeada de su familia, de su hijo médico y de todo un equipo sanitario profesional, no vuelve a casa y muere en el hospital.

La iluminación también juega un papel muy importante en las dos películas. El film de Ozu es en blanco y negro pero la luz es cálida, como de otoño. No hay grandes variaciones de iluminación porque se trata siempre de luz natural. Cuando es de día, hay luz y se ve de dónde viene el sol. Cuando es de noche, todo se oscurece. El film de Yamada es en color y está lleno de luces. El ejemplo más claro se da en el hotel, cuando las luces de colores y los neones de los edificios vecinos se filtran por la ventana de la habitación. Pero si se presta atención al comportamiento de los padres, en el film de Yamada, se puede observar que cuando llegan a casa de los hijos, en diversas ocasiones se quedan a oscuras, cómodamente, apreciando la oscuridad y las sombras, ante la sorpresa de los hijos que se apresuran a abrir las ventanas para que entre la luz. En este contexto, cabe recordar las palabras de Junichiro Tanizaki en "Elogio de la sombra": "al contemplar las tinieblas ocultas tras la viga superior, en torno a un jarrón de flores, bajo un anaquel, y aun sabiendo que son sólo sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire en estos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable." ²¹

5. VALORES. En los dos films, la familia se presenta como una estructura básica de la sociedad, de vital importancia para el bienestar individual de cada uno de sus miembros. Se mantiene el respeto hacia los mayores, aunque el ritmo acelerado de la sociedad y del mundo laboral moderno haya provocado un cierto distanciamiento entre los miembros de diferentes generaciones. En cualquier caso, cuidar a los padres es un

²¹ JUNICHIRO TANIZAKI, *Elogio de la sombra*, trad. Julia Escobar, Siruela, Madrid, 1994, p. 49.

deber aceptado: "se debe ser un buen hijo mientras los padres vivan...una vez muertos ya no se puede hacer nada".

Se mantienen algunos valores confucianos, no sólo por lo que se refiere a la piedad filial sino también a la jerarquía maestro-alumno. En el film de Yamada, el padre es un maestro de escuela jubilado y es una persona muy respetada en el pueblo. Cuando se queda viudo, los vecinos no dudan a la hora de ofrecerle ayuda en las tareas domésticas y, a través de una alumna de la escuela que lo visita diariamente, van cubriendo sus necesidades.

También destacan, y se mantienen, los valores de la solidaridad (el hijo que participa en la guerra, en el film de Ozu, o la colaboración voluntaria de Shuji y Noriko en las tareas de limpieza de la central de Fukushima, en el film de Yamada), la memoria (los recuerdos del hijo desaparecido en la guerra, en el film de Ozu, y los recuerdos de juventud de la madre, en el de Yamada), la comprensión y aceptación (en los dos casos, el padre acaba aceptando a Noriko y reconoce su bondad), las ganas de mejorar (el padre reconoce en el film de Yamada: "en algún momento este país cometió un error...no podemos continuar así").

6. Y PARA FINALIZAR... UN RELOJ. El reloj es un símbolo del paso el tiempo. El tiempo siempre transcurre hacia adelante. Como se decía al principio de este ensayo, los jóvenes de ayer son los mayores de hoy y los jóvenes de hoy serán los mayores de mañana. Todo es efímero, todo pasa y las personas llegan, crecen, se relacionan y desaparecen en un momento u otro. Ozu quiso que apareciera un reloj al final de la película y que el espectador reflexionara sobre este objeto. Yamada lo mantuvo en su versión.

7. CONCLUSIÓN. *Cuentos de Tokio* y *Una familia de Tokio* tratan un tema universal y atemporal: la familia. Algunos elementos son propios de la sociedad japonesa pero en general, los conflictos entre generaciones y el distanciamiento entre los padres y los hijos son problemas comunes en muchas sociedades ("no pienso ser una carga para mi hijo", concluye el padre). Las familias evolucionan y se adaptan a las nuevas realidades sociales y políticas pero aunque las cosas cambien, las preocupaciones siguen siendo las mismas.

SOBRE LAS TRAGEDIAS DE SHAKESPEARE CONSIDERADAS EN CUANTO A SU IDONEIDAD PARA LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA*

CHARLES LAMB

Resumen: El autor sostiene que los personajes de las tragedias de Shakespeare, debido a su gran complejidad interna y a los profundos significados que conllevan, no serían apropiados para la representación teatral, donde su grandeza se ve fácilmente degradada por una actuación forzada o por el empleo de los inevitables trucos teatrales. Sin embargo seríamos capaces de apreciarlos mucho mejor en la lectura, cuando la abstracción que hacemos nos permite profundizar en sus mentes. Por todo esto, habríamos de considerar a estos personajes trágicos como objetos sobre los que meditar antes que para ser contemplados en un escenario.

Abstract: *The author maintains that characters in the tragedies of Shakespeare, due to their inner complexity and the deep meanings that they convey, would not be fit for stage representation, where their greatness may be so easily diminished by the affected ways of actors or the spurious use of theatrical tricks. Instead, we should fully appreciate them in reading, where abstraction lets us dive into the depth of their minds. So, these tragic, great characters should be better considered objects of meditation rather than of representation.*

Palabras clave: Shakespeare, tragedias, escenificación, abstracción.
Key words: *Shakespeare's tragedies, representation, meditation.*

Paseando días atrás por la Abadía, me sorprendió la actitud afectada de una figura que no recordaba haber visto antes y que resultó ser una estatua a tamaño natural del célebre señor Garrick. Aunque no llegaría al extremo de algunos buenos católicos del extranjero como para negar a los actores el descanso en tierra consagrada, quedé bastante escandalizado ante esa exhibición de aires y gestos teatrales en un lugar destinado a recordarnos las realidades más tristes. Al acercarme, encontré inscritas bajo esa figura de Arlequín las siguientes líneas:

Para pintar a la hermosa Naturaleza, por mandato divino,
su mágico pincel en su gloriosa mano,
una rosa de Shakespeare: luego, para extender su fama
sobre el ancho mundo, llegó un Garrick.
Aunque hundidas en la muerte las formas que el Poeta dibujó

* Charles Lamb publicó este ensayo en *Reflector* en 1811; apareció en sus *Works* en 1818. (N. del T.)

el genio del Actor las hace respirar de nuevo.
Aunque, al igual que el bardo, en la noche ellas yacían,
el inmortal Garrick las convocó a un nuevo día
y hasta la Eternidad con poder sublime
marcará la hora mortal del antiquísimo Tiempo,
Shakespeare y Garrick como estrellas gemelas brillarán
y la Tierra iluminarán con un rayo divino.

Supondría un insulto al entendimiento de mis lectores intentar algún tipo de crítica sobre ese fárrago de pensamientos falsos y necedades. Pero me pregunté cómo, desde los días del actor aquí celebrado hasta los nuestros, había llegado a ser costumbre complimentar de esa manera a cada intérprete que había tenido la suerte de complacer a la ciudad mediante la representación de uno de los grandes personajes de Shakespeare y al que se atribuía la virtud de poseer *una mente afín a la del poeta*; cómo la gente podía inexplicablemente llegar a confundir el poder de originar imágenes y conceptos poéticos con la facultad de ser capaz de leer o recitar eso mismo puesto en palabras²² o qué relación tiene la absoluta maestría sobre el corazón y el alma humana que posee un gran poeta dramático con esos bajos trucos aplicados a la vista y el oído del espectador que un actor puede componer sin esfuerzo, mediante el uso de algunos efectos generales, unos sentimientos comunes tales como la pena, la ira, etc., empleando gestos y apariencias. Pero, para trasladar a la escena los movimientos internos y los procesos de una gran mente, de un Otelio o un Hamlet, por ejemplo, se tendrían que desarrollar el *cuándo* y el *por qué* y el *hasta dónde*; qué grado de pasión alcanzar en la representación, cuándo soltar las riendas y cuándo poner freno. Ahora bien, dar con el momento exacto en el que tensar o aflojar sea lo más acertado parece demandar un grado de inteligencia de una amplitud muy diferente a la que se emplea en la mera imitación de los signos de esa pasión, ya sea en la contención o en el gesto, signos que parecen ser más vivos y enfáticos en la clase de mentes más débiles, signos que, después de todo, solo indican un sentimiento, ya sea cólera o pena, como he dicho antes. Pero, de los motivos y origen de esa pasión, dado que difieren de esa misma pasión cuando se da en naturalezas inferiores, el rostro o gestos del actor no informan más de lo que el ojo (sin metáforas) puede hablar o los músculos musitar sonidos inteligibles. Sin embargo, es tal la naturaleza instantánea de las impresiones que recibimos en el teatro por la vista o el oído, comparada con la lenta aprehensión que comúnmente se

²² Es notorio que solo caemos en confusión en lo que respecta a las recitaciones dramáticas. No imaginamos que un caballero que, con gran éxito, lea a Lucrecio en público sea por ello una gran poeta ni filósofo como tampoco se nos ocurre pensar que Tom Davies, el librero, al que se recuerda por haber recitado *El Paraíso perdido* mejor que ninguno de sus contemporáneos en Inglaterra (aunque no puedo evitar pensar que debe de haber algo equivocado en esta tradición), fuese por ello elevado por sus amigos al mismo nivel que Milton.

da en la comprensión de la lectura, que no solo estamos dispuestos a hundir al autor teatral en la misma consideración que ofrecemos al actor, sino incluso a identificar de forma perversa al actor con el personaje que representa. Es difícil para un espectador habitual de teatro separar la idea de Hamlet de la persona y voz del señor K. Hablamos de lady Macbeth, aunque en realidad pensamos en la señora S. Y no solo se produce esa confusión incidental en las personas iletradas que, al no poseer la ventaja de la lectura, dependen necesariamente del actor para obtener todo el placer que pueden recibir del drama y para quienes la idea de *lo que un autor es* no puede hacerse comprensible sin causarles algo de dolor y perplejidad: el error es tal que incluso personas no poco leídas encuentran imposible librarse de él.

De ninguna manera quiero ser tan desagradecido como para olvidar el alto grado de satisfacción que obtuve años atrás al contemplar por primera vez la representación de una tragedia de Shakespeare en la que dos grandes intérpretes llevaban el peso de los papeles principales. Parecían encarnar y dar vida a concepciones que hasta entonces no habían adoptado una forma diferenciada. Pero bien caro pagamos el resto de nuestra vida por ese placer juvenil, por esas percepciones. Cuando pasa la novedad, descubrimos, a nuestra costa, que en lugar de comprender una idea tan solo hemos materializado y rebajado una hermosa visión al nivel común de la carne y la sangre. Hemos dejado escapar un sueño en pos de una substancia inalcanzable.

Qué cruel sufrimiento padecemos cuando esas concepciones libres son trituradas y forzadas a la medida de una realidad estrechamente atada. El alcance de esto se puede juzgar por la deliciosa sensación de frescura con la que nos volvemos a esas obras de Shakespeare que han escapado del escenario o a aquellos pasajes de las obras escenificadas del mismo autor que han sido felizmente suprimidos en la representación. Hasta ese punto ha llegado la costumbre misma de escuchar algo *soltado como una perorata*, que marchita y destruye un hermoso pasaje y que se observa en esos discursos de *Enrique V*, etc., frecuentes en boca de los escolares y que se pueden encontrar en libros del tipo *Enfield Speakers*. Me confieso completamente incapaz de apreciar ese célebre soliloquio en *Hamlet* que comienza "Ser o no ser" o de decir si es bueno o malo o indistinto. Ha sido tan toqueteado y manoseado por niños y mayores, tan inhumanamente arrancado de su lugar original y de su función como principio de continuidad en la obra, que para mí se ha convertido en algo muerto.

Puede parecer paradójico, pero no consigo evitar ser de la opinión de que las obras de Shakespeare están menos pensadas para su representación escénica que las de ningún otro autor teatral. Su distinguida excelencia es el motivo. ¡Hay tanto en ellas que no cabe en la esfera de la representación! Tanto, que ni la vista, ni el oído, ni el gesto son suficientes para aprehenderlo.

La gloria del arte escénico es personificar la pasión, las vueltas y revueltas de la pasión y, cuanto más tosca y palmaria la pasión,

obviamente mayor es la atención que el actor demanda a la vista y el oído de los espectadores. Por esta razón, las escenas de regañinas, escenas donde dos personas se hablan muy enfadadas la una a la otra y, de pronto y de manera sorprendente, resuelven sus diferencias y continúan como si tal cosa, han sido siempre las más populares en nuestros escenarios. La razón es evidente, porque los espectadores se sienten muy requeridos por la escena, se convierten en jueces de esa guerra de palabra, son el legítimo círculo que ha de formarse alrededor de tales "adversarios intelectuales". El habla es aquí lo más importante. Pero en los mejores dramas y, sobre todo en Shakespeare, es obvio que el *habla*, ya sea soliloquio o diálogo, es tan solo un medio y con frecuencia muy artificial, para informar al lector o espectador de ese conocimiento de la estructura interna y el funcionamiento de la mente del personaje, cosa a la cual, y de otra manera, nunca por propia intuición habría podido llegar a alcanzar en esa *forma de composición*. Hacemos aquí lo mismo que hacemos con las novelas escritas en *forma epistolar*. Cuántas impropiedades, perfectos solecismos de la escritura de cartas, soportamos en *Clarissa* y otros libros, únicamente por el placer que nos proporciona esa forma literaria en su conjunto.

Pero la práctica de la representación escénica reduce todo a la controversia de la elocución. El orador ha de representar a todos los personajes, desde las escandalosas blasfemias de Bajazet hasta una encogida timidez femenina. Los diálogos de amor de *Romeo y Julieta*, esos dulces sonidos argentinos en boca de los amantes juntos en la noche; la más íntima y sagrada dulzura del coloquio nupcial de un Otelo o un Póstumo con sus esposas, todas esas delicadezas que son tan deliciosas en la lectura, lo mismo que cuando leemos sobre esos coqueteos juveniles en el *Paraíso*:

Así parecían,
Una hermosa pareja unida en feliz unión nupcial,
Solos,

a causa de la falla inherente a la representación teatral, ¿en qué gran medida no se mancillan y alejan de su verdadera naturaleza muchas de estas cosas cuando son expuestas ante un gran número de personas! Lo mismo ocurre cuando discursos como los que Imogen dirige a su señor salen arrastrándose de la boca de una actriz a sueldo, cuyas palabras de amor, aunque nominalmente dirigidas al personaje de Póstumo, van manifiestamente dirigidas a los espectadores, que son los jueces de sus expresiones de cariño y los que, al fin y al cabo, han de retornarle el amor.

Desde los días de Betterton, Hamlet ha sido probablemente uno de los personajes más codiciados por una sucesión de intérpretes populares deseosos de destacar. La extensión del papel puede ser una de las razones para ello. Pero en lo que respecta al personaje, por el hecho de encontrarlo en una obra de teatro, lo juzgamos apropiado como sujeto de representación dramática. La obra misma abunda más que ninguna otra

en máximas y reflexiones y, por tanto, la consideramos un vehículo apropiado para transmitir instrucción moral. Pero Hamlet mismo, ¿qué no sufrirá al verse empujado al escenario como si fuese un maestro de escuela, para dar conferencias a la multitud! Porque, nueve veces de cada diez de lo que hace Hamlet, son transacciones entre él mismo y su sentido moral, efusiones de sus solitarias reflexiones que él lleva a recovecos y rincones y a los lugares más retirados del palacio, allí donde puede desahogarse a gusto, o, más aún, son las meditaciones silenciosas de las que su pecho rebosa, trasladadas a *palabras* para beneficio del lector, que, por lo demás, debe permanecer ignorante de lo que está ocurriendo. Estas profundas penas, estas cavilaciones que aborrecen la luz y el sonido y que la lengua apenas se atreve a musitar a los sordos muros y cuartos, ¿cómo pueden ser representadas por un actor gesticulante, que llega y las espeta ante la audiencia, haciendo, a un tiempo, de cuatrocientas personas sus confidentes? No digo que sea culpa del actor el hacerlo así; debe pronunciarlas *ore rotundo*, debe acompañarlas con la mirada, debe insinuarlas a su auditorio mediante algún truco de la mirada, tono o gesto, o corre el riesgo de fracasar. *Ha de estar pensando todo el tiempo en su apariencia, porque sabe que, todo el tiempo, los espectadores la están juzgando.* Esta es la manera común de representar al tímido, negligente, retraído Hamlet.

Es cierto que no hay otro modo de trasladar tan enorme cantidad de pensamiento y sentimiento a un gran número de espectadores —que de otra forma nunca obtendrían leyendo por sí mismos— y que esa adquisición intelectual puede, hasta donde yo sé, ser de un valor inestimable. Pero no discuto si *Hamlet* debería o no representarse, sino cuánto de *Hamlet* es transformado en otra cosa cuando se representa. He oído hablar mucho de las maravillas que Garrick realizó en este papel; dado que no llegué a verlo actuar, habré de dejar en el aire la duda de si sus habilidades artísticas estaban a la altura de semejante papel. Aquellos que me hablan de él, hablan de su mirada, de la magia en su mirada y de su poderosa voz: facultades físicas muy deseables en un actor y sin las cuales nunca podría insinuar un mínimo de significado al auditorio, pero ¿qué tiene que ver esto con Hamlet? ¿Qué tiene que ver con el intelecto? De hecho, las cosas a las que se apunta en la representación teatral sirven para atraer la mirada del espectador hacia la forma y el gesto y, de ese modo, ganar una escucha más favorable a lo que se está diciendo: no se trata ya de lo que el personaje es, sino de cómo aparece; no de lo que dice, sino de cómo lo dice. Si la obra de Hamlet fuese escrita de nuevo por un autor como Banks o Lillo que retuviese el hilo de la historia, pero omitiendo por completo la poesía que contiene, todos los divinos rasgos de Shakespeare y su magnífica inteligencia y, sin embargo, teniendo el cuidado de proporcionarnos bastante diálogo apasionado, cosa de la cual ni Banks ni Lillo andan nunca escasos; entonces no tengo razones para pensar que el efecto sobre el público fuese muy diferente, ni que el actor representase a Shakespeare de forma distinta a como lo haría con un personaje cualquiera de Banks o Lillo. Hamlet continuaría siendo el joven

y talentoso príncipe y sería graciosamente representado en escena; podría estar confundido en su interior, mostraría una conducta vacilante, sería aparentemente cruel con Ofelia, podría ver un fantasma y dirigirse a él amablemente al descubrir que era su padre; todo esto en el más pobre y ramplón de los lenguajes del más servil de los aduladores que solo busca halagar el gusto del público; y sin necesidad de molestar a Shakespeare para tal cosa; y no alcanzo a ver otro motivo que no sea un pretexto para que un actor despliegue todo su poder. Toda la pasión, los movimientos y las transformaciones en la obra podrían tal vez permanecer, porque son mucho menos difíciles de escribir o representar de lo que se piensa; es un truco fácil de realizar: es cuestión de elevar o dejar caer la voz una nota o dos, de emitir un susurro unido a una mirada premonitoria. Y tan contagiosa es la falsa apariencia de una emoción, que sean las que sean las palabras, el aspecto y el tono la elevará, haciéndola pasar por una profunda habilidad y conocimiento de las pasiones humanas.

Es corriente escuchar que las obras de Shakespeare son tan naturales que todo el mundo puede entenderle. Son naturales, desde luego, pues sus fundamentos están hondamente arraigados en la naturaleza, tan hondo que su profundidad va más allá de lo que muchos de nosotros podemos alcanzar. Oiréis decir a las mismas personas que *George Barnwell* es muy natural y que *Otelo* es muy natural y que ambas son muy profundas; para esa gente las dos obras son de la misma clase. Ante la primera se sientan y derraman lágrimas porque un joven es tentado por una mujer caprichosa a cometer un *peccadillo* sin importancia, el asesinato de su tío o algo así,²³ eso es todo y así llega un final intempestivo, que es *tan conmovedor*; y ante la otra, porque un moro negro, en un ataque de celos asesina a su inocente esposa blanca: las posibilidades son de que noventa y nueve entre cien espectadores considerará de buen grado que la misma catástrofe ha ocurrido a ambos héroes, si bien pensarán que la horca es más apropiada para Otelo que para Barnwell. Pero de la textura de la mente de Otelo, de su construcción interna maravillosamente expuesta en todas sus fortalezas y debilidades, de sus heroicas confianzas y sus recelos tan humanos, de sus agonías de un odio que surge de las profundidades del amor, de todo eso contempla tanto el público como esos espectadores que pagan una moneda por mirar

²³ Si esta nota llegase a conocimiento de cualquiera de los directores teatrales, yo les suplicaría y rogaría, en nombre de la galería, que este insulto a la moralidad de la gente de Londres dejase de ser eternamente repetido durante la temporada teatral. ¿Por qué son los jóvenes de esa famosa y bien gobernada ciudad obligados a atender un nauseabundo sermón de George Barnwell en lugar de asistir a un espectáculo divertido? ¿Por qué hemos de colocar la horca como *final de sus perspectivas*? Si yo fuese tío, no me gustaría que un sobrino mío tuviese semejante ejemplo ante sus ojos. Es realmente demasiado trivial hacer que el asesinato de un tío se pueda cometer por motivos tan insignificantes; es atribuir demasiado a personajes como Millwood; es introducir en las cabezas juveniles cosas que, de otra manera, nunca se les habría ocurrido. Los tíos que aprecien en algo sus vidas deberían hacer una petición al Parlamento en contra de esta obra teatral.

a través del telescopio de un feriante en Leicester Fields pueden ver del terreno, las capas y la topografía de la luna. Alguna cosa u otra borrosa perciben, ven a un actor personificando una pasión, dolor o cólera, por ejemplo y lo reconocen como una copia de los efectos externos comunes a tales pasiones; o al menos como esa *señal de la emoción que generalmente en el teatro pasa por ella*, porque con frecuencia no es más que eso. Ahora bien, en cuanto a la pasión y a su correspondencia con una naturaleza grande o heroica, que es el único objeto de valor de la tragedia, de eso el público común no logra entender nada, únicamente llega a atisbar algunas nociones por la mera fuerza de los pulmones del actor; esas percepciones que les resultan tan ajenas solo pueden infundírseles a gritos. No alcanzo a creer ni comprender que tal cosa sea posible.

Hablamos de la admirable observación que Shakespeare tiene sobre la vida; deberíamos entender que no la obtuvo mediante la nimia observación de esos personajes baratos y cotidianos que lo rodearon, como nos rodean a nosotros, sino gracias al poder reflexivo de su propia mente, que era, tomando prestada una frase de Ben Jonson, la misma "esfera de la humanidad". Shakespeare reunió esas imágenes de virtud y conocimiento que cada uno de nosotros, reconociéndolas en parte, consideramos que conforman el conjunto de nuestra naturaleza. Más, con frecuencia, confundimos el conocimiento que Shakespeare hace surgir en nosotros con nuestras propias facultades, que únicamente estaban a la espera de recibir las virtudes del autor para devolver, a su vez, un claro y pleno eco de las mismas.

Volvamos a Hamlet. Entre los rasgos distintivos de este maravilloso personaje, uno de los más interesantes (aunque dolorosos) es esa amargura suya que le hace tratar las intrusiones de Polonio con severidad y esa aspereza que exhibe en sus encuentros con Ofelia. Estas expresiones de una mente desquiciada (si acaso no están mezcladas con un profundo artificio amoroso, para alejar a Ofelia de sí mediante descortesías fingidas y, de ese modo, preparar la mente de la joven para la ruptura de su noviazgo, que ya no puede tener lugar en medio de un asunto tan serio como es el que le ocupa) son aspectos de su personaje que, para lograr reconciliarlos con nuestra admiración hacia él, hemos de soportar con la más paciente de las consideraciones a su situación; esos exabruptos son lo que *olvidamos después de todo* y lo que explicamos tomando en cuenta al personaje en su conjunto, aunque *en el momento* sean duros y desagradables. Pero es tan grande la necesidad del actor de dar sacudidas al auditorio que no he visto nunca un intérprete que no exagerase y tensase al máximo estos rasgos ambiguos, estas deformidades pasajeras en el personaje. Hacen que Hamlet exprese un desdén tan vulgar hacia Polonio que degrada totalmente su gentileza, sin que ninguna explicación pueda hacerlo digerible; le hacen mostrar desprecio y torcer el gesto ante el padre de Ofelia, una ofensa en su forma más odiosa y grosera; y, sin embargo, obtienen el aplauso del público por semejante actuación: es natural, dice la gente; así es, las palabras son despreciativas y el actor

expresa desprecio y así juzgan. Pero por qué tanto desprecio y de qué clase, eso ni piensan en preguntárselo.

Lo mismo con Ofelia. Todos los Hamlet que he visto se dirigen a ella con palabras ásperas y tono destemplado, como si la joven hubiera cometido algún delito grave. Y la audiencia parece complacida con ello, porque las palabras del papel son satíricas y se las fuerza con la mayor de las expresiones de indignación satírica que el rostro y la voz sea capaz. Pero de nuevo, nunca se piensa en cómo es posible que Hamlet finja actuaciones tan brutales con la mujer que amaba con todo su corazón. La verdad es que entre todos los sentimientos de afecto que aún existen entre Hamlet y Ofelia, hay un remanente de *amor supererogatorio* (si puedo atreverme a usar la expresión), que en los momentos de gran dolor, especialmente los que atormentan la mente y que no se pueden comunicar, confiere a la parte sufriente una especie de indulgencia para que se exprese, incluso a la amada de su corazón, en el contexto de una separación temporal. Pero no es separación de verdad, sino desconsuelo y así lo siente siempre su destinataria: no es ira, sino dolor que asume el aspecto de la ira; el amor disfrazado de odio, como aquellos de semblante dulce que resuelven fruncir el ceño. Sin embargo, esa severidad y disgusto fiero de Hamlet representado en el escenario no es una falsificación, sino el verdadero rostro de la aversión absoluta, de la separación irreconciliable. Se puede decir que él finge estar loco, pero en ese caso, solo debería fingir su falsa locura hasta donde su verdadero desconsuelo le permitiese; esto es, de forma incompleta, imperfecta; no de esa manera rotunda y práctica, como un maestro en su arte, dicho vulgarmente "a la manera de uno de esos procaces actores".

104

No quiero parecer irrespetuoso con ningún actor, pero la clase de placer que las obras de Shakespeare proporcionan al ser representadas me parece que no difiere en absoluto de aquellas que las audiencias reciben de otros autores; y *siendo ellas tan esencialmente diferentes de todas las otras*, debo concluir que hay algo en la naturaleza de la representación que nivela todas las distinciones. Y, de hecho, ¿quién no habla indistintamente de *Gamester* y de *Macbeth* como de estupendas obras de teatro y alaba el personaje de la señora Beverley de la misma forma que el de Lady Macbeth o el de la señora S.? ¿Gustan menos Belvidera y Calista e Isabella y Eufrasia que Imogen, Julieta o Desdémona? ¿No se habla de ellas y se las recuerda de la misma manera? ¿No está tan sublime (como dicen) la actriz en una que en otra? ¿No brilló Garrick y no tuvo la ambición de lucirse —arrastrando las palabras— en cada una de las tragedias que en su día se representaron, aquellas producciones de los Hills y Muphys y los Browns? ¿Y tendrá él el honor de permanecer en nuestras mentes para siempre en inseparable compañía de Shakespeare? ¡Mentes análogas! Quién puede leer este conmovedor soneto de Shakespeare que alude a su profesión como dramaturgo:

Si en algo me apreciáis, culpad a la Fortuna,

diosa responsable de mis dañinos actos,
por no saber dotarme de otra forma de vida
que de medios vulgares que engendran lo vulgar.
De ahí la mancha que lleva mi nombre
y así mi naturaleza está teñida
de la sustancia en que se afana, como la mano del tintorero,

o esta otra confesión:

Ay, cierto es que he vagado de un lugar a otro,
convertido en el hazmerreír de todos,
derrochando mis propios pensamientos, vendiendo barato lo que más
caro es,

quién puede leer estos ejemplos de celosa auto-observación en nuestro dulce Shakespeare y soñar con que exista semejanza alguna entre él y aquél que parece ser un simple comediante que se ha mancillado con los vicios más bajos del actor: envidia, celos y miserables ansias de aplauso. Uno de tal especie, que en el ejercicio de su profesión llegó a estar celoso de las actrices que se interponían en su camino, un director hábil en trucos, estratagemas y astucias: ninguna semejanza entre él y Shakespeare se podría ni tan siquiera soñar. Shakespeare, que en la plenitud y conciencia de sus propias capacidades, con noble modestia que ninguno podemos ni imitar ni apreciar por completo, se expresó del siguiente modo acerca de sus propios defectos:

Deseando ser como aquel que es abundante en esperanza,
como él destacar, como él ser rico en amigos:
deseando *el arte de éste y las capacidades de aquél.*

Casi estoy tentado a negar que Garrick haya sido admirador de Shakespeare. Ciertamente no fue un verdadero amante de sus excelencias; porque, de serlo, ¿habría admitido introducir en sus incomparables escenas una procaz basura tal como la que Tate y Cibber y el resto, que *con su oscuridad se atreven a afrentar su luz*, han endosado en las obras teatrales de Shakespeare? Creo imposible que Garrick pudiese tener el apropiado respeto por Shakespeare. He revisado esa escena intercalada en *Ricardo III* en la que Ricardo intenta romper el corazón de su esposa diciéndole que ama a otra mujer y dice: "Si sobrevive a esto es inmortal". Sí, no me cabe duda de que despachó este material prosaico con el mismo énfasis que empleó en cualquier otra parte original de la obra: y en lo que a la actuación respecta, ha estado bien calculado. Porque hemos visto que, últimamente, el papel de Ricardo conlleva una gran fama para un actor a causa de su forma de representarlo y esto nos conduce al interior del secreto de la actuación y del juicio popular sobre Shakespeare que se deriva de la representación de sus obras. Ninguno de los espectadores que

haya contemplado los esfuerzos del señor C. en este papel habrá dejado de entender que Ricardo es un hombre muy malvado que mata a niñitos en su cama con el mismo placer que los ogros y gigantes en los cuentos infantiles parecen obtener de semejante práctica; además, es muy sigiloso, hábil y endemoniadamente astuto, como se puede ver en su mirada.

Pero ¿realmente es esa la impresión que tenemos al leer el Ricardo de Shakespeare? ¿Sentimos esa repugnancia que experimentamos en esa representación carnicera de él, que pretende pasar por él, en el escenario? En la lectura, el horror ante sus crímenes se mezcla en nosotros con el afecto que sentimos por el hombre. Entonces, cómo se interpreta, cómo se transmite el rico intelecto que él despliega, sus recursos, su ingenio, su espíritu optimista, su vasto conocimiento y penetración en el personaje, la poesía que todo ello contiene. Ni un átomo de todo esto se percibe en la forma que el señor C. tiene de representarlo. Nada es visible más allá de sus crímenes, sus acciones, que son destacadas y evidentes; el asesino sobresale, pero, ¿dónde está el noble genio, el hombre de amplia capacidad, el profundo, ingenioso, el consumado Ricardo?

Lo cierto es que los personajes de Shakespeare son mucho más objetos de meditación que de interés o curiosidad por sus acciones. De ahí que, cuando leemos cualquiera de estos personajes de grandes criminales —Macbeth, Ricardo, incluso Yago— no consideramos tanto los crímenes que cometen como la ambición, las aspiraciones, la actividad intelectual que les impulsa a saltar sobre las barreras morales. Barnwell es un asesino de la peor calaña y hay cierta afinidad entre su cuello y la cuerda que le legitima para heredar la horca; nadie que reflexione lo más mínimo encontrará en su caso circunstancias atenuantes que le puedan hacer acreedor de piedad. O, para tomar un ejemplo de la tragedia más elevada, ¡qué otra cosa más que un mero asesino es Glenalvon! ¿Pensamos en algo más que en el crimen que comete y el potro de tortura que merece por ello? Eso es realmente todo lo que pensamos de él. Mientras que en los correspondientes personajes de Shakespeare, muy poco de las acciones nos afecta, solamente los impulsos, el interior de la mente en toda su perversa grandeza semejan reales y a ellos prestamos atención; mientras que el delito es relativamente poca cosa. Pero cuando vemos estas cosas representadas, los actos que estos personajes realizan son todo, sus impulsos nada. Consideremos el estado de sublime emoción al que nos elevan esas imágenes de la noche junto al horror que nos producen las palabras que Macbeth pronuncia: ese solemne prelude con el que entretiene el tiempo hasta que suene la campana que ha de llamarle a matar a Duncan. En cambio, cuando no leemos esto en un libro, cuando hemos abandonado las ventajas de la abstracción que posee la lectura por la mera contemplación y ante nuestros ojos tenemos a un hombre en su forma humana preparándose para cometer un crimen, si la representación es verídica e imponente, como he visto que lo es la actuación del señor K., la dolorosa angustia por el acto que ha de venir, el natural deseo de evitarlo mientras aún sea posible, la presión de un

realismo tan próximo, todo ello genera en el espectador una consternación y una incomodidad que destruye por completo cualquier deleite contenido en las palabras del libro, donde el acto que se comete nunca nos presiona con un doloroso sentido de presencia, sino que más bien parece pertenecer a la historia, a algo pasado e inevitable, si acaso tiene algo que ver con el tiempo. Las imágenes sublimes, la poesía en sí misma, eso es lo que en la lectura se nos presenta a la mente.

Lo mismo ocurre ante un Lear representado; ver a un viejo tambaleante en el escenario, ayudándose con un bastón, arrojado a la calle por sus hijas en una noche de lluvia, no produce nada más que vergüenza y repugnancia. Querríamos proporcionar refugio a este hombre y consolarlo. Este es todo el sentimiento que la representación de Lear ha producido siempre en mí. En cambio, el Lear de Shakespeare no se puede escenificar. El inconsistente mecanismo por el que se imita la tormenta en el escenario en la que el personaje se interna, no es más inadecuado para representar los horrores del elemento real de lo que lo es cualquier actor para representar a Lear. Podría, con más facilidad, proponerse personificar sobre el escenario al Satán de Milton, o a alguna de las terribles figuras de Miguel Ángel. La grandeza de Lear no se mide en dimensión corporal, sino intelectual: sus explosiones pasionales son terribles como las de un volcán: hay tormentas surgiendo y desatándose en el fondo del océano que es su mente con todas las vastas riquezas que contiene. Es su mente lo que queda expuesto y al desnudo. Por lo que respecta a la carne y la sangre, resulta tan insignificante pensar en ello, que incluso él mismo lo desatiende. En el escenario no vemos más que padecimientos y debilidad, la impotencia de la cólera. En cambio, cuando leemos no vemos a Lear, somos Lear, estamos en el interior de su mente, somos sostenidos por una grandeza que escapa a la maldad de hijas y tormentas; en las aberraciones de su razón descubrimos un poderoso aunque irregular poder de razonamiento, carente de método para los asuntos ordinarios de la vida, pero que ejerce sus poderes a voluntad propia, como el viento sopla a su antojo, sobre las corrupciones y abusos de la humanidad. ¿Qué tienen que ver las miradas o el tono con esa sublime identificación de su edad con la de los *cielos mismos*, cuando les reprocha a esos mismos cielos su complicidad en la injusticia de sus hijas y les recuerda que también ellos son viejos? ¿Qué gesto será apropiado para esto? ¿Qué tienen que ver la voz o la mirada con estas cosas? Pero, en el teatro, la representación está más allá del arte, como evidencian las manipulaciones que en ella se realizan: puesto que la obra original es demasiado dura y fría, la suavizan con escenas de amor y un final feliz. No es suficiente que Cordelia sea hija, ha de brillar como amante también. Tate ha puesto el anzuelo en el hocico de este Leviatán para que Garrick y sus seguidores, los hombres del espectáculo, arrastren a la poderosa bestia con más facilidad por el escenario. ¡Un final feliz! Como si el martirio que ha sufrido Lear, el despellejamiento en vivo de sus sentimientos, no hiciesen de una digna desaparición del escenario de la vida la única cosa decorosa que le queda. Si después de todo va a ser feliz,

si finalmente puede sostener el pesado fardo de este mundo, ¿a qué viene este empaste y esta preparación? ¿Por qué motivo atormentarnos con toda esta compasión innecesaria? Como si el placer infantil de recuperar sus doradas vestiduras y su cetro le tentase a volver a recuperar su malversada posición, como si a sus años y con su experiencia, le quedase algo más que la muerte.

Es esencialmente imposible representar *Lear* en el escenario. Pero, cuántos otros personajes dramáticos hay en Shakespeare, que, si bien más abordables y factibles (si puedo decirlo) que *Lear*, por alguna circunstancia, por alguna particularidad de su carácter, resulta impropio que sean presentados a nuestros ojos físicos. Otelo, por ejemplo. Nada puede ser más dulce, más halagador para la parte más noble de nuestra naturaleza que leer acerca de una joven dama veneciana de la más alta extracción social que, por la fuerza del amor y por un sentido del mérito de aquél a quien ella amaba, dejando a un lado cualquier consideración de origen y país y color, se casa con un *moro negro* como el carbón (porque así se le representa, dado el imperfecto estado de conocimiento respecto a países extranjeros que se tenía en aquellos días comparado con el que tenemos actualmente, o de conformidad a nociones populares, aunque hoy en día se entiende que los moros no son menos dignos del interés de una mujer blanca). Es el triunfo perfecto de la virtud sobre las circunstancias, de la imaginación sobre los sentidos. Ella ve el color de Otelo en la mente de él. Pero sobre el escenario, cuando la imaginación ya no es la facultad rectora, quedamos abandonados a nuestros pobres y desasistidos sentidos. Apelo a cualquiera que haya visto Otelo representado que diga si tiñe o no a Otelo con su color negro; si no encuentra el cortejo y caricias matrimoniales de Otelo y Desdémona extremadamente repulsivos y si la vista de tal cosa no supera todo el hermoso compromiso que sobre el asunto realizamos en la lectura. Y la razón es obvia, puesto que la incómoda realidad que se presenta a nuestros sentidos es excesiva, sin que al tiempo tengamos la suficiente percepción de los motivos internos del personaje, que permanecen ocultos, como para que no logremos sobreponernos y reconciliar los primeros y obvios prejuicios.²⁴ Lo que vemos sobre el escenario es cuerpo y acción física; sin embargo, cuando leemos somos conscientes de la mente y sus movimientos: y esto, creo, es razón suficiente para explicar la

²⁴ El error de suponer que, porque el color de Otelo no nos ofende en la lectura, tampoco debe molestarnos en la representación, es la misma falacia que suponer que un Adán y Eva en pintura nos afectarán igual que lo hacen en el poema. Pero en el poema por un instante se nos otorgan sentidos paradisiacos, que se desvanecen cuando vemos a un hombre y su mujer desnudos en un cuadro. Los pintores mismos sienten esto, como se evidencia en los extraños recursos de los que echan mano para que parezca que no están completamente desnudos, empleando una suerte de anacronismo profético anterior al descubrimiento de las hojas de higuera. Así, en la lectura de la obra vemos con los ojos de Desdémona y lo que ella contempla se nos obliga a contemplarlo con nuestros propios ojos.

diferente forma de placer con la que la misma obra nos afecta según sea leída o contemplada.

Requiere poca reflexión percibir que esos personajes de Shakespeare que, aun estando dentro de los límites de la naturaleza, poseen algo en sí mismos que apela exclusivamente a la imaginación, no pueden ser objeto de los sentidos sin sufrir cambios y menoscabo. Y todavía esta objeción es más poderosa en lo que se refiere a la representación de otra línea de personajes que Shakespeare introduce para trasladar a sus escenas una impresión de lo indómito o de elevación sobrenatural, con el fin de alejarlas de una vulgar asimilación a la vida común. Cuando leemos los encantamientos de esos seres terribles, las Brujas en *Macbeth*, a pesar de que algunos de los ingredientes de su infernal composición tienen el sabor de lo grotesco, ¿acaso no ejercen sobre nosotros el más serio y atractivo de los efectos? ¿No nos sentimos hechizados como le pasó a Macbeth? ¿Puede su presencia ir acompañada de algún regocijo? Lo mismo nos podríamos reír sabiendo que el principio del Mal mismo estuviese real y verdaderamente presente entre nosotros. Pero, prueba a traer a estos seres al escenario e inmediatamente los conviertes en viejas de las que se ríen hombres y niños. Al contrario de lo que dice el antiguo dicho *ver es creer*, la vista en realidad destruye la fe: y el alborozo en el que nos complacemos cuando vemos a estas criaturas sobre un escenario, semeja una suerte de compensación por el terror que nos infunden cuando la lectura las hace creíbles, cuando rendimos nuestra razón al poeta, como niños se confían a sus cuidadores ya sus mayores. Pero nos reímos de nuestros miedos, como críos que, creyendo que han visto algo en la oscuridad, se sienten valientes cuando la llegada de una vela les descubre lo vano de sus terrores. Porque esta representación de los agentes sobrenaturales sobre el escenario es verdaderamente como traer una vela que descubre el engaño. Son la solitaria luz de la vela y el libro los que hacen que demos crédito a esos miedos. Un fantasma que puede ser medido por la vista y cuyas dimensiones humanas se distinguen con facilidad, un fantasma contemplado a la luz de los candelabros y en compañía, no engaña a los espectadores. Un local bien iluminado y una audiencia bien vestida protegerán al niño más nervioso contra cualquier clase de aprensión: como dice Tom Brown de la impenetrable piel de Aquiles cubierta con su impenetrable coraza, "Bully Dawson habría combatido contra el diablo con semejantes ventajas".

Mucho se ha dicho y con razón en contra de la espantosa mezcolanza que Dryden ha introducido en *La tempestad*: sin duda que, sin tan repugnante aleación, los impuros oídos de la época nunca se habrían contentado con escuchar tanto amor inocente como hay contenido en el dulce noviazgo de Fernando y Miranda. Pero ¿es *La tempestad* de Shakespeare objeto apropiado para la representación teatral? Porque una cosa es leer sobre un mago y creer la maravillosa historia que estamos leyendo y otra muy distinta tener delante a un hechicero vestido con su traje de los conjuros, rodeado de espíritus, que

nadie más que él mismo y algunos cientos de espectadores complacientes ven. Implica tal cantidad de lo *increíble* y *aborrecible* que toda nuestra reverencia por el autor no puede evitar que reparemos en que todos esos asaltos a los sentidos son, en el más alto grado, infantiles e ineficaces. Espíritus y hadas no pueden ser representados, ni siquiera pintados, únicamente se puede creer en ellos. Pero la elaborada y ansiosa escenografía, que el lujo de la época demanda, obtiene en estos casos un efecto contrario al que se pretendía. Eso mismo que en la comedia, o en obras más ligeras, añade vivacidad a la imitación, en las obras que apelan a las facultades más elevadas destroza la ilusión por completo. Un salón o una sala, una biblioteca abierta a un jardín, un jardín con una hornacina, una calle o la plaza de Covent Garden, quedan bien en una escena cotidiana; nos agrada darle tanto crédito como demanden, o, más bien, no pensamos mucho en ello, es poco más que leer al principio de la página "Escena: en un jardín"; no nos imaginamos a nosotros mismos allí pero admitimos fácilmente la representación de objetos familiares. Pero de ahí a pensar que, con la ayuda de árboles y cavernas pintados, que sabemos que están pintados, nos transportaremos a Próspero y su isla y su celda solitaria va un abismo²⁵ o que, introduciendo hábilmente un violín en ciertos intervalos del diálogo, nos harán creer que oímos esos sonidos sobrenaturales de los que está llena la isla. ¡De igual manera, un charlatán de Orrery en Haymarket podría esperar que mediante el truco de hacer sonar unos cristales musicales cuidadosamente ocultos a nuestra vista, nos hará creer que ese sonido procede de un carrillón, como si así nos fuera a engañar! Milton sostiene:

El tiempo regresaría a la edad de oro
y el espejismo de la vanidad
enfermaría y moriría. Y la peste del pecado se derretiría en la vasija de
barro: también el infierno pasaría
y abandonaría sus dolorosas mansiones por última vez.

No es más posible mostrar el jardín del Edén, con nuestros primeros padres en él, que una Isla Encantada, con sus no menos interesante e inocentes primeros pobladores.

El asunto de los decorados está directamente conectado con el del vestuario, que con tanto primor y esmero se cuida en nuestros escenarios. Recuerdo la última vez que vi *Macbeth* en escena, la discordancia que observé en el vestuario, los incesantes cambios, como un sacerdote de Roma en misa. El lujo de la escenografía y las exigencias del público lo requerían. Las vestiduras ceremoniales de la coronación del monarca escocés no desmerecían de las que nuestro rey lleva cuando va al

²⁵ Se dirá que estas cosas se hacen en la pintura. Ahora bien, dibujos y decorados son cosas muy diferentes. Pintar es un mundo en sí mismo, mientras que en las escenas pintadas hay un intento deliberado de engañar y en el escenario se produce una discordancia, nunca superada, entre las escenas pintadas y los actores de carne y hueso.

parlamento, así de voluminosas y pesadas lucían, adornadas con armiño y perlas. Y si las cosas han de ser representadas, no veo falta en esto. Pero en la lectura, ¿a qué traje prestamos atención? Algunas débiles imágenes de realeza —una corona y un cetro— pueden flotar ante nuestros ojos, pero ¿quién describirá su estilo? ¿Vemos con los ojos de nuestra mente lo que Webb, o cualquier otro sastre, pudiera diseñar? Esta es la inevitable consecuencia de imitarlo todo, de hacer que todas las cosas parezcan naturales. En cambio, la lectura de las tragedias entraña una fina abstracción. Presenta a la imaginación lo justo para hacernos sentir que estamos entre carne y sangre, mientras que la mayor parte de nuestra comprensión se concentra en los pensamientos y la maquinaria interna que mueve al personaje. Sin embargo, en la actuación, los decorados, los vestidos, las cosas más insignificantes, nos invitan a que las consideremos naturales.

Quizás no sería una mala semejanza, hacer equivaler el placer que obtenemos al contemplar una de estas hermosas obras en el escenario por un lado y ese tranquilo deleite que encontramos en su lectura por otro, con los diferentes sentimientos con que un crítico literario y una persona que no lo es leen un hermoso poema. Los execrables hábitos críticos — juzgar y pronunciarse sobre ello— deben hacer que ese acto de lectura sea muy diferente para uno y para otro. Al contemplar la representación de estas obras, nos colocamos en el lugar del juez. Cuando Hamlet compara los dos retratos del primer y segundo esposo de Gertrude... ¿A quién le interesan los retratos? Ahora bien, en el teatro se ha de sacar una miniatura; que bien sabemos que no es ningún retrato, tan solo una representación. Este mostrarlo todo coloca la mayoría de las cosas al mismo nivel: hace que los trucos teatrales, las reverencias y la cortesía sean importantes. La señora S. obtuvo enorme fama por las maneras con que despedía a sus invitados en *Macbeth*: es muy recordada por sus emotivos tonos de voz y su impresionante presencia. Pero ¿una trivialidad como ésta tiene importancia en la imaginación del lector situado ante esta fuerte y maravillosa escena? ¿No despide la mente a los convidados tan pronto como puede? ¿Le preocupa la cortesía con la que se lleva a cabo esa despedida? Sin embargo, ocurre que mediante la actuación y el juicio sobre la actuación, se otorga a todos estos elementos que no son esenciales una importancia perjudicial para el interés principal de la obra.

He limitado mis observaciones a las partes trágicas de Shakespeare. No sería tarea difícil extender estas cuestiones a sus comedias; y mostrar por qué Falstaff, Shallow, sir Hugo Evans y el resto son igualmente incompatibles con la representación escénica. La longitud de este ensayo ya lo hará, mucho me temo, suficientemente desagradable a los aficionados al teatro, sin que haya necesidad, por el momento, de profundizar más en el asunto.

Traducción de Luz Álvarez

DEL GOCE A LA PIEDAD: EL PUNTO DE VISTA EN LA NARRATIVA AUDIOVISUAL HOLOCÁUSTICA

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO²⁶

Resumen: El autor aborda la problemática entre imagen y realidad en relación a la figura de la memoria en un sentido proyectivo. Desde aquí, analiza la figura de la imagen holocáustica poniendo de relieve el peligro que puede acarrear un mal uso de ella, especialmente cuando se obvia o se pretende manipular la perspectiva del espectador en relación a la problemática del goce y la piedad.

Abstract: *The author addresses the problematic between image and reality in relation to memory in a projective sense. From that starting point, he analyzes the Holocaust's image highlighting the risk that may derive from its misuse, especially where the viewer's perspective in relation to the problematic of pity and pleasure is obviated or manipulated.*

Palabras clave: Imagen, realidad, reconocimiento, goce, piedad.

Key words: *Image, reality, recognition, pleasure, pity.*

112

1. LOS LÍMITES DE LA EPISTEMOLOGÍA AUDIOVISUAL. ¿QUÉ SE LE EXIGE A UNA IMAGEN? La pregunta resultaría baladí de no estar en el centro mismo de la discusión que aquí nos convoca. La imagen en redes sociales, por ejemplo, debe representarnos no tanto en lo íntimo, sino más bien en aquello que queremos ser o que queremos que nos muestre ante la comunidad en la que nos injertamos. La imagen da cuenta de nuestra máscara —quizá dando lugar a la extraña paradoja de que nuestras máscaras gozan más que nosotros mismos—, y se pretende, por cierto, que represente más nuestro anhelo que nuestro propio rostro.

Lo que, por cierto, plantea una segunda paradoja. Allí donde se supone que reina la tan cacareada “democratización de la imagen”, muy al contrario, la fotografía compartida desde el móvil ejerce como síntoma, como proceso extrañamente nostálgico (la instantánea de las vacaciones que da cuenta del mundo perdido, del paréntesis en los tiempos de producción y alienación), como prueba definitiva de los límites mismos de la experiencia. Y —aquí encontramos el núcleo mismo de nuestra hipótesis de partida—, la imagen se utiliza por propios y extraños desde su naturaleza misma de *signo de la verdad*.

²⁶El presente trabajo se ha desarrollado en el interior del Grupo de Investigación I.T.A.C.A – UJI (Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I), dirigido por Javier Marzal.

Desde las falsificaciones flagrantes (las citas célebres que nunca pronunció Steve Jobs, Gandhi o cualquier otro argumento de autoridad quemado por el sol de la corrección política y la moda 2.0) hasta los sutiles y pizpiretos retoques improvisados con *Photoshop* para borrar las huellas de la imperfección (de lo real) del cuerpo, nuestros muros de *Facebook* o nuestros grupos de *Whatsapp* están literalmente cuajados de imágenes que se ofrecen como pruebas de aquello que nunca sucedió. De hecho, si denunciamos ante el usuario que las comparte su estatuto de imposibilidad —recordando, por ejemplo, que esos abdominales que luce en la playa no pueden ser suyos, o que la descontextualización de ciertas palabras de Nietzsche deberían ser consideradas poco menos que terrorismo hermenéutico—, el código social 2.0 lo entendería probablemente como un acto hostil, desagradable, orientado a desprestigiar el goce y el conocimiento de la máscara paseada. No sólo es una cuestión de vanidad, sino antes bien, una profunda herida ideológica: denunciar la falsedad de una imagen es, antes que un acto lógico, una conducta de mal gusto.

El sustento teórico de tan extraña situación es, por lo demás, fácil de rastrear y cuenta con un importante número de páginas esbozadas al respecto, entre las cuales nosotros queremos comenzar exhumando la propuesta de Rudolf Arnheim (1986), en su sistematización realizada por Jacques Aumont.

El autor, en su célebre tratado sobre la imagen (1992: 84-86), estableció tres “funciones” que enhebraban la manera en la que recibíamos e interpretábamos un cierto código visual: lo simbólico, lo epistémico y lo estético. La primera quedaba anudada a la experiencia de lo sagrado, la segunda a la esfera del conocimiento y la tercera a las categorías derivadas del gusto. Por muy esquemática que resulte la propuesta, sin duda otorga ciertas pistas relevantes para comprender el núcleo de confusión que se ha ido tejiendo en torno a las imágenes del Holocausto, y por ende, en torno a nuestra propia experiencia como espectadores.

Merece la pena comenzar desbrozando un error habitual: la fe en la función epistémica de la imagen es, simple y llanamente, un anacronismo. La vieja idea que establece una suerte de conexión cerrada (portadora, por lo demás, de un estatuto inviolable de la verdad) entre la imagen y un cierto suceso de lo real no sólo resulta insostenible, sino que, como veremos en unas páginas, resulta extremadamente peligrosa. Pretender que se puede despojar a la imagen de los elementos necesariamente contextuales, pero también las huellas inconscientes de aquellos que las generan o aquellos que las reciben es, en el mejor de los casos, de una candidez encantadora. El viejo susurro popular que cree en los acontecimientos por el mero hecho de haber sido retransmitidos por televisión o entregados como documento adjunto en una cadena de correos electrónicos podría ser fácilmente olvidada como una

superchería de nuevo cuño —sintomática, como mucho, de la pobre alfabetización audiovisual de nuestras sociedades—, de no ser porque durante décadas fue situada como el argumento definitivo para pensar todo lo que tenía que ver con las representaciones del Holocausto.

Ciertamente, esa suerte de fe desmesurada en las posibilidades de la imagen, en sus “responsabilidades históricas” —o en sus perversas conspiraciones ideológicas de sabor postestructuralista—, acabó por generar una suerte de esclerosis teórica, de momento de pánico en el que se llegó incluso a desechar cualquier tipo de representación de la barbarie nazi por su inexactitud, su *mostrar* necesariamente incompleto. Dicho con otras palabras: los teóricos que, por ejemplo, atacaron furibundamente a Georges Didi-Huberman,²⁷ intentaron de manera más o menos directa proponer una concepción de la imagen en la que fuera posible encontrar (epistemológicamente) toda la verdad, esto es, todo el conocimiento del Holocausto. Lógicamente, ante semejante anhelo aberrado, cerraron filas en torno a su imposibilidad y desprestigiaron sistemáticamente las otras dos funciones de la imagen —la de lo simbólico y la de lo estético.

Quién sabe si esta manera de actuar —muchas veces levantada incluso desde los altares de las cátedras filosóficas europeas más prestigiosas— no se trató de un intento torpe pero sincero de remendar aquellas crisis frente a la verdad que ya se habían experimentado primeramente al hilo de las primeras *Investigaciones lógicas* de Husserl (1982), y un poco después, por la negación heideggeriana explícita de las relaciones entre representación, verdad y coincidencia enunciativa. Como una suerte de vuelta atrás frente a la primera fenomenología y frente a la teoría del conocimiento de la segunda mitad del siglo XX en general, se sugirió de alguna manera que las imágenes estaban obligadas a —¡que *podían!*— cubrir ese hueco hacia lo real, esa suerte de garantía frente a lo mostrado en la que, a posteriori, se podría escribir con mayor comodidad toda una teoría ética.

Por suerte o por desgracia, hoy en día cualquier espectador más o menos avezado ya sabe que dicha conexión no sólo resulta completamente imposible, sino que no asumirla con cierta elegancia acabaría por condenar a todo el mundo audiovisual en bloque con una suerte de delirante mecanismo iconoclasta. De hecho, en el límite, todo queda reducido a un simple balancín subjetivo sobre el que se levantan las más titánicas discusiones teóricas: las imágenes del Holocausto muestran *demasiado poco* (no ofrecen una visión de conjunto, no son “objetivas”, no son “puras ideológicamente”) o *muestran demasiado* (son pornográficas, emocionalmente desmesuradas, banalizadoras).

De ahí que nuestro lector nos permitirá evitar la generación de una nueva taxonomía entre las “imágenes positivas” y las “imágenes

²⁷ Se puede rastrear la polémica en Didi-Huberman, 2004, si bien también es conveniente leer las apostillas de alguno de los implicados en Lanzmann, 2011.

negativas”, herramientas metodológicas de tocador que acaban por configurarse al gusto: imágenes de archivo aceptadas o denegadas, elementos ficcionales/de reconstrucción aceptados o denegados (Hollywood como enemigo y monstruo ideológico de la sacrosanta modernidad europea), testimonios de supervivientes aceptados o denegados, referencias al Estado de Israel aceptadas o denegadas... Se podría generar una suerte de cuadro categorial más bien plumizo sobre todo aquello que los teóricos hemos intentado delimitar como “éticamente correcto” o “éticamente incorrecto” para sustentar nuestros estudios.

Sin embargo, al margen de nuestras apasionadas aportaciones y de nuestros ríos de tinta, las imágenes cinematográficas siguen empeñadas en aproximarse sistemática y emocionalmente a lo ocurrido en los campos de exterminio. Algunos autores cínicos —y no les negaremos su punto de razón—, afirmarán, como lo hacía Ari Folman en la reciente *El Congreso* (*The Congress*, 2013), que hacer películas sobre el Holocausto sigue dando galardones, jugosos réditos económicos y una suerte de pátina de seriedad que cotiza a la alza en los mentideros de los Grandes Estudios de Hollywood. La escuela encabezada por la lucidez de un Imre Kertész (2011) apunta con precisión a los zocos *postmo* en los que mercadean niños con pijamas a rayas, buscadores de subvenciones, interesados negacionistas de extrema derecha disfrazados de intelectuales de salón y un largo etcétera de propios y extraños que intentan vender al peso las cenizas de los hornos crematorios.

El dilema, sin duda, es cómo conseguir volver a traer entre nosotros la importancia de la Memoria una vez que el Holocausto ha atravesado la barrera de las multisalas y se ha acomodado fácilmente en los esquinzos de la literatura de masas. El gran reto de nuestra sociedad ya no es tanto *recordar*, sino antes bien, recuperar la memoria como generadora de sentido. Merece la pena, una vez más —y no se nos escapa lo irónico del contexto—, recordar aquellas palabras de Heidegger:

Memoria de ninguna manera significa inicialmente la facultad de recordar. La palabra denomina todo el ánimo, en el sentido de la constante concentración interior en lo que se adjudica esencialmente a todo meditar. La memoria significa originariamente lo mismo que devoción: el incesante permanecer concentrado en no sólo lo pasado, sino de igual manera en lo presente y en lo que pueda venir. (2005: 130)

Luego la concepción de la memoria para Heidegger, quizá incluso en contra de lo que le gustaría, conecta directamente con el verbo hebreo *Zakhor* (Baer, 2005: 96), en tanto su efecto no puede quedar anclado únicamente al gesto memorialista, pretérito, vinculado hacia el pasado. Antes bien, la verdadera pregunta por la memoria tiene que extenderse hacia el presente, e incluso de alguna manera, intentar generar, prefigurar, sugerir un futuro.

De ahí que para estudiar la imagen holocáustica parezca una buena idea no sólo olvidar el parámetro epistemológico, sino arrojarse claramente contra la esfera simbólica.

2. LOS CAMPOS COMO SÍMBOLO (O LA PROBLEMÁTICA DEL PUNTO DE VISTA). Cuando la imagen queda despojada de su imposible responsabilidad hacia la verdad incontestable se abre, por el contrario, una nueva naturaleza misteriosa y estimulante. Defendemos, por tanto, una imagen parcial, una imagen herida en la que todo desvelamiento resulta incompleto y toda revelación puede ser puesta en duda. De hecho, reivindicar a la imagen como una suerte de *interlocutora* en el proceso del cuestionamiento del sentido mismo es, con mucho, una de las mejores estrategias que se pueden enarbolar, precisamente, contra la herencia del régimen nazi.

Merece la pena clarificar esta idea. Generalmente se suele situar el inicio de los estudios holocáusticos o bien en las imágenes de la liberación de los campos, o bien en las primeras películas ficcionales que se realizaron a finales de la década de los cuarenta en los países soviéticos.

En realidad, en nuestra opinión, la problemática de la imagen holocáustica²⁸ comienza mucho antes, cuando la UFA rueda sus primeras películas para justificar el exterminio sistemático de judíos y ciudadanos con diversas disfuncionalidades. Piezas como *El judío eterno* (*Der Ewige Jude*, Fritz Hippler, 1940) o *Dasein ohne Leben* (Director desconocido, 1941) no servían únicamente como exploraciones documentales en torno a la doctrina nacionalsocialista, sino que, como hemos demostrado en otro lugar (Rodríguez Serrano, 2012), justificaban directamente las políticas de exterminio mediante el uso concreto de recursos de puesta en escena fílmicos. Dicho todavía con mayor claridad: todo el aparataje visual nazi operaba prostituyendo los códigos del documental clásico, esto es, aquellos en los que no cabía la posibilidad misma de la duda o de la mentira. En tanto encarnación audiovisual de la voluntad del Führer —con su consecuente juego de narradores secundarios y trasuntos que garantizaban la legitimidad de

²⁸ De hecho, nuestro lector tendría todo el derecho del mundo a preguntarse qué significa exactamente que una imagen sea “holocáustica”: ¿nos referimos únicamente a los documentales, a las imágenes de archivo? ¿Incorporamos también las reconstrucciones ficcionales (aun, las peores) o nos limitamos a los materiales estrictamente historiográficos? Ciertamente, responder a esta cuestión escapa, con mucho a los límites del presente trabajo, pero nos limitaremos a ofrecer una hipótesis que nos guíe en el resto del trabajo: en tanto, como hemos visto, no hay ningún texto audiovisual epistemológicamente “puro”, cada uno de los géneros por los que se ha deslizado el Holocausto (desde la fotografía de los verdugos hasta el videojuego) diseña y plantea su propio punto de vista. Estudiar individualmente cada aparataje narrativo permite rastrear las tensiones ideológicas concretas que se plantean en su interior. Desarrollaremos un ejemplo concreto unas páginas más adelante.

su voluntad homicida²⁹— aquellas piezas, simple y llanamente, eran la Verdad.

De ahí que, como decíamos hace unos párrafos, reivindicar la duda frente a cualquier texto audiovisual —reivindicar que su escritura deje espacios para el cuestionamiento, la interpretación, puntos ciegos de discurso— es, sin duda, atentar contra los usos y costumbres del totalitarismo y de su propaganda. En la duda, allí donde tiembla el aparataje visual, es precisamente donde puede emerger el misterio de la experiencia fílmica.

Sin embargo, también merece la pena alertar: allí donde se admite que hay una parcialidad emerge, de manera automática, el concepto de *punto de vista cinematográfico*. Operador narrativo clave, truco de magia semiótico para entender no sólo la significación de los discursos sino —lo que quizá resulta más importante— la manera en la que actúan sobre nuestra subjetividad. Lo que nos lleva, necesariamente, a la problemática de lo sagrado.

Aumont, en el libro que citábamos anteriormente, vinculaba el registro simbólico de la imagen con su naturaleza “sagrada”, si bien se mantenía a una distancia lo suficientemente cauta como para entrar en la problemática que entraña dicha categoría. Nosotros queremos recoger aquí esta idea, pero desde una óptica definitivamente más cercana a una visión de “lo sagrado” que *no desactive*, esto es, que no prohíba sino que propulse hacia las aristas mismas del misterio. Como ya escribió Todorov: “sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril” (Todorov, 2000: 59). De hecho, precisamente ahora nos encontramos cara a cara con la posibilidad de la *esterilidad* de las imágenes del Holocausto: intereses políticos, iconos de la cultura pop, grandes actos de la Memoria —volvemos de nuevo a esa “M mayúscula” totalizadora, paralizante, extrañamente injertada en los discursos de la academia y de la reflexión cinematográfica.

¿Por qué los campos como *símbolos de lo sagrado*? Ciertamente, los seguidores más estrictos de la escuela de Primo Levi se llevarían las manos a la cabeza ante semejante formulación. Sin embargo, y sin ánimo de agotar la cuestión, hay algo en su interior, en lo que representan sobre la topografía de la vieja Europa, que entraña un

²⁹ Pese a todas las dudas y las críticas que ha suscitado en los últimos años el texto de Kracauer sobre el cine nazi (1989), hay un elemento que todavía no ha sido lo suficientemente estudiado: las resonancias de las figuras patriarcales con discursos homicidas no tanto en la República de Weimar, sino en *el propio cine del nazismo*. El profesor que invita a sus alumnos a participar en las políticas de eugenesia de *Dasein ohne Leben* podría ser un buen ejemplo, pero también se podría incorporar a toda la esfera de la ley y el poder en *El juicio Süß (Jud Süß, Veit Harlan, 1940)*, el médico protagonista de *Ich Klage an (Wolfgang Liebneiner, 1941)*... Irónicamente, y a la contra del juego de identidades *desveladas* por la teoría de Kracauer, todos estos “padres de la patria” no escondían, sino que mostraban claramente —y de ahí la fuerza de su discurso— que su mandato conducía directamente al asesinato del Otro, al borrado de la incómoda alteridad del diferente, el ajeno.

problema de hondas dimensiones espirituales. Se podría señalar en nuestra contra que incluso los campos, entendidos en su dimensión exclusivamente geográfica, física o incluso museística, han acabado convertidos en una suerte de Disneylandia salvaje y macabra en la que desembocan miles de turistas —medio millón al año, en el caso de Birkenau (Miles, 2002: 1176)— para asolar los barracones reconstruidos a golpe de cámara digital. Sin embargo, no es menos cierto que en su contemplación queda todavía prendida la escritura de una urgencia por un *decir* ante el Otro que no podemos suturar fácilmente. Queda, por así decirlo, un resto no simbolizable en la vivencia que desafía lo experiencial y que, al margen de todos los excesos visuales, icónicos, de todas las torsiones y los discursos, nos problematiza en lo íntimo.

Es decir: hay una experiencia más allá del lenguaje que desemboca en el Otro, que se exige desde el Otro. El hueco mismo de la simbolización es el hueco del cadáver, que a su vez, es el espacio vacío de la cámara de gas en la que se puede penetrar, o en el caso de Birkenau, el espacio mismo de las ruinas sumergidas en la tierra.

De ahí que, en efecto, ese gesto mismo de reivindicar lo sagrado, lo misterioso, nos permita evitar los deplorables espejismos de Memoria cada vez que se inaugura una estatua, o que un político se pasea con aire solemne junto al muro de los fusilamientos de Auschwitz I, o incluso cada vez que nosotros mismos intentamos *desbrozar* los significados del horror tirando con mayor o menor fortuna de aparataje teórico, enfrentándonos en escuelas ya conformadas y parapetados bajo la égida de ciertos supervivientes o ciertos teóricos. Basta con recorrer los hermosísimos diarios de viaje en los campos de Reyes Mate (2003) o de Didi-Huberman (2014) para experimentar la lucha entre el campo en su dimensión simbólica, la palabra, la imagen y el punto de vista. Reyes Mate, por ejemplo, remite constantemente en su texto a la película de Lanzmann. Didi-Huberman, a su vez, salpica su texto con fotografías tomadas con su cámara digital y reflexiona, a su vez, sobre su propio rol como creador de imágenes a posteriori. Se trata, por lo tanto, de la asunción de un cierto *punto de vista*.³⁰

Pese a todo, pese a los restaurantes de comida rápida situados en la linde del campo, pese a los viajes organizados con escala en las cámaras de gas, pese a los evidentes y lamentables *ejercicios de monetarización*, la herida está presente. Físicamente localizable.

³⁰ ¿Y no será, por cierto, esta misma la diferencia entre un *turista* y un *viajero* en los campos de exterminio? ¿No será el primero aquel que simplemente recorre mecánicamente el *punto de vista* ofrecido por los guías del museo/memorial, los tour-operadores, los escritores de las guías de viajes y que después acumula sus fotografías —sus imágenes— como la ramplona prueba epistémica de su paseo por el decorado del mal? ¿Y no será a la contra el viajero el que, contra todo pronóstico, *arranca* la vivencia del decorado para arrojarla a la ausencia del Otro? ¿No serán sus imágenes, como las de Didi-Huberman, las del propio Lanzmann o las de Resnais, la asunción de un *punto de vista* solitario, extrañado, auto-reflexivo sobre la propia mortalidad y la propia (in)humanidad?

Experiencialmente inasumible. Y, si uno se toma el esfuerzo de pensarla con la suficiente seriedad, verá que se convierte en una suerte de *metástasis* de nuestro mundo. De ahí que para pensar las imágenes del Holocausto no tengamos que tener en cuenta únicamente que todas las categorías y los sistemas acaban resultando un tanto absurdos, sino que el acto mismo de empujarnos hacia cada una de las imágenes es también ejercer un diálogo entre nuestro punto de vista, el que se inscribe en la propia imagen, y el doble mecanismo que se escribe entre ambos.

Asumir que se mira desde un lugar, hacia un lugar, desde una subjetividad hacia otra subjetividad, y por lo tanto, asumir que en cada mirada sobre una imagen relacionada con el Holocausto emerge una tremenda contradicción: la que se establece entre el goce y la piedad.

3. ENTRE EL GOCE Y LA PIEDAD. Se equivoca Lanzmann cuando mira con desprecio a aquellos que estudian a los verdugos y se cuestionan por los motivos de los perpetradores. El ojo que mira los campos desvela su horror, pero también escribe una suerte de (re)conocimiento sobre el magma pulsional, violento, gozoso que se imprime en las cuatro fotografías que sobrevivieron a Birkenau. Basculamos —como ocurre, por ejemplo, en el cine de terror (Wood, 2003)— entre la presencia fascinante del asesino y la angustia concreta de la víctima. La idea, por lo demás, no es nuestra: hace ya unas cuantas décadas, en un texto lamentablemente poco reivindicado, Saul Friedlander (1993: 105-115) rastreó el concepto de *Rausch* en uno de los discursos de Himmler, llegando a una suerte de conclusiones que apuntan directamente al corazón del goce lacaniano.³¹ Sólo hay que dar un paso más y asumir que las imágenes que emergen de las matanzas, de una u otra manera, son también portadoras de un resto enquistado de ese goce inicial.

Y al hacerlo, nos exigen un doble movimiento: en un primer acto inconsciente, saber de lo ocurrido en los campos mucho más de lo que estamos dispuestos a confesar (saber de la humillación del Otro, del placer, del poder, del deseo homicida). En un segundo, y frente a ese (re)conocimiento de lo que somos, la revuelta personal contra ese abismo y la autoexigencia, quizá desesperada, de una posición ética, más que humana.

La compasión no se manifiesta simplemente por un juego bioético de neuronas-espejo. De hecho, puede que la compasión no sea, en este

³¹ Hay un segundo análisis al hilo de las propias notas de Friedlander que también merece ser reivindicado para nuestros propósitos. El teórico Dominick LaCapra (2009: 40-52), que ha reflexionado largo y tendido sobre los temas que nos convocan, partió de las notas del autor alemán para explorar las resonancias de sus conclusiones en un contexto psicoanalítico de corte freudiano. LaCapra no está interesado, hasta donde sabemos, por el aparataje de análisis textual lacaniano, pero sus aportaciones no entran en conflicto en ningún momento con el uso del término “goce” que proponemos aquí.

caso, sino el proceso de angustia que cristaliza al *desvelar* lo que realmente encierra el lenguaje audiovisual: una precisa autobiografía.

Sabemos del sufrimiento del Otro porque hemos transitado las dos caras del espectro: la de la víctima y la del verdugo. Y las imágenes nos lo recuerdan, si bien —generalmente— no lo hacen de manera simétrica. Sabemos de la brutalidad porque la hemos paladeado, y también de las motivaciones íntimas y difícilmente confesables que se escriben en nuestro aparataje emocional con respecto a las categorías de dominio, de control. El gran error de la ética nazi —extraña expresión, de nuevo, paradójica— fue eliminar el segundo movimiento de desvelamiento del Otro para situar, aunque fuera en sordina, únicamente el aspecto del goce.

A nadie le cabe la menor duda al contemplar, por ejemplo, las imágenes de *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935), de lo mucho que se gozaba en las celebraciones masivas del partido. Goce que —y esto es sin duda lo más importante— se transmite hacia el espectador mediante una precisa y estudiada *forma fílmica* (Zumalde, 2006). Es en esa *forma* —en la disposición plástica en el encuadre, en la lógica de montaje, en la configuración del espacio y el tiempo cinematográfico— donde se dispara el goce del espectador.

La imagen holocáustica, como decíamos, recibe esa misma herencia. Algo se queda atrapado en nuestra mirada de ese goce terrible, ya sea en las escenas de la limpieza del gueto de *La lista de Schindler* (*Schindler's list*, Steven Spielberg, 1993) o en los actos bárbaros que aparecen fuera de foco en *La pasajera* (*Pasazerka*, Andrzej Munk y Witold Lesiewicz, 1963). En algunos casos, el goce se conjura de manera explícita en el interior del encuadre, mediante una mostración desmesurada del horror como en el *Auschwitz* de Uwe Boll (2011), y en otras se posiciona cuidadosamente fuera de campo, susurrando desde el más-allá-del-encuadre, como en *Amén* (Costa-Gavras, 2002). Sin embargo, en el motor de nuestra mirada, algo que nos pertenece, una bestialidad innata, se enquistada.

Ese primer movimiento de goce está notablemente conectado con lo que se ha intentado estudiar a propósito de los riesgos de fascinación propios de todo proceso voyeurista (Huyssen, 2002: 128). Sin embargo, lo que queremos proponer es que la contemplación de las imágenes del Holocausto no está tan cerca de la parafilia o el placer morboso, sino con una suerte de proceso íntimo de reconocimiento inconsciente, personal, y sin embargo, universal.

Quizá alguno de nuestros lectores recuerde que las fotografías de Treblinka del álbum de Kurt Franz, asesino mayor de las SS, iban rubricadas por la inscripción *Schöne Zeiten* ("Los buenos y viejos tiempos").³² Sin duda, nos tranquiliza esgrimir una controlada

³² Véase al respecto Klee, Dressen, & Riess, 1988.

indignación ante semejante desfachatez, esbozar un bizqueo responsable ante esa conducta que se nos antoja incomprensible. ¿Combinar el objeto simbólico *álbum familiar* con la aparición del *cadáver holocáustico*?³³ ¿Y, a su vez, permitir que la siempre reconfortante *nostalgia* sea conjurada ahí, por escrito, en cuidados caracteres alemanes sobre el cartoncillo? Sin embargo, el gesto de Franz es transparente a la hora de aprehender y rememorar el tiempo del goce.

Todos hemos experimentado un tiempo del goce. De no ser por él, de hecho, no tendría sentido hablar de un *tiempo de la piedad*. Las imágenes del Holocausto funcionan como espejos, vórtices espaciotemporales que no nos retrotraen tanto a la realidad de 1942 en Alemania o en Polonia como a nuestra propia, directa, conexión con la fuente del mal de la que brotaron aquellos acontecimientos.

De ahí que la importancia del *punto de vista*, como señalábamos en el epígrafe anterior, sea capital para emitir cualquier juicio de valor con respecto a la imagen holocáustica. El punto de vista permite que el espectador se quede anclado en el goce —como ocurría, por ejemplo, con Uwe Boll—, o por el contrario, le propone una posible salida ante el mismo. De hecho, y como bien señaló Jacques Lacan, ya sabemos lo que ocurre con aquellos que se quedan anclados en el goce: que irremediamente, se tornan idiotas. Volveremos a esta idea al final del trabajo. Propongamos, por el momento, un análisis concreto que nos permita ver hasta qué punto una mala gestión del punto de vista genera efectos aberrados de goce y posiciona la piedad del espectador en el territorio mismo de la aberración.

4. EL NIÑO (QUE GOZABA) CON SU PIJAMA A RAYAS. Cada cierto tiempo, la irrupción de un nuevo producto *mainstream* relacionado con el Holocausto propone un replanteamiento de los parámetros éticos en torno a los límites de lo representable. Ocurrió con la miniserie *Holocausto* (*Holocaust*, NBC, 1978), con Spielberg y con Benigni, y hace

³³ Por lo demás, quizá lo que nos indigna de la conducta de Kurt Franz no sea tanto esa aceptación descarnada y orgullosa de su pasado en Treblinka, sino la certeza de que los álbumes de fotografías europeos estaban literalmente cuajados de símbolos fascistas, inhumanos: padres y abuelos realizando el saludo franquista con camisetas de Falange, fotografías tomadas en Argel o en las colonias portuguesas en las que soldados con inquietante cercanía familiar sonreían al objetivo con su bota militar cómodamente depositada sobre el cadáver de un nativo tiroteado, instantáneas que mostraban los desfiles emocionados —o las reuniones clandestinas— bajo los rostros de Mao o de Stalin... Una gran parte de la guerra política contemporánea es también guerra de las imágenes de la memoria: fotos en las redes sociales de flamantes concejales de derecha moderada que posaron en su adolescencia con banderas franquistas, impolutos socialdemócratas que fueron retratados celebrando atentados terroristas... Los núcleos de goce, por mucho que se hayan intentado ocultar bajo toneladas de lenguaje políticamente correcto y de estilismo *storytelling* a-la-moda, están ahí y emergen, como todo lo que pretende ser reprimido.

unos años, con *El niño con el pijama de rayas* (*The boy with the striped pyjamas*, Mark Herman, 2008). Vaya por delante que cada una de estas propuestas muestra una problemática distinta y exige unas herramientas teóricas bien distintas para poder rastrear sus implicaciones.

El niño con el pijama de rayas es un estudio de caso especialmente interesante para nuestros intereses. Ciertamente, y salvo algunos voluntariosos profesores de instituto que decidieron con la mejor de sus intenciones incorporar el texto de marras como lectura obligatoria, la comunidad académica pareció darle a la obra el estatuto tácito de disparate mayúsculo, y tras ello, silenciarla sin prestarle la más mínima atención. Y no es para menos. Además del notable desprecio ante cualquier tipo de reconstrucción historiográfica, el autor de la novela original y el propio Mark Herman no dudaron en generar un delirante y casi enfermizo juego de espejos entre las víctimas de la Alemania nazi y los propios verdugos. Basta, por ejemplo, con mirar el propio cartel que acompañó a la película para comprender a qué nos referimos.



Fig. 01: Detalle del cartel de *El niño con el pijama de rayas*.

Juego especular, extrañamente confuso, en el que descendiente de asesinos y víctima quedan extrañamente hermanados, confundidos por su posición, ordenados en una posición de simetría que debería hacernos sospechar de todo el interior del texto.

Delirio historiográfico, sin duda, como se extraería aunque fuera de una lectura superficial de la vida de la familia de, pongamos por caso, Rudolf Höss, el *Kommandant* de Auschwitz (Harding, 2014). Delirio en el discurso y punta de lanza en todo ese inquietante movimiento cinematográfico e historiográfico destinado a reflexionar en las últimas décadas a propósito de la figura de los alemanes como víctimas.³⁴ Dicho

³⁴ Podemos citar como ejemplos paralelos la más que discutible *Lore* (Cate Shortland, 2012) —película directamente reivindicada por fuerzas neonazis— o la más reciente *La ladrona de libros* (*The book thief*, Brian Percival, 2013). Es curioso que, hasta donde hemos podido comprobar, nadie haya realizado todavía la conexión entre este tipo de películas y el célebre *Debate de los historiadores* que tuvo lugar en la década de los ochenta en Alemania. Sería especialmente urgente, sobre todo si tenemos en cuenta que uno de los implicados en aquella polémica (Ernst Nolte) se ha convertido en uno de los protagonistas de los debates a propósito del negacionismo. La conexión entre aquellos textos fílmicos que intentan explotar el sufrimiento del pueblo alemán para generar una posición simétrica con el exterminio judío y los supuestos

de manera todavía más clara: *El niño con el pijama a rayas* es especialmente peligrosa en su gestión del punto de vista, o lo que es lo mismo, de su goce.

La tragedia del pueblo judío es interpretada en sordina. Muy al contrario, el espectador es invitado durante todo el metraje a ocupar el lugar del verdugo, sus preocupaciones, su paisaje cotidiano. Ciertamente, esto no tendría nada de grave —muy a la contra, podría ser el comienzo de una estimulante reflexión sobre las relaciones entre cotidianidad y maldad como la que se propone en ciertos momentos de *Good* (Vicente Amorin, 2008) o la ya citada *Amén*—, de no ser porque la gestión del punto de vista fílmico fuerza, con toda violencia, a una empatía desquiciante con la familia nazi.

Para ejemplificarlo, nada mejor que analizar —desde la lógica de la *forma fílmica*, como ya hemos dicho—, cómo se construye el clímax dramático, esto es, la secuencia de la muerte de ambos niños (judío y alemán), y su descubrimiento posterior por parte de la familia. Veamos, en primer lugar, la construcción fílmica del interior de la cámara de gas.



Fig. 02 a 05: El niño con el pijama de rayas.

Una serie de detalles salen a nuestro encuentro. En primer lugar, es llamativo que los dos planos que se centran sobre los personajes infantiles utilicen al niño alemán como centro compositivo. El niño judío es empujado a una suerte de segundo plano, situado fuera de foco o seccionado por la parte derecha del encuadre. Del mismo modo, las masas de cuerpos desnudos (todos ellos masculinos) son retratados mediante un ligero contrapicado que subraya el hacinamiento y la sensación de masa que les acompaña en el momento de la catástrofe. Ninguno de ellos tiene una historia clara: son simples trozos de carne que aúllan confusos, arrojados en un plano general. De hecho, el único acontecimiento digno de un plano detalle es la unión de las dos manos

“historiadores” que apoyan la misma idea nos parece tan evidente como urgente resulta su teorización.

de los niños, como si ante la muerte se diera una especie de camaradería incomprensible.

¿Qué puede querer decir Mark Herman con ese plano? ¿Hermanar a todas las víctimas infantiles? ¿Volver a apoyarse en la doblez del espejo/cartel que veíamos anteriores? ¿Reflexionar sobre la muerte de la inocencia del pueblo alemán? La lectura se complica todavía más cuando el director contrapone dos primeros planos.

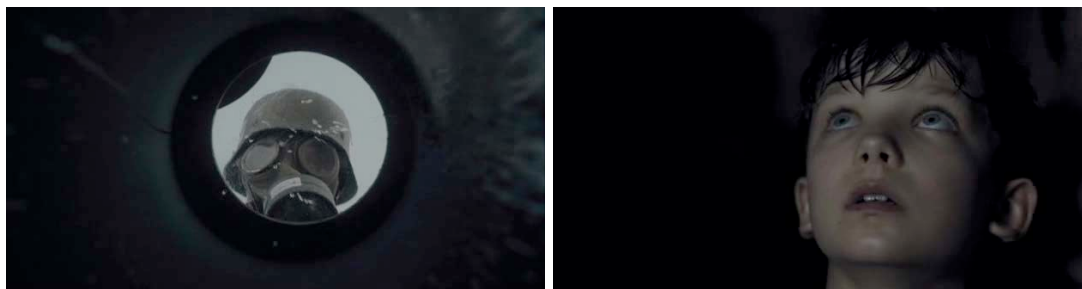


Fig. 06 y 07: El niño con el pijama de rayas.

Se genera un diálogo mudo entre esos dos rostros. Perfectamente centrado y (re)enmarcado por la propia apertura circular, el soldado nazi deja caer lo que parece el Zyklon-B sobre el interior de la cámara. De todos los cuerpos que están en su interior, el único que es retratado en el acto mismo de mirar es, contra toda lógica, el no-judío. El niño alemán clava sus ojos azules (ojos arios de aria mirada) en ese otro agujero que da al techo y por el que desciende la muerte. El asesino, gracias a su máscara, parece más bien una criatura no-humana. De hecho, su ausencia de mirada —se podría decir: su ojo es el ojo que mira desde el cielo— contrasta con el dramatismo de la mirada del niño que clava la vista en el techo.

¿Por qué se les niega a los judíos la posibilidad misma de *mirar* cara a cara a la muerte? ¿Acaso no es consciente Herman de la brutal negación de dignidad a la que les condena (de nuevo) haciendo que sea el niño nazi el único capaz de mirar cara a cara a su asesino? ¿Y no queda esa decisión anudada mediante el montaje en esa especie de diálogo sordo que se establece entre esos dos planos? ¿Por qué el niño judío queda excluido de esa composición, si no es precisamente porque *no le interesa en términos narrativos*, o si se prefiere, porque su mirada dispara menos goce?

Pero sigamos adelante. Unos segundos después, el padre del niño alemán buscará a su hijo entre los barracones del campo. La secuencia se construye mediante rápidos planos temblorosos tomados con la cámara al hombro, a excepción de un muy medido *zoom* sobre el eje óptico que estetiza el descubrimiento de la tragedia.



Fig. 08 y 09: El niño con el pijama de rayas.

Merece la pena mirar con cuidado la figura 08. Su composición de líneas es prácticamente impecable, haciendo comparecer al sufriente padre con los puntos de fuga en profundidad del encuadre. La cámara subraya esa atracción, como decíamos, con un zoom digital breve, típico del cine de terror,³⁵ que nos empuja físicamente (cognitivamente) contra el sufrimiento del verdugo. Y si seguimos mirando el plano, podremos llegar a la conclusión de que no hay ninguna otra historia para contar en ese barracón vacío. De los cuerpos que lo ocupaban, de sus narraciones, de su sufrimiento, la película no nos dirá prácticamente nada. De hecho, el plano parece elidir su ausencia misma cuando deja ese espacio en sombras, despreciado, un espacio que ni siquiera es digno de ser mirado por el espectador. Lo que se debe contemplar, por supuesto, es la angustia del padre —emisor empático a la fuerza—, que para algo ocupa el centro del plano y para algo es ligeramente iluminado mediante una luz lateral rebotada contra su uniforme de las SS que le impide quedar tan oscurecido como el resto del barracón.

Ahora bien, la intuición del cadáver que viene le obliga a gritar como un animal.



Fig. 10 y 11: El niño con el pijama de rayas.

Grito que, a su vez —y sin ningún tipo de lógica narrativa— es escuchado por la madre, situada en el otro extremo del campo. Cualquier lector que haya visitado un campo de concentración —no digamos ya uno de exterminio— sabrá de las notables distancias que

³⁵ El propio acompañamiento musical de la escena nos conduce en esa dirección. El espacio sonoro es invadido por un chirriante tono agudo que parece una suerte de colección de cuerdas sintetizadas tras las que late la cita evidente al uso inaugurado por Bernard Herrmann en *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) y copiado hasta la saciedad.

separan los distintos puntos clave entre los prisioneros y las familias de los guardianes —¿cómo podrían, de lo contrario, soportar cómodamente el hedor que emergía de los crematorios?

Si además añadimos en la cadena significativa el ruido propio de las tareas del campo, las distintas orquestas que —recordemos a Celan— tocaban *para la danza*, e incluso la propia lluvia que cae sobre la secuencia, el resultado es completamente descabellado. Ese grito desgarrador capaz de despertar a la madre sólo puede ser entendido, de nuevo, como un rasgo patético. Y si así grita un padre nazi, acostumbrado a la muerte, ¿cómo habrían de gritar los millones de padres y madres judíos? Y lo que es peor: ¿por qué dichos gritos no aparecen en la película? ¿Por qué no se le ofrecen, en toda su brutalidad, al espectador?

Sin embargo, si inocentemente alguien pensaba que los acontecimientos no podían ser todavía más extravagantes, le esperarán los terribles planos de cierre de la secuencia.

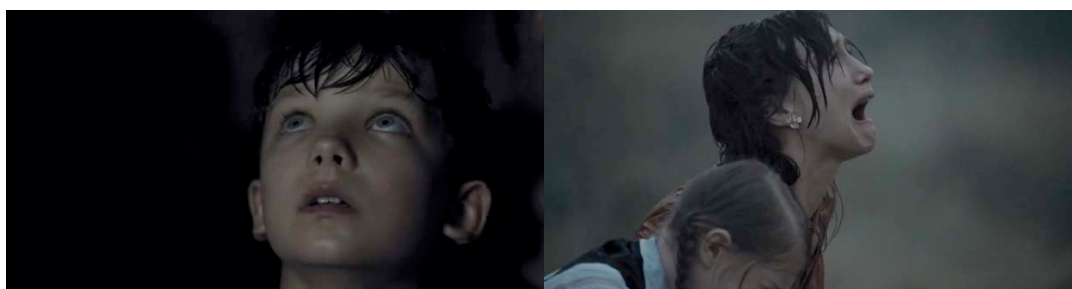


Figs. 12 a 15: *El niño con el pijama de rayas*

El dolor en el que desemboca todo el aparataje narrativo es el dolor de esa madre. Una madre, por lo demás, con la que se nos invita a sufrir, ya que en ella todavía queda algo escrito de ese círculo familiar con el que sin duda el espectador puede proyectarse más cómodamente. Después de todo, no es una madre deshumanizada, cadavérica, agotada por el trabajo, judía, envuelta en harapos y convertida en la muesca infinitesimal de un proceso de producción económico concreto —y extrañamente cercano. No. Se trata de una madre en la que sus atributos de madre (su ropa, su propia hija mayor que la acompaña, su libertad) se mantienen, y a la que le podemos *perdonar* todos los pecados: su *ser nazi*, su *ser testigo del mal*, su *ser indiferente*. Es una madre que, a la vuelta, nos garantiza también el perdón de todos nuestros pecados —esto es, el perdón de nuestro propio goce.

Y todavía podemos decir más. Su agonía, su aullido maternal, está recogido en dos planos con una precisión pasmosa. En el primero de ellos (figs. 12 y 13), desde una perspectiva lateral que permite observar con todo lujo de detalles su boca abierta, su gesto de desesperación, su fragilidad, su ruptura. Es un plano que se vale del indudable talento interpretativo de Vera Farmiga para que no nos quepa la menor duda de su dolor. Ahora bien, perfectamente suturado en continuidad, un segundo plano (figs. 14 y 15) rodado mediante una grúa asciende hacia el cielo siguiendo la dirección del aullido materno.

Este tipo de planos, tópicos y parodiados hasta el exceso, están vinculados con un recurso cinematográfico que denominamos "el ojo de Dios" por su posición aérea. Suelen utilizarse allí donde el director quiere generar una suerte de teodicea, un cortocircuito entre la mirada divina (la mirada que ocupa lo alto) frente a su víctima, empequeñecida por el propio encuadre. Esa mirada ascendente de la víctima, hacia el cielo (espacio del juicio imposible ante el crimen nazi) ha sido convenientemente mostrada antes por el propio Herman, conjurando así una complicada rima visual extremadamente perversa.



Figs. 7 y 15: *El niño con el pijama de rayas*

En efecto, madre e hijo quedan así unidos por el dispositivo cinematográfico en el momento de su pasión y su muerte. Se enhebra el dramatismo narrativo y se cierra la conexión entre ambos alrededor de la pregunta por la muerte injusta del pequeño.

Sería una fantástica reflexión cinematográfica sobre la muerte, de no ser, claro, por el problema del punto de vista. De no ser porque la enunciación parece empeñada en olvidar a cada paso que esos cuerpos que sufren son, en tanto personajes y símbolos, los auténticos verdugos de millones de personas. Dicho de otra manera: *El niño con el pijama de rayas* nos invita abiertamente a empatizar con el sufrimiento de los hombres y mujeres culpables de la Solución Final en la Alemania nazi.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN: DE BIRKENAU A TELE 5.

Como suele ocurrir habitualmente en la evolución concreta de las cosas, quien triunfó y conquistó el goce se vuelve completamente idiota, incapaz de hacer otra cosa más que gozar, mientras que aquel a quien se privó de todo conserva su humanidad. (Lacan, 1984: 62)

Una y otra vez, en los últimos años, se ha reflexionado desde distintos frentes sobre la hipotética especificidad del Holocausto.³⁶ Este tipo de discusiones, si bien han sido de gran utilidad para dotarnos de herramientas teóricas a la hora de pensar los genocidios históricos y los actos de violencia sistémica cotidiana, han generado a la contra ciertos momentos de esclerosis intelectual en los que, como señalábamos al principio del artículo, un exceso de celo en torno a lo “sagrado” y “único” de Auschwitz nos ha impedido pensar que algunas de las cosas que se hilaban en su interior siguen vivas, reptando entre nosotros con otra máscara y otro tono de voz.

Si bien en los últimos años nos hemos dedicado a pensar en ello con una cierta profundidad (Rodríguez Serrano, 2015), hoy nos sentimos impelidos a volver a traer a colación esta idea, aunque sea simplemente para cerrar los últimos flecos a propósito del goce audiovisual en relación con el Holocausto. El análisis de la escena de *El niño con el pijama de rayas* nos muestra, en primer lugar, que en el marco de hiperrealidad televisiva en el que nos encontramos, las conexiones con el sufrimiento o con la humillación del Otro son cada vez más y más intensas. Nuestra intuición es muy clara: la parrilla televisiva y ciertos usos y costumbres de las redes sociales potencian de manera explícita la contemplación de la humillación, el sufrimiento, la enfermedad y el desprecio hacia el Otro. Y, por cierto, bajo la máscara del tan poco cuestionado *entretenimiento*.

En nuestra relación con la Memoria, este tipo de estrategias audiovisuales tendrá consecuencias catastróficas. Los parámetros de forma audiovisual comienzan a coincidir y, pongamos por caso, se goza abiertamente del acoso personal a la famosa de turno que es aseteada entre gritos y sin la menor educación por los popes del vómito televisivo. La conclusión es terrorífica: la audiencia acaba tomando parte activa en ese mecanismo de goce, lo reivindica como su derecho a *saber*³⁷ y, finalmente, encuentra más difícil todavía realizar ese tránsito que proponíamos hace unos párrafos: el del goce a la piedad.

El goce, ya se sabe, idiotiza. Por eso el gran reto de las imágenes holocáusticas quizá ya no sea únicamente *decir la verdad*, sino obligarnos a *recordar la piedad* —suponiendo, claro, que ambas cosas no sean lo mismo. Recordar en el sentido heideggeriano: recordar no hacia el pasado ni hacia el pasado paralizante. Recordar para reivindicar una piedad que sea de actualidad cegadora, heredera directa de Lévinas. Un Lévinas que en su etapa fenomenológica reflexionó fascinado por la

³⁶ Se puede consultar una interesante síntesis del debate en Bauer, 2001: 39-67.

³⁷ Derecho a saber, además, en el sentido epistemológico al que nos referíamos al principio del texto. Las audiencias de los programas amarillistas generalmente no se plantean la importancia del guion en los contenidos que consumen, dando por sentado que la realidad emerge naturalmente en los platós: las lágrimas, los enfados, las declaraciones de amor y odio parecen emerger naturalmente, esto es, *ser verdad*.

potencia del primer plano cinematográfico (Lévinas, 2000: 73) y que desembocó, años después, en la exigencia total del rostro del Otro.

Todo lo demás —todas las imágenes que maquillan la miseria, todas las garantías de una memoria histórica que no sea inmediata y actual, todos los mandamientos sobre la inefabilidad, la univocidad, la esencialidad, todos los marcos teóricos—, todo lo que queda más allá del rostro del Otro es un fracaso directo y brutal de las imágenes del holocausto.

Es decir, de nuestras imágenes.

BIBLIOGRAFÍA:

- ARNHEIM, R., *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, 1986.
- AUMONT, J., *La imagen*, trad. de Antonio López Ruiz, Paidós, Barcelona, 1992.
- BAER, A., *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 2005.
- BAUER, Y., *Rethinking the Holocaust*, Yale University Press, New Haven, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G., *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, trad. de Mariana Miracle, Paidós, Barcelona [etc.], 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G., *Cortezas*, trad. de Mariel Manrique y Hernán Marturet, Shangrila, Santander, 2014.
- FRIEDLANDER, S., *Memory, History and the Extermination of the Jews of Europe*, Indiana University Press, Bloomington, 1993.
- HARDING, T., HANNS Y RUDOLF. *El judío alemán y la caza del Kommandant de Auschwitz*, trad. de Alejandro Pradera, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014.
- HEIDEGGER, M., *¿Qué significa pensar?*, trad. de Raúl Gabás, Trotta, Madrid, 2005.
- HUSSERL, E., *Investigaciones lógicas*, Manuel G. Morente y José Gaos, Alianza, Madrid, 1982.
- HUYSEN, A., *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, trad. de Silvia Fehrmann, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- KERTÉSZ, I., *The Holocaust as Culture*, Seagull, New York, 2011.
- KLEE, E., DRESSEN, W., & RIESS, V., *The Good Old Days. The Holocaust as seen by its perpetrators and bystanders*, Konecky & Konecky, Old Saybrook, 1988.
- KRACAUER, S., *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, trad. de Jorge Hornero, Paidós, Barcelona, 1989.
- LACAN, J., *El Seminario 3: Las psicosis*, Paidós, Buenos Aires, 1984.
- LACAPRA, D., *Historia y memoria después de Auschwitz*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2009.
- LANZMANN, C., *La liebre de la Patagonia*, trad. de Adolfo García Ortega, Seix Barral, Barcelona, 2011.
- LÉVINAS, E., *De la existencia al existente*, trad. de P. Peñalver, Arena Libros, Madrid, 2000.
- Mate, R., *Por los campos de exterminio*, Anthropos, Barcelona, 2003.
- MILES, W. F. S., *Auschwitz: Museum Interpretation and Darker Tourism*. *Annals of Tourism Research*, 2002, 29(4), 1175–1178. [http://doi.org/10.1016/S0160-7383\(02\)00054-3](http://doi.org/10.1016/S0160-7383(02)00054-3)
- RODRÍGUEZ SERRANO, A., "La construcción cinematográfica del odio. La trilogía antisemita del régimen nazi", *Revista de Occidente*, 2012, 373, 113-126.

- RODRÍGUEZ SERRANO, A., *Espejos en Auschwitz. Apuntes sobre cine y holocausto*, Shangrila, Santander, 2015.
- TODOROV, T., *Los Abusos de la memoria*, trad. de M. Salazar, Paidós, Barcelona, 2000.
- WOOD, R., *Hollywood from Vietnam to Reagan and beyond*, Columbia University Press, New York, 2003.
- ZUMALDE, I., *La Materialidad de la forma fílmica: crítica de la (sin)razón postestructuralista*, Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua, Bilbao, 2006.



LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL Y EL CINE

JOSÉ MELERO BELLIDO

Resumen:

La Primera Guerra Mundial abre un proceso histórico cuyas consecuencias se extienden a aspectos muy significativos de las sociedades contemporáneas, incluidas las actuales. El cine, cuyo primer desarrollo coincide y se relaciona con el conflicto, ha generado una apreciable producción sobre el mismo desde su comienzo y ha creado sobre él algunas obras maestras de la historia del séptimo arte. Entre ellas destacan con luz propia las películas de intención pacifista, expresión de una visión compartida por buena parte de los combatientes.

Abstract: The First World War starts a historical process whose consequences reach up to very significant aspects of contemporary societies, including our own. Movies, whose early development is contemporary with and related to the conflict, have generated a sizeable output about it from its beginning, including some masterpieces of the history of cinema. Among them, pacifist films stand out particularly as an expression of a vision shared by many of the participants in the war.

Palabras clave: Cine bélico, pacifismo, fuente histórica, trincheras.

Key words: *War, movies, pacifism, historical sources, trenches.*

1. UN RESUMEN DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL. La Primera Guerra Mundial desencadena un proceso histórico que se conoce como la Crisis del Siglo XX porque determina las relaciones internacionales, genera las causas profundas de la crisis de 1929 y porque lleva en sí misma el embrión de la Segunda Guerra Mundial. Una guerra que es conocida como la Gran Guerra por la intensidad de sus consecuencias, su universalización y por algunos de los efectos que produce, en especial sobre la población civil.

a) *Las causas.*

Los países beligerantes



132

Las investigaciones sobre la guerra han establecido ya unas conclusiones comúnmente admitidas sobre sus causas, que tuvieron como efecto la creación de una psicosis de guerra y, por ello, la aceptación por la opinión pública de la posibilidad de que se produjera y por tanto el aumento de los gastos militares. Las causas que provocan este estado de ánimo son las rivalidades económicas e imperialistas, las psicológicas e históricas (hereditarias), lo que Ferro llama la sociedad bloqueada, la guerra fría sobrevenida con la ruptura del sistema bismarckiano, que conlleva la formación de los bloques sobre los que operan las crisis marroquíes y balcánicas, además de la crisis de Sarajevo, en la que se encuentran todos los elementos analizados. Hay que añadir, no como causa, sino como explicación de que finalmente la guerra fuera posible, el fracaso de la Segunda Internacional y con ello la consolidación de la Unión Sagrada.



“¿Por qué han matado a Jean Jaurès?:

El 31 de julio se cumplieron 100 años del asesinato del líder socialista francés Jean Jaurès. Al conocer la noticia de la muerte de quien había sido tantos años su mejor abogado, el pueblo de París salió a la calles. ¿Por qué han matado a Jaurès?, repetían afligidos. Eran los rostros cubiertos de ceniza que cantó Jacques Brel en una estremecedora balada que recuerda la muerte del tribuno; los cuerpos macilentos de los que se habían deslomado desde los 15 años 15 horas en la fábrica y que estaban a punto de mezclar su sangre con el fango en la guerra más estúpida y monstruosa. *Pour quoi ont-ils Jaurès pour quo ion-ils tué Jaurès.*

La tarde en que lo mataron, Jean Jaurès pensaba que la guerra podía evitarse. Lo discutía con sus colegas, mientras cenaba en el Café de Croissant cuando un cañón de revolver separó los visillos de la ventana y descerrajó dos balas en su cabeza. Había transcurrido un mes desde el crimen de Sarajevo y Europa entera rodaba hacia el precipicio.

El gran pacifista, el orador insuperable, el unificador del socialismo francés, había denunciado durante años, sin encubrir la rapiña francesa en África, la glotonería imperialista de las potencias europeas. Se había opuesto —sin éxito— a la ampliación del servicio militar a tres años para emular al alemán (para la encabritada prensa nacionalista francesa ya siempre sería Herr Jaurès). Tampoco había logrado de los demás líderes del movimiento socialista el compromiso explícito de convocar la huelga general de los obreros europeos en caso de guerra. Contaba con poder acordar una estrategia conjunta el 9 de agosto, fecha prevista para una gran reunión de la II Internacional en París. Podía ser tarde. El Zar había firmado el decreto de movilización general. Se necesitaba un golpe de efecto y Jaurès tenía a su disposición la tribuna de *L'Humanité*, el diario que él mismo había fundado en 1904 para divulgar el socialismo democrático.

Aquella noche iba a escribir un largo artículo que sacudiera la opinión pública europea. No pudo. La portada del día siguiente no trajo su firma al pie de un nuevo y martilleante *J'acusse*, sino la noticia de su muerte a manos de un tal Raoul Villain, seguidor de Acción Francesa, el partido nacionalista de Charles Maurrès. Dijo el verdugo: “si he cometido este acto es porque el señor Jaurès ha traicionado a su país con su campaña contra la ley de los tres años. Juzgo que hay que castigar a los traidores y que es posible entregar la propia vida por esta causa”.

En uno de los debates trascendentes que incumbió al socialismo de la época de la preguerra —internacionalismo garante de la paz frente al socialpatriotismo de adhesión nacionalista— una vez más Jaurès tomó partido. Como se sabe, Marx había dicho que el obrero no tenía patria. Jaurès podía detestar el chovinismo pero sabía que las cosas no eran tan sencillas. De nuevo intentó una síntesis: “Un poco de internacionalismo te aleja de la patria, pero un poco más te acerca” (sentencia no por famosa menos oscura). Ni entonces ni ahora la izquierda ha sabido solventar la dicotomía entre clase y nación. En la práctica casi siempre ha optado por el cálido abrigo de la bandera nacional. Así, aquel verano, cuando de forma casi unánime la socialdemocracia, que se había llenado la boca de proclamas cosmopolitas la década previa, tomó las aguas bautismales del nacionalismo, ¡y con qué diligencia!, socialistas de todas las naciones se sumaron obedientes a sus Gobiernos (las excepciones, como Rosa Luxemburg en Alemania, fueron directas a la cárcel).

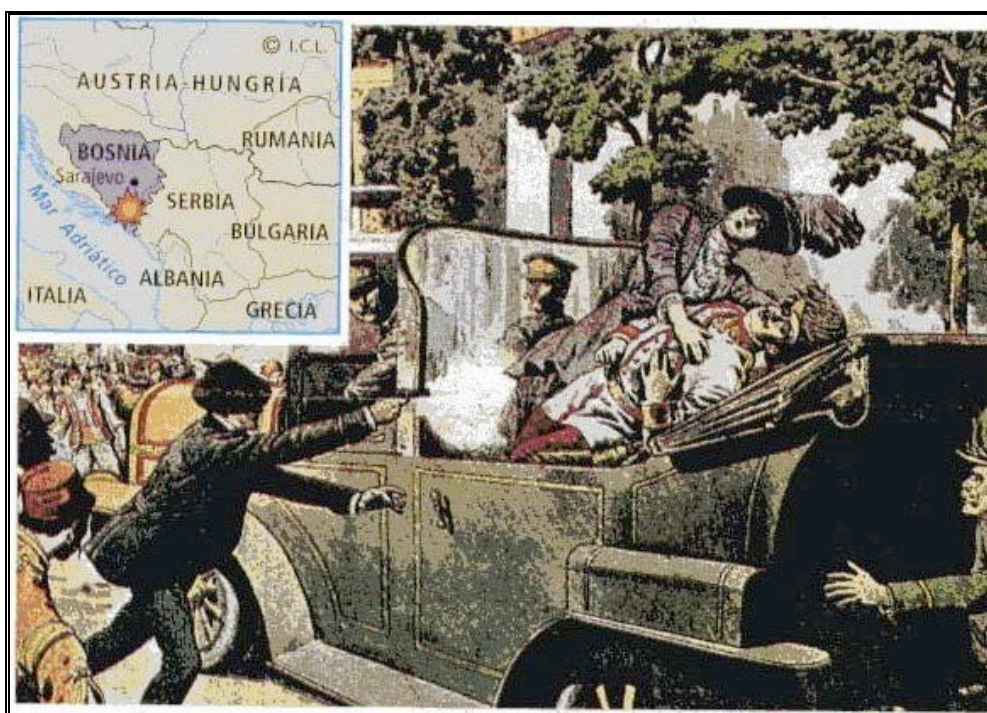
¿Se habría avenido Jaurès a la guerra de no haberla podido evitar? Sus biógrafos no lo descartan. Pero lo más probable es que hubiera buscado un

armisticio rápido y rechazado los términos de la paz cartaginesa de 1919. Tampoco sabemos cómo habría encarado Jaurès el nacimiento de la Unión Soviética y sus tempranos desarrollos totalitarios. Es la paradoja de ciertos magnicidios: lanzan al héroe a la inmortalidad dejándolo inmóvil en el momento decisivo: aquel en que uno ha de salvarse o destruirse.”

Juan Claudio de Ramón Jacob- Ernst (diplomático)
en *El País* de 31 de julio de 2014

Jean-Baptiste Duroselle resume el intenso debate sobre las responsabilidades, estableciendo tres grandes momentos: 1º) promovido por el propio Tratado de Versalles al imputar a Alemania el origen y la responsabilidad, lo que promovió una etapa de acaloramiento al que no se puede sustraer la historiografía. 2º) después de la Segunda Guerra, en la que fue un punto importante el encuentro en Mayence de 1951, en el que se van estableciendo las causas como efecto de un mecanismo que actúa por encima de la voluntad de las personas y gobiernos, mecanismo que ha sido estudiado por los diversos historiadores poniendo el énfasis cada uno sobre alguno de los aspectos: económico, carrera naval, nacionalismo, la acción de los gobiernos y las políticas nacionales. 3º) el impacto de la obra de Fritz Fisher (1964) que vuelve sobre la responsabilidad alemana y con documentación situada en la Alemania comunista. Aunque él mismo reconoció algunas exageraciones de su planteamiento, en líneas generales hasta recientemente sus tesis no han sido rebatidas por nadie.

134



Con motivo de este centenario se han publicado diversas obras por historiadores prestigiosos. A juicio de la crítica la obra de Christopher

Clark, *Sonámbulos*, es la aportación más valiosa hasta la fecha. Clark cree que los argumentos de Fischer (Alemania eligió la guerra, se adoptaron medidas tendentes a producir sus efectos de forma conspiratoria, etc). son muy endebles a la luz de la documentación exhaustiva que ha utilizado y por tanto no están avalados por el conocimiento científico. La crisis, piensa, fue multipolar e interactiva y tuvo como telón de fondo los aspectos que se ha indicado más arriba. Duda sobre la comprensión de los protagonistas de lo que estaba en juego y apunta que acaso influyó la creencia generalizada en que la guerra iba a ser breve.

Algunos elementos que considera esenciales para explicar la deriva que desemboca en la guerra son: la ausencia en todos los países claves de una coordinación gubernamental de la política internacional (falta por tanto de verdaderas políticas internacionales sistemáticas, sostenidas en el tiempo), los cambios producidos desde los años 90 del siglo XIX en el sistema de relaciones internacionales (la formación de la Triple Entente y la Triple Alianza), la opacidad en el sistema de estas relaciones que lleva a la creación de mitos y miedos sobre la intervención de los vecinos (en los Balcanes esencialmente, pero no sólo), las guerras balcánicas que modificaron las relaciones entre Rusia y Francia que, al balcanizarse, pasaron a depender de una nación turbulenta como era Serbia. Piensa que no es que los Balcanes empujaran a Europa a una guerra sino al revés: dio el escenario para interpretar la crisis una vez que estalló la guerra.

Su conclusión es clara: la Gran Guerra no fue necesaria sino producto de decisiones adoptadas por personas que no la deseaban pero que, por los factores mencionados, se sometieron a una dinámica que desconocían.

135

b) El punto de partida

La creencia generalizada (salvo excepciones) entendía que la guerra sería corta y se carecía además de cualquier perspectiva de lo que podría ser una guerra industrial.



▲ Movilización de reservistas alemanes en 1914.

El balance de fuerzas, más allá de la situación concreta de 1914, indica que la prolongación de la guerra beneficiaba a la Entente por su dominio del mar y por sus colonias, lo que se traduce en una ventaja para el aprovisionamiento y la reposición de los combatientes.

Un balance sobre la aportación de los neutrales a ambos bandos indica que los Imperios Centrales se beneficiaron sobre todo de las posibilidades que le ofrecieron los países bálticos, por cuya vía recibieron abastecimiento de productos, a veces de origen aliado, y el control de los estrechos daneses, lo que impidió el abastecimiento por esa vía de Rusia, mientras que los aliados se beneficiaron de aquellos países que empezaron siendo neutrales pero que finalmente entraron en guerra, lo que les permitió la apertura de nuevos frentes (Italia, Grecia), la colaboración en el bloqueo y en la guerra antisubmarina (Latinoamérica) o la consolidación del desequilibrio a su favor (USA).

c) *La campaña de 1914 y sus efectos.*

La campaña de 1914 pone de relieve, por encima de cualquier otra consideración, la comprobación de que la guerra no iba a ser corta, lo que a pesar de los éxitos de los Imperios Centrales, beneficiaría a la larga a la Entente.

Los hechos claves son: el fracaso del Plan Schlieffen y, por tanto, de la guerra de movimientos que se concreta en la batalla del Marne, la carrera hacia el mar y la estabilización del frente occidental, las grandes victorias alemanas en el frente oriental (Tammember y Lagos Marsurianos), el cierre de los Estrechos de Dardanelos y el envío de Lawrence de Arabia para levantar contra Turquía a los árabes y la universalización de la guerra en África y el Pacífico.

d) *Las consecuencias de una guerra que se prolonga.*

La necesidad de poner en tensión todos los recursos contra el enemigo: guerra total, en tres planos:

Estratégico: paso de la guerra de movimientos a la ruptura, desgaste y diversión, lo que conlleva el empleo de las nuevas armas, que finalmente no deciden el resultado de la contienda, entre otras cosas porque falta una teoría sobre su uso, pero que le dieron una de las dimensiones más dramáticas a la guerra.

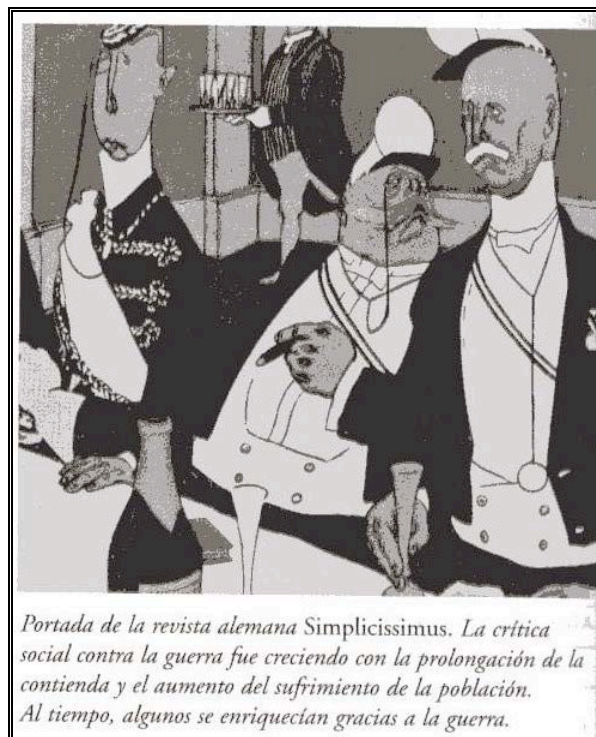
Guerra económica: cuya planificación hubo que improvisar y que consta de 3 aspectos básicos: a) los mecanismos de intervención estatal, cuyo empleo más sistemático realiza Alemania, b) los problemas de mano de obra que llevaron a la integración laboral de mujeres y niños, c) el abastecimiento de la población civil, la verdadera sacrificada de la guerra,

si bien su situación fue muy diferente en los Imperios Centrales y los Aliados, provocando el resquebrajamiento de la Unión Sagrada.

El estilo indirecto: a) provoca exacerbar los sentimientos nacionalistas de las minorías nacionales del bloque enemigo, b) la asfixia mediante el bloqueo o la guerra submarina, c) la propaganda.

La crisis de la guerra:

La prolongación de la guerra pone en marcha una serie de procesos que actúan desagregando la unidad interna de las naciones y de los bloques y que han sido estudiados especialmente por Marc Ferro: a) los planes de guerra y anexionistas, b) los enfrentamientos entre la dirección militar de la guerra y los dirigentes civiles, c) las tensiones entre combatientes y no combatientes y también en la retaguardia, d) el desarrollo de la oposición a la guerra desde la conferencia de la izquierda socialista en la localidad suiza de Zimmerwald, e) los motines, f) las crisis ministeriales, g) las reacciones de la clase trabajadora al sufrir por los bajos salarios y el trabajo de mujeres y niños. Todos estos aspectos llevaron a cuestionar la Unión Sagrada.



Las campañas de 1915 y 1916.



Tropas aliadas desembarcan en la península de Gallipoli

En 1915, tras el fracaso de los intentos de ruptura aliados en Champaña y Artois, lo fundamental es la estrategia del punto débil con la apertura de nuevos frentes: Italia, Bulgaria (y caída de Serbia), la violación de la neutralidad de Grecia y el fracaso aliado en los Dardanelos (Gallipoli) y Mesopotamia, mientras que en el frente oriental es clave la retirada rusa y la ocupación alemana de Polonia y Lituania.



Soldados en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial.



Protección
*Para restar
visibilidad a los
soldados - el brillo
del apéndice
facilitaba el
disparo - le
hicieron una
funda.*

139

En 1916 lo esencial es la vuelta al punto fuerte y la estrategia de desgaste: Verdún, el Somme, la coordinación de la ofensiva aliada en la Conferencia de Chantilly, la entrada en guerra de Rumanía a favor de la Entente (aunque es derrotada inmediatamente), mientras los alemanes intentan superar el bloqueo en la batalla naval de Jutlandia.

Balance: además de ser la época de las grandes batallas, todavía es favorable a los Imperios Centrales, pero estos ya empiezan a notar el efecto del bloqueo y el desgaste.

e) *El año decisivo. 1917*

Dos grandes hechos trazan el futuro de la guerra:

La Revolución rusa y sus efectos: a) a largo plazo: el tratado de Brest-Litovsk, b) inmediato: paralización militar del frente oriental, c) propicia nuevos planes de paz: Benedicto XV d) influjo sobre los demás países: penetración de ideas de paz y democratización sobre la socialdemocracia alemana (caída de Bethman-Hollweg), refuerzo del espartaquismo, aumento de los motines y las deserciones.

La entrada en guerra de Estados Unidos: sobre el deseo de no intervenir, se impone el efecto de la guerra submarina a ultranza (hundimiento del Lusitania) y el telegrama Zimmerman que ponía de manifiesto el deseo alemán de buscar un aliado fronterizo con Estados Unidos como era México. El presidente Wilson obtiene la aprobación para intervenir esgrimiendo el argumento de la defensa de la libertad de los mares y la necesidad de imponer una paz justa. Su aportación es decisiva: tropas, refuerzo del bloqueo, guerra antisubmarina, aunque ello vaya a influir posteriormente en las posibilidades diplomáticas de Europa.

En el plano militar los hechos claves son: 1) fracaso de los planes de guerra aliados (Nivelle, Haig) y alemanes (guerra submarina), 2) el lento avance británico en Mesopotamia con la conquista de Jerusalén y Bagdad, 3) la consolidación del frente macedón con la deposición de Constantino y la imposición por los Aliados de Venizelos.

Balance: indica que la perspectiva es muy diferente para unos y otros con la entrada de Estados Unidos en guerra. Los Imperios Centrales empiezan a notar la falta de efectivos.

f) *El desenlace. 1918*

Marc Ferro utiliza la expresión "la metamorfosis" para referirse a este último período de la guerra.

En el Tratado de Brest-Litovsk se pone de manifiesto la contradicción entre los principios bolcheviques sobre la paz y la realidad: aplicación de anexiones, con la pérdida de Finlandia, Estonia, Letonia, Lituania y Ucrania. La otra cuestión es el nacimiento de la guerra civil europea: apoyo a los rusos blancos para cobrar los préstamos realizados por miedo a la revolución, abriéndose un debate interno en las sociedades europeas.

Fracaso de la ofensiva de Hindenburg y triunfo de las ofensivas de rescate de Foch.

Hundimiento del frente alpino (batalla Vittorio Veneto) y búlgaro y sus consecuencias: proclamación de la República búlgara, la separación de Austria y Hungría, la independencia de Checoslovaquia y Croacia y la unión de Serbia, eslavos del sur y Montenegro (Yugoslavia).

La derrota alemana vino precedida de la triple revolución: en Berlín, de la flota y en Baviera, por la formación del nuevo gobierno presidido por Von Baden con importante apoyo socialdemócrata y el nacimiento del mito de la traición de los civiles (*puñalada por la espalda*), fomentado por Ludendorff y de gran trascendencia para el futuro, lo que permite a Ferro defender su tesis de la *derrota escamoteada*.

Principales frentes y batallas



g) Algunos datos sobre la guerra

La ausencia de datos fiables dificulta los balances de la Primera Guerra Mundial, y las cifras varían según los historiadores. La AFP (Agencia France Press) refleja los datos más frecuentemente utilizados u horquillas cuando las diferencias son demasiado importantes.

Pero lo que está claro es que la llamada "guerra total" a escala continental fue un conflicto de dimensiones desconocidas hasta entonces.

Más de 70 países beligerantes. Este dato sobre el número de beligerantes es un poco engañoso ya que la mayoría de los países no eran independientes, pues estaban integrados en seis imperios o potencias coloniales: Gran Bretaña, Francia, Rusia, Alemania, Austria-Hungría y el Imperio Otomano. En realidad, solo una decena de naciones independientes entraron en guerra en el verano del 14 y el resto se sumó al conflicto paulatinamente, como Italia en 1915 o Estados Unidos en 1917. Pero los territorios beligerantes llegaron a sumar 800 millones de

habitantes, la mitad de la población mundial de esa época. Una veintena de países lograron permanecer neutrales, la mayoría en el continente americano.

70 millones de soldados. Al inicio de la guerra en 1914, los beligerantes movilizaron a unos 20 millones de hombres, pero el número irá aumentando con la prolongación y la propagación del conflicto. Cerca de la mitad de los movilizados morirán o resultarán heridos.

Más de 8 millones fueron movilizados en Francia, 13 millones en Alemania, 9 millones en Austria-Hungría, 9 millones en Gran Bretaña y en el Imperio Británico, 18 millones en Rusia, 6 millones en Italia, 4 millones en Estados Unidos. Dos millones de soldados fueron reclutados en el Imperio Británico, sobre todo en India, y en las colonias francesas de África y África del norte (600.000 hombres).

10 millones de muertos, 20 millones de heridos entre los combatientes. Francia registró cerca de 1,4 millones de muertos y 4,2 millones de heridos, Alemania 2 millones de muertos y 4,2 millones de heridos, Austria-Hungría 1,4 millones de muertos y 3,6 millones de heridos, Rusia 2 millones de muertos y 5 millones de heridos, Gran Bretaña y su Imperio 960.000 muertos y 2 millones de heridos, Italia 600.000 muertos y un millón de heridos, el Imperio Otomano 800.000 muertos. Proporcionalmente, fue el pequeño ejército serbio el que salió peor parado: 130.000 muertos y 135.000 heridos, tres cuartos de sus efectivos.

Las batallas emblemáticas de Verdún y del Somme, en 1916 (ambas en Francia), provocaron respectivamente 770.000 y 1.200.000 bajas — muertos, heridos y desaparecidos— de ambos lados. El inicio de la guerra fue fulminante: 27.000 soldados franceses perdieron la vida el 22 de agosto de 1914, la jornada más sangrienta de toda la historia del ejército francés.

El 70% de los muertos y heridos cayeron bajo los disparos de artillería, y de 5 a 6 millones fueron mutilados. El gas de combate, utilizado por primera vez en 1915, dejó 20.000 muertos y marcó profundamente la memoria del conflicto.



Inválidos de guerra jugando a las cartas, obra de Otto Dix

Millones de civiles muertos. A las bajas militares se suman las innumerables víctimas civiles del conflicto, entre ellos más de un millón de armenios —la cifra es objeto de controversias— masacrados en el Imperio Otomano. Los datos de las víctimas civiles directas o indirectas son muy difíciles de establecer. La guerra que se desplaza hacia el este, los éxodos, la hambruna, y luego la guerra civil en Rusia y los conflictos regionales de la posguerra podrían haber dejado entre 5 y 10 millones de muertos entre la población, según estimaciones de algunos historiadores. Al final de la guerra, una pandemia mundial de la llamada “gripe española” causó al menos 20 millones de muertos en Europa.

143

6 millones de prisioneros. Al menos 20 millones de civiles bajo un régimen de ocupación en 1915.

Esta ocupación es alemana, austrohúngara o búlgara y afecta principalmente a Bélgica, Francia, Polonia y Serbia.

10 millones de refugiados en toda Europa. Estos refugiados se encuentran principalmente en Rusia, Serbia, Francia, Bélgica, Alemania y Armenia.

3 millones de viudas y 6 millones de huérfanos en los países beligerantes.

1.300 millones de obuses disparados durante el conflicto. La artillería francesa disparó 330 millones de obuses, de ellos 60 millones solo en la batalla de Verdún. La artillería británica disparó un millón de obuses tan solo durante la primera jornada de la larga batalla del Somme.

10.000 millones de cartas y paquetes. Es la cantidad estimada de correo intercambiado entre los combatientes del frente occidental con sus familias en los 52 meses de conflicto. Los soldados franceses enviaron hasta 2 millones de cartas diarias a sus allegados, y recibieron el doble.

180.000 millones de dólares. Es lo que se estima que costó la guerra a los siete principales beligerantes (Gran Bretaña, Francia, Estados

Unidos, Rusia, Italia, Alemania, Austria-Hungría), de ellos dos tercios a los aliados y un tercio a las potencias centrales.

El costo de la guerra representó entre tres y cuatro veces el monto del PIB de los países europeos, que salieron arruinados del esfuerzo.

h) *El legado de la Gran Guerra*

El reclutamiento forzoso: Cuando se hizo evidente que la frase “para Navidad todos a casa” no tenía ningún sentido y que los muertos se contabilizaban por miles diariamente, nuevos eslóganes vinieron a sustituirla: “tu país te necesita”, “quienes se alistan juntos, combaten juntos”. En el Reino Unido en marzo de 1916 se reclutó a todos los hombres solteros de entre 18 y 41 años, en mayo le tocó a los casados. La batalla del Somme produjo 419.654 muertos británicos: el entusiasmo dio paso al horror; al final de la contienda el reclutamiento se amplió hasta los 51 años. En los demás países la evolución fue semejante.

LAS PÉRDIDAS HUMANAS DE LA GUERRA			
Países	Muertos ⁽¹⁾	Heridos ⁽¹⁾	Muertos, inválidos y heridos ⁽²⁾
Francia	1,35	3,5	60
Gran Bretaña	0,95	2	37
Rusia (hasta 1917)	1,45	sin datos	sin datos
Italia	0,5	sin datos	sin datos
Estados Unidos	0,1	sin datos	sin datos
Alemania	1,6	4	41
Austria-Hungría	1,45	2	38

(1) En millones.
(2) % respecto al total de movilizaciones.

Fuente: Elaborado a partir de diversas fuentes históricas.

La guerra tecnológica: La guerra que tenía que servir para acabar con todas las guerras fue el comienzo de todos los conflictos modernos. “El 22 de agosto el Ejército francés sufrió bajas en una escala nunca superada por ningún otro ejército en una guerra” (Max Hasting, historiador). La revolución técnica llegó a los campos de batalla, la muerte se industrializa: el submarino, los bombardeos aéreos, el carro de combate, los gases tóxicos, el alambre de espino...

Las armas químicas: Los intentos de limitar su uso en la Conferencia de Bruselas de 1874 no sirvieron para nada. Los principales contendientes las usaron. Francia ya en otoño de 1914 utilizó el gas lacrimógeno, en abril de 1915 los alemanes esparcen sustancias cloradas; la escalada continúa con el uso de gases nuevos como el fosgeno que se introduce en los obuses, desembocando en julio de 1917 con el gas mostaza alemán. A pesar de ello las bajas producidas fueron muy limitadas, menos de 500.000. Acabada la guerra se firmaron nuevos acuerdo: el Protocolo de Ginebra de 1925, el acuerdo de la ONU de 1993 que, además de declarar ilegales casi 40 moléculas, crea un cuerpo de inspectores: la Organización para la Prohibición de Armas Químicas que, en 2013, recibió el Nobel de la Paz.

El movimiento obrero: Para el movimiento obrero, socialista y sindicalista el estallido de la Guerra supuso un golpe terrible. Al comienzo del conflicto sus organizaciones se sumaron al esfuerzo patriótico mayoritariamente. Los obreros especializados de las grandes industrias estuvieron exentos de ser reclutados y además recibieron un trato salarial y alimentario favorable a cambio de aceptar la prohibición de huelgas y de someterse a la disciplina militar. A partir de 1916 la situación cambió: las facciones minoritarias de los socialistas empezaron a buscar una solución pacífica al conflicto y en Rusia estallará la revolución. El fin del conflicto en 1918 dejó como legado histórico un movimiento sindical agresivo y organizado.

145

La emancipación de la mujer: Aunque los historiadores siguen debatiendo esta cuestión, es indudable que las mujeres se ocuparon de tareas que antes hacían sólo los hombres. Tampoco es discutible que en algunos países obtuvieron más derechos políticos y que los códigos tradicionales femeninos se liberaron. Las matizaciones principales a la influencia de la Guerra provienen de las siguientes cuestiones: el trabajo femenino ya estaba aumentando antes de 1914, muchas mujeres al terminar la guerra regresan a sus tareas anteriores, la feminización del trabajo fue limitada y afectó sobre todo al comercio, las profesiones liberales y la banca, los derechos políticos tardaron aún un poco en conseguirlos, etc. Los últimos estudios consideran esta etapa como de transición, preparadora de la evolución posterior.

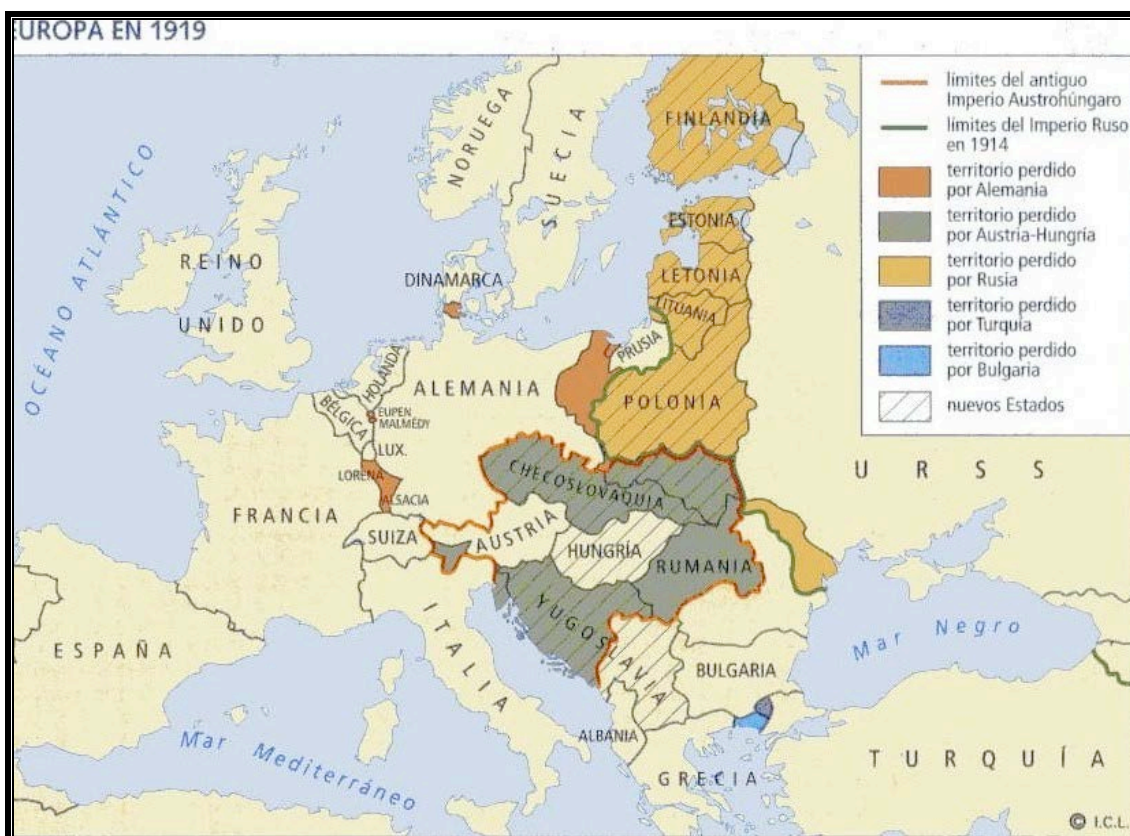


Una estampa de guerra: la mujer en la fábrica

Los nuevos países de Europa: El mapa de Europa central y oriental se remodeló totalmente en 1918. Los tres grandes imperios desaparecen, nacen nuevos países, triunfa el nacionalismo. El principio de Wilson de las nuevas fronteras europeas basadas en principios étnicos resultó ser no sólo utópico sino una fuente de conflictos futuros. El país mayor, de nueva creación (Polonia), cuyas fronteras definitivas se fijan en 1923 es un buen ejemplo de lo indicado

146

El declive de las clases altas: El caso británico es ilustrativo de unos cambios que afectaron a toda Europa. Al volver del conflicto, los hijos de las clases altas que lograron sobrevivir se encontraron con un país en plena transformación en el que ya no tenían un sitio automáticamente garantizado. Su número se había reducido, muchos herederos se encontraban muertos en los campos de Flandes. Pero además había menos gente dispuestas a servir a esas familias: muchas mujeres después de la guerra se negaron a volver a servir, prefirieron no renunciar a su nueva independencia. El declive de las clases altas se acentuó aún más en junio de 1917 con la Ley de Representación Popular que otorgó el voto a 5 millones de hombres y casi 9 millones de mujeres. Además la introducción de la leva obligatoria de 1916 transformó un ejército profesional en un ejército de civiles, llenó sus filas con hombres de clases medias cuyos padres ocupaban puestos importantes en la sociedad y también el ascenso de oficiales de origen humilde.



El pacifismo: A principios del siglo XX, la austriaca Suttner ocupaba la cúspide de un pacifismo europeo absolutamente puro. Cuando estalló la guerra, la experiencia de las trincheras provocó que muchos belicistas entusiastas se convirtiesen en arrepentidos pacifistas. Al terminar el conflicto, pues, el pacifismo aumentó enormemente (aunque no tanto como las asociaciones de excombatientes) pero además ganó en realismo: antes de 1914 los pacifistas todavía soñaban con que podría existir un contrato que prohibiese las guerras.



Desfile de mutilados durante la celebración en París de la fiesta del 14 de julio de 1919. Obra de J. Galtier-Boissière.

Otros aspectos: además de las cuestiones integradas en los apartados anteriores o las que derivan de los datos arriba indicados (La Revolución rusa, los efectos demográficos, la ruina económica de Europa, entre otros), podrían añadirse el efecto sobre Alemania del Tratado de Versalles, una humillación que encontramos en los orígenes de la Segunda Guerra Mundial; el nuevo liderazgo de Estados Unidos y la crisis

moral. La Gran Guerra ha acabado con el optimismo cultural y antropológico derivado de la Ilustración y ha hecho retroceder los valores humanísticos. En estos cambios se inspirarán las vanguardias artísticas que caracterizan el período de entreguerras: dadaísmo, futurismo, surrealismo, etc.



2. LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL EN EL CINE.

a) Los comienzos.

Autores como Pizarroso consideran que la guerra, como crisol de las pasiones humanas, ha sido uno de los temas favoritos de los cineastas

en todos los tiempos y latitudes. A la vez, la guerra valora el cine como medio de comunicación y una poderosa arma tecnológica que sirve a sus propios intereses; la capacidad del cine para proporcionar noticias o imágenes espectaculares de la guerra tiene mayor verosimilitud que cualquier otro medio.

Algunos autores señalan la década de 1910 como el momento en el que se asienta la industria cinematográfica como consecuencia de la I Guerra Mundial, dado que los países beligerantes otorgaron al cine un papel importante como instrumento propagandístico. Sin embargo, la industria cinematográfica sufrió también los efectos del conflicto: su producción decayó por la movilización militar de los profesionales del cine y el público abandonaba las salas por la conmoción producida por la guerra. La escasa industria que sobrevivió se puso al servicio de la victoria final. En cualquier caso, lo que es indiscutible es que el cine sobre la Gran Guerra marca el comienzo del cine bélico y propagandístico, si bien la utilización y el desarrollo del mismo no son iguales en todos los países.

Antes del comienzo de la Gran Guerra, en los países aliados ya se habían realizado algunas producciones de tono belicista, denominadas "filmes de hunos", en las que se ridiculizaba a los alemanes y se los exhibía como verdugos en la guerra franco-prusiana como, por ejemplo, en *El abuelo* (Pathé, 1909). A partir de 1914, son varias las películas en esta clave antigermánica que se producen en Europa: *La venganza del Gurka* (Gran Bretaña, 1915), entre otras. También como filmes que auguraban la cercanía de la contienda se pueden citar la francesa *Alerté* (George Pallu y E. Benry, 1912) y la británica *Si Inglaterra fuera invadida* (Fred Durrant, 1914). También se encuentran ejemplos opuestos de

filmografía pacifista como la francobelga *Maldita sea la guerra* (Alfred Machin, 1912) o la danesa *Abajo las armas* (Holger-Madsen, 1915).

En el Reino Unido, además de las ya citadas, cabe destacarse las películas sobre la enfermera Edith Cavell, destinada en Bélgica y fusilada por los alemanes el 12 de octubre de 1915 acusada de espionaje. Con gran rapidez los Aliados sacaron partido propagandístico con las películas *El martirio de Miss Edith Cavell* (antes de que acabara 1915), *Los funerales de Edith Cavell* y *La enfermera Edith Cavell*, estas últimas de 1916.





La enfermera Cavell: ilustración y foto real

En Italia, a pesar de la guerra, la industria continuó produciendo largometrajes histórico-belicistas, como *En el hogar extranjero* (1914), *Siempre adelante*, *Saboya*, *Italia despierta* (1915), *Los horrores de la guerra* (1916) o *Maciste alpino* (1917).

En el caso de Alemania, la situación era diferente por aquella época. Como concluye Gertraude Bub, el convencimiento alemán de su superioridad para ganar la guerra hizo que no consideraran tan siquiera la importancia de la propaganda cinematográfica, cuestión que corrobora también Emilio G. Romero. En el país germano, durante el primer invierno de la guerra, cuando los militares y la población civil pensaban que el triunfo estaba próximo, llegaban a la salas películas contextualizadas en una "ambientación gris militar", tales como *La Navidad de Michel*, *Sueño navideño de un reservista*, *El sueño en la noche de Navidad*, *Año nuevo en las trincheras* o *Campanas navideñas*, de 1914. También se proyectaron filmes que personalizaban diferentes escenarios bélicos como *Mujeres alemanas*, *fidelidad alemana*, *Matrimonio de guerra*, *Tiene que ser toda Alemania* o *Héroes alemanes*. Todas ellas, de 1914, tienen en común el espíritu hacia la victoria que hacía unificar clases y disipar las diferencias sociales en el sacrificio por Alemania.

Estos años de limitadísimo cine germano no estarían completos sin la diva cuya fotografía compartieron las trincheras francesas y alemanas durante el conflicto: Asta Nielsen fue una actriz danesa afincada en Alemania cuyas interpretaciones abandonarían los recursos teatrales de sus compañeros y se adaptarán al nuevo medio dotándolos de una original forma de vestir y moverse. Su expresión corporal ante la cámara creará el melodrama erótico e inspirará a nuevas generaciones de actrices. Fue la primera intérprete con campaña publicitaria y mercadotecnia lo que la hizo muy famosa e idolatrada incluso entre el enemigo.



Fotograma de Asta Nielsen en una danza erótica (1910)

Cuando el conflicto pasó a convertirse en una guerra de trincheras con gran cantidad de muertos, los alemanes volvieron a demandar comedias alejadas de temas militares. Por ello el Ministerio de Guerra prohibió este tipo de películas consideradas frívolas para los graves tiempos actuales bajo amenaza de severas medidas punitivas. Conforme avanzaba la guerra potenciaron el cine documental como instrumento de propaganda. La entrada en la guerra de Estados Unidos, con la avalancha de su cine antialemán convenció al propio general Lundendorff, jefe del alto estado mayor, de la necesidad de contrarrestarlo, exigiendo la unificación de las dispersas compañías nacionales: nace así en 1917 la UFA (Universum Film A.G.), dedicada a concentrar esfuerzos en la propaganda no sólo bélica sino de la cultura alemana en el extranjero.

En la primera década del siglo XX, se produjo en Francia un brillante comienzo del cine a partir de los hermanos Lumière. En estos preludios de la historia del cine, debutó el noticiario cinematográfico con el *Pathé-Journal* y el género histórico adquirió categoría con el llamado *Film d'Art*. Este auge del cine francés se detendría debido precisamente al estallido de la Guerra en beneficio del amplio despliegue del mercado norteamericano.

Una vez comenzado el conflicto, en Francia comenzaron a producirse algunos cortometrajes como *Mort au champ d'honneur* (Leonce Pret, 1914), *L'infirmiere* (Henri Pouctal, 1914), *Le polus de*

neuvième (Georges Rémond, 1915), *La petite heroine* (Louis Paglieri, 1915) o *Les poilus de la revanche* (Leonce Pret, 1916).

En cuanto a Estados Unidos, en principio se mantuvo alejado de cualquier compromiso con la guerra como pone de manifiesto *Be neutral* (Francis Ford, 1914) o filmes que representan manifestaciones pacifistas: *Civilization or He who returned* (Thomas H. Ince, 1916), *War brides* (Herbert Brenon, 1916) o *Intolerance* (Griffith, 1916). A la vez van apareciendo películas intervencionistas, contrarias al gobierno de Wilson que defendía la neutralidad y la paz. Son filmes que abogan por el llamamiento a las armas: *The glory of the nation* (Stuart Blackton, 1915) o *The Battle cry of peace* (Blackton, 1915).

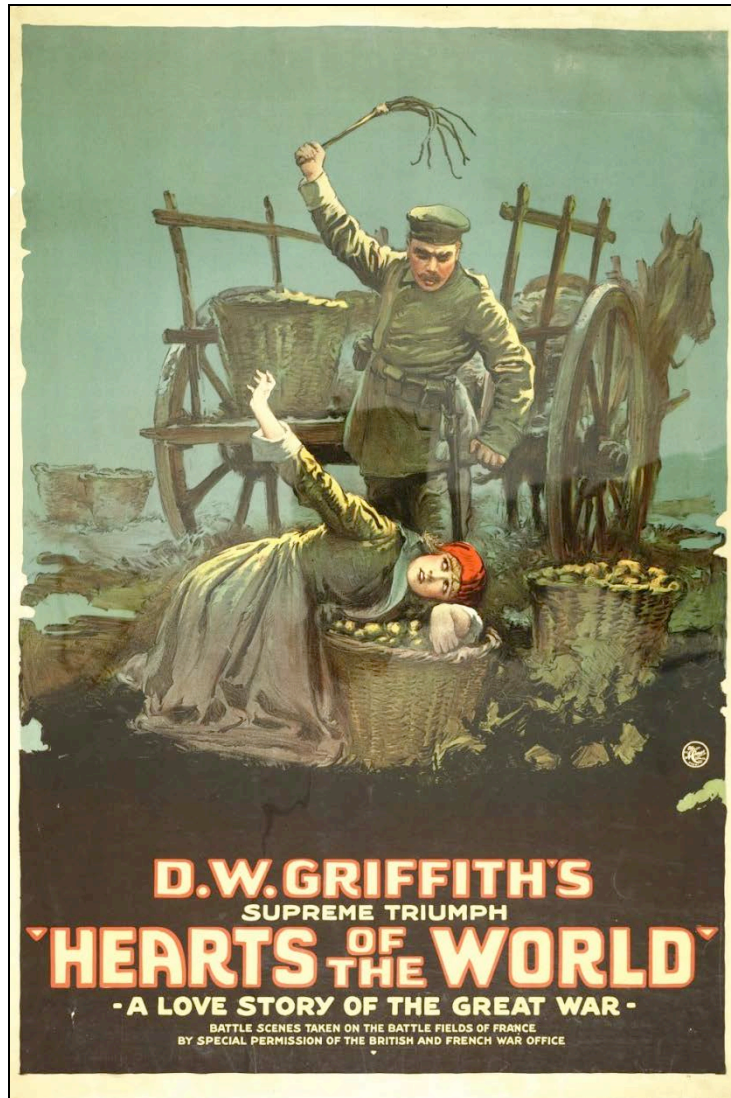
Estados Unidos entró en guerra el 5 de abril de 1917 retirando de la circulación, a partir de entonces, todas las películas pacifistas y por tanto los estudios se dedicaron a producir películas en consonancia con una nación en guerra. El Comité Federal de Información Pública creó una división cinematográfica con fines propagandísticos, tanto en la producción de noticieros como en la ficción, emergiendo numerosos filmes, algunos de ellos dirigidos por autores hasta entonces pacifistas a quienes se les solicitó que apoyaran la guerra como Griffith o Brenon.

Así en 1917 se realizan dos películas protagonizadas por Irene Castle: *Silvia en el servicio secreto* y *Patria* (10 episodios con la historia de Patricia Channing). En el último año de la guerra se incidió mucho en la maldad de los alemanes, con el Kaiser a la cabeza: *El Kaiser*, *La bestia de Berlín*, *El final del Kaiser* y *La Sombra del Kaiser*, todas de 1918. Con todo, el gran exponente de este cine de propaganda es *Corazones del mundo*, de Griffith y también de 1918, encargo de dos millonarios británicos para refrendar la necesidad de que Estados Unidos entrara en la guerra, considerada la película que inaugura el cine bélico.



Sinopsis de *Corazones del mundo*

En un pueblo francés en la víspera de la Primera Guerra Mundial, dos familias viven como buenos vecinos. El chico (Robert Harron) de una de las familias quiere a Marie (Lillian Gish), la hija de la otra familia. Mientras se preparan para su boda, se declara la guerra y el joven, aunque americano, decide servir al país en el que vive y participa al combate. Durante los combates, la aldea es bombardeada y la familia del joven es asesinada. Von Storm, un oficial alemán, agradece a Marie, quien logra escapar. En el campo de batalla, el chico es seriamente herido y es tratado por la Cruz Roja. Después de su recuperación, entra en el pueblo disfrazado de oficial alemán, y se reencuentra con Marie, pero ambos tienen que matar a un oficial alemán que les descubrió. Von Storm encuentra el cuerpo y después el escondite de los dos amantes, atrincherados en una habitación del albergue. Los alemanes intentan forzar la puerta, mientras que los franceses llegan para liberar al pueblo.



Cartel de Corazones del mundo

También de 1918 cabe citar *Sobre las ruinas del mundo* que también incide en la maldad de los teutones y sobre todo ¡*Armas al hombro!*, de Charles Chaplin, comentada en otra parte de este trabajo.

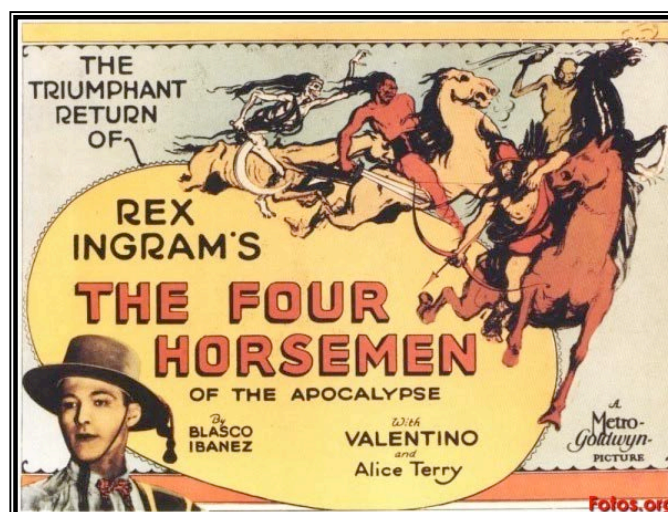
b) *El período de entreguerras*



Fotograma de *El gran desfile*

Terminada la Gran Guerra, la supremacía del cine norteamericano se acentúa y se realizan filmes bélicos caracterizados por el maniqueísmo: se trata, pues de un cine de vencedores. Sobresalen *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (Rex Ingram, 1921), basada en un novela de Blasco Ibáñez, *El gran desfile* (King Vidor, 1925) o *Mare Nostrum* (1926, Rex Ingram), también sobre una novela de Blasco Ibáñez.

155



Sinopsis de *Los cuatro jinetes del apocalipsis*

En vísperas de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), las dos ramas de una acomodada familia argentina se dividen en dos bandos: los Desnoyers, oriundos de Francia, y los von Hartrott, de origen alemán. Julio Desnoyers, un joven irresponsable y bohemio, tiene un romance con Margueritte, una mujer casada. Cuando estalla la guerra, el esposo de Margueritte se va al frente. Poco después, una serie de circunstancias hacen que Julio cambie radicalmente y decida intervenir en favor de su país.

Quizá el subgénero que tiene más éxito sea el basado en la guerra aérea, destacando *Alas* (1927), primera película en obtener el Oscar a la mejor película. En este subgénero es frecuente que aparezca un triángulo amoroso: dos hombres disputan por una misma mujer. A veces dirimen en el aire sus diferencias y en otras uno de ellos se sacrifica por el bien y la felicidad de la chica. El subgénero resuelve de manera *airosa* los rumores de la homosexualidad encubierta que parece vislumbrarse en la convivencia de los hombres solos.

El esquema del amor a tres bandas se lleva también a las trincheras: *Yo acuso* (1919) o *El precio de la gloria* (primera versión de Raoul Walsh de 1926).



Fotograma de *Alas*

Sinopsis de *Alas*

Jack Powell y David Armstrong, dos hombres enfrentados por el amor de Sylvia (enamorada en realidad de David, con quien comparte clase social y riqueza), se alistan en la Aviación al estallar la Primera Guerra Mundial. Aunque no lo sabe, Powell deja un amor en el humilde barrio de donde procede: Mary Preston, su mejor amiga y vecina, que suspira por él en secreto y que pronto, animosamente, se presentará voluntaria para hacer trabajos humanitarios en el frente. La rivalidad inicial entre los dos hombres se verá superada por la necesaria amistad que han de tener en el frente, donde son compañeros.

La ideologización del conflicto es palpable también en el cine soviético, que se centra especialmente en la crueldad del zarismo y en la revolución. Se recrea así una memoria de la Guerra con películas como *Octubre* (1928), *El fin de San Petersburgo* (1927) o *Arsenal* (1928), película esta última con un montaje extraordinario y un lenguaje rupturista y épico. En este cine se plantea la igualdad de clases de forma que los soldados alemanes han devenido en enemigos sólo por el capricho de los dirigentes capitalistas. Por supuesto se ejerce un absoluto control de la propaganda con la consiguiente desaparición del papel de Trosky en los acontecimientos claves de la revolución.

Si en un primer momento lo poético y simbólico o la complejidad de los montajes han estado presentes en ese cine, el estalinismo acaba desinteresándose e impone un cine más sencillo, realista y esquemático: *Okraina* (1933), *Los marinos de Kronshtand* (1936) o *Shors* (1939). Y junto a ellas, las biografías de los héroes: *Lenin en octubre* (1937), *Lenin en 1918* (1939) o *Chapayev* (1934).



Cartel de Chapayev

La politización de la memoria del conflicto es igualmente notoria en Alemania a partir del ascenso nazi. Además de prohibir algunas películas antibélicas (lo que se comenta en otro apartado) de comienzo de la década de los años 30, se realizan nuevos filmes centrados en varios aspectos: soldados que vuelven del frente para enfrentarse a los espartaquistas como *El derecho del pueblo* (1934) o, más frecuentemente, películas que nos hablan de los héroes arios nunca derrotados frente a malvados de

otras razas o ideologías inferiores. Este último tema enlaza con el cine de montaña nazi, muy popular en el nuevo orden nazi: *La montaña en llamas* (1931), *El miliciano Bruggles* (1936), *Tannenberg* (1932) o *Crepúsculo rojo* (1933).

Al llegar Hitler al poder, Kart Ritter se convierte en la figura clave del cine de propaganda nazi con títulos como *Forja de héroes* (1938), *Bajo palabra de honor* (1937) o *La última ofensiva del Marne* (1937). Todas ellas dibujan el sacrificio total del nuevo soldado nazi.

La aparición del sonido acaba por convertir el cine en el espectáculo por excelencia. El subgénero aéreo tendrá grandes éxitos al incorporarse los ruidos de los motores o las ametralladoras. El sonido posibilita contar historias más complejas al tiempo que acentúa los tintes catastróficos del conflicto.

Uno de los aspectos que el cine de la Gran Guerra refleja también es el mundo del espionaje que, al margen de algún título que se incluye en otro apartado del monográfico, centra su mayor interés en la figura de Mata Hari, un mito probablemente más cinematográfico que histórico y que se concreta sobre todo en la película de George Fitzmaurice *Mata Hari* (1931), protagonizada por Greta Garbo.



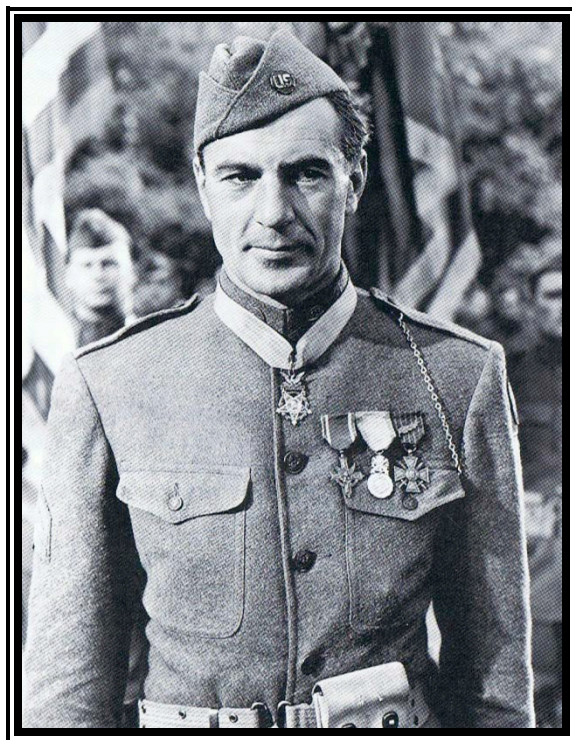
Greta Garbo en *Mata Hari*

Otra vertiente del cine de la época es la expansión del lenguaje pacifista, aspecto éste que se trata en un apartado específico.

c) De 1945 a nuestros días

En los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial o incluso en los primeros años de ella, la Primera va quedando cada vez más olvidada. En Estados Unidos se hacen algunas películas

centradas en ella pero que en realidad desarrollan mensajes para el nuevo tiempo: *La enfermera Edith Cavell* (1939) una nueva versión de la heroína británica ante los crueles alemanes que ya amenazan con otra guerra, *El Sargento York* (1941) para animar al alistamiento o *Wilson* (1944), con su carga humanista frente a la barbarie.



Gary Cooper en Sargento York

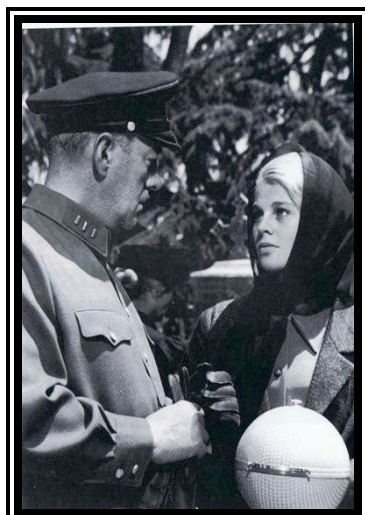


Cartel de la Escuadrilla Lafayette

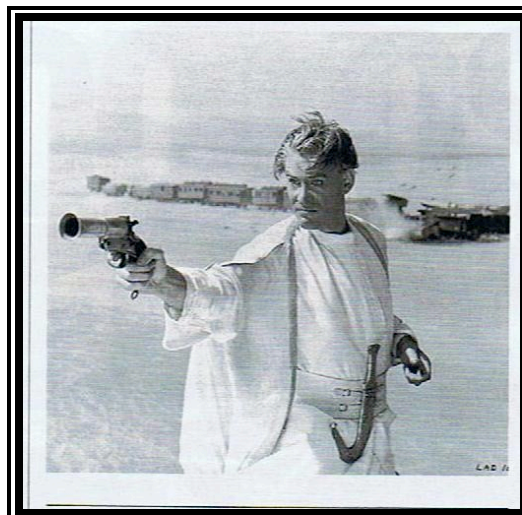
Películas como *El espía negro* (1939) o *Inteligencia británica* (1940) alertan del peligro interior, del espionaje, y apelan a la necesidad de mantenerse alerta.

En Alemania se realizan filmes centrados en el pasado de las glorias de la época napoleónica o en los agravios que justifican la contienda actual.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial hay una primera reacción de olvido del horror en la cinematografía americana, cultivándose el western, el llamado cine negro policíaco o el de espías, cine que, hundida la industria en Alemania, invade también sus salas, al igual que las francesas, británicas o incluso soviéticas.



Fotograma de *Doctor Zhivago*



Peter O'Toole como *Lawrence de Arabia*

Sin embargo pronto vuelve el cine bélico propagandístico centrado en la Segunda Guerra, defensor de los ideales patrios frente a los nazis o las dictaduras emergentes soviéticas. Lo mismo ocurre en la Unión Soviética que relatará con orgullo la resistencia frente al nazi; en ambos caso, la Gran Guerra parece olvidada.

En el apartado correspondiente de este trabajo se desarrolla la poderosa corriente pacifista del cine de la Primera Guerra Mundial a partir de 1957 con *Senderos de Gloria* y que llega hasta nuestros días. Pero no todo el cine de esa Guerra es pacifista, hay películas que ensalzan la belleza y grandeza del combate como *La escuadrilla Lafayette* (1958), *Las águilas azules* (1966), *Barón rojo* (1971) o superproducciones como *Lawrence de Arabia* (1962) o *Doctor Zhivago* (1965).

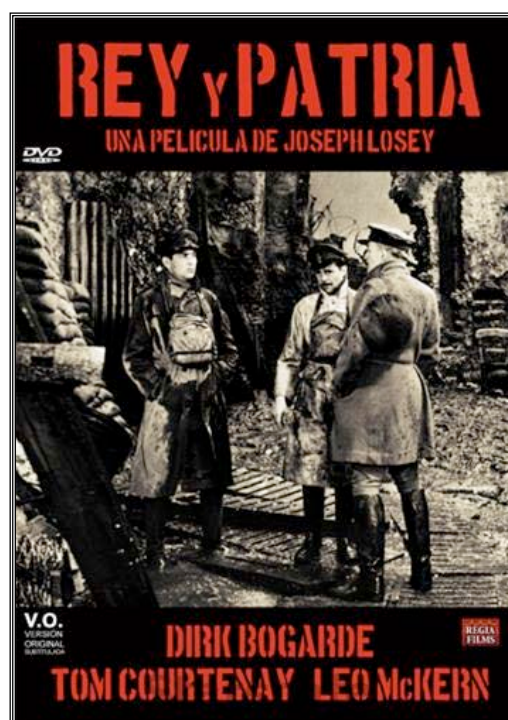


Fotograma de Gallipoli

El cine soviético se ha mantenido hasta el final sin guiños al pacifismo y ajeno a la Gran Guerra aunque no ocurre igual en todas las repúblicas soviéticas, en alguna de las cuales podemos encontrar algún título: *La marcha del Drina* (1964), yugoslava, que narra la gesta de los serbios en el monte Cer frente a los austriacos; *Una estrella llamada amargura* (1964), checa, que se centra en los amotinamientos de los soldados y *Los rojos y los blancos* (1968) que cuenta la participación húngara en la guerra civil rusa.

162

Para terminar este resumen del cine dedicado a la Gran Guerra destaquemos títulos de películas que han tratado los mitos fundacionales (finalidad política nacionalista) como *Nombres de mármol* (2002), estonia, *La orden* (2008), finlandesa, o *Los diarios de Poll* (2010) alemana pero reivindicadora de la personalidad estonia y lituana. Esta misma finalidad nacional también ha atravesado el período con películas notables como *Gallipoli* (1981) que reivindica el papel de las tropas australianas en la Gran Guerra y por ello mismo contribuye al mito fundacional, *Jinetes de leyenda* (1887), australiana también, al igual que *Debajo de la colina 60* (2010). Lo



mismo ocurre con títulos como *Chunuk Bair* (1992), neozelandesa, o las canadienses *La batalla de Passchendaele* (2008) o *21 hermanos* (2011).

En el caso de *El almirante* (2008), la película más taquillera de la historia de Rusia, se rescata un personaje olvidado que presidió el gobierno de los rusos blancos y por tanto ajusta las cuentas con el pasado soviéticos.



Cartel de El Almirante



Cartel de Debajo de la colina 60

En otros, se profundiza en el interior del individuo que combate en las trincheras, emparentado en varios aspectos con el cine pacifista: *Regeneration* (1997), *La trinchera* (2001) o *Deathwatch* (2002).



Fotograma de Deathwatch

3. EL CINE COMO FUENTE HISTÓRICA. LA IMPORTANCIA DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL.

164

En la época en que se produce el conflicto, la aportación de la imagen en movimiento no pareció a los historiadores una manera adecuada de aproximarse a la verdad histórica. Consideraban que la subjetividad inherente a la ficción suponía una manipulación que lo invalidaba como fuente de conocimiento. Y es cierto que toda película está sujeta a un montaje y, si es de ficción, a la imaginación de sus creadores o a las convenciones del género, pero ello no significa que se desvirtúen los rasgos históricos en mayor medida que en la pintura, la fotografía o las obras literarias. Y esto mismo ocurre con la prensa, de cuyo valor como fuente histórica no cabe dudar al menos desde mitad del siglo XIX. Marc Bloch hablaba del "escepticismo invertido" a propósito de ella en relación con lo que ocurría en las trincheras: todo es creíble sobre las trincheras del frente occidental y, por extensión, en la sociedad francesa salvo lo que publican los periódicos.

Por tanto el cine llega en mal momento, sobre todo entre los historiadores, por el escepticismo generalizado sobre toda la información que provenía de los frentes. Agravado además porque desde el comienzo el cine fue controlado y manipulado por el poder con la creación de gabinetes de propaganda: se prohíbe filmar libremente a los operadores en el frente o se hacen reconstrucciones ficticias de escenas bélicas: soldados atacando de cara a la posición de la cámara o arengas de heroicos oficiales subidos en un montículo a cien metros de la posición del enemigo.

A fines de los años cuarenta encontramos las primeras formulaciones de Siegfried Kracauer sobre la capacidad del cine para reflejar la realidad y el pasado, pero no es hasta bien avanzado los años sesenta cuando investigadores como Marc Ferro (Francia), Jeffrey Richard (G.B). o Martin A. Jackson (USA) sientan las bases de una historiografía que también se va a nutrir de materiales audiovisuales, incluida la ficción. Nuevos investigadores como Robert A. Rosenstone o Pierre Sorlin han aportado innovaciones en este campo posteriormente.

Desde que a mediados del siglo XX se universalizaron el cine, la televisión y otros soportes audiovisuales, se han convertido en una fuente más, imprescindible para el debate y el análisis. La interacción entre cine e historia se convierte en una fuente de alimentación de la propia historia. Se diría que fingir es útil para forjar: el cine recoge mejor que cualquier otra expresión artística la mentalidad de las naciones.

Pero es que además la imagen en movimiento ha servido también para revisar o contrastar la aportación de las fuentes escritas o de otra naturaleza. Un ejemplo de ello lo podemos observar en las últimas horas del conflicto: salvo alguna mención rápida y escueta de Marc Ferro, los demás historiadores no relatan una de las mayores vilezas de la Guerra. Firmado el armisticio el 11 de noviembre de 1918 a las 5:30 horas de la mañana, entraría en vigor a las 11:00 horas. En el entretiem po murieron 13.000 soldados aliados para conquistar territorios que podían tomar pacíficamente llegada la hora. Y si sabemos de ello es por el material filmado y recogido en el documental de la BBC *El último día de la Primera Guerra Mundial* (2008).



Michael Palin, narrador del documental El último día de la Primera Guerra Mundial

Caparrós Lera resume lo hasta aquí expresado concluyendo que de lo que se trata es de abordar la Gran Guerra como un momento de transición entre un mundo que no se podía reconstruir con imágenes en movimiento y otro nuevo que ya no podrá vivir sin ellas. La ficción cinematográfica ha ayudado a recordar. Es una fuente nada desdeñable que nos reconstruye las formas de combate, el marco político-social, el decorado, el vestuario, el entorno paisajístico, las formas de relación entre los individuos y todo ello contando, claro que sí, con las demás fuentes.

4. EL CINE BÉLICO

Aunque en enero de 1914 la Mutual Film Corporation estadounidense firmó con Pancho Villa un contrato para filmar algunas batallas de la Revolución Mexicana, demostrando con ello cómo había calado en los líderes militares la influencia de las imágenes en movimiento, no es hasta la Gran Guerra cuando el cine bélico adquiere un papel relevante ya para siempre. Se puede afirmar sin exagerar que el nacimiento de la industria cinematográfica viene a coincidir con la Gran Guerra.

Hoy se considera que la primera película del género es *Corazones del mundo*, de David W. Griffith, quien visita el frente occidental a mediados de 1917 buscando material para realizar una película de encargo. Allí se sintió decepcionado, pues en las trincheras no encontró sino mugre y barro y ninguna emoción o heroísmo apreciables. De ahí que con los materiales que había logrado marchara a Los Ángeles, a los estudios, para embellecer la historia: donde sólo había muerte urdió una historia de amor, de villanos y héroes, dando forma a un mundo con lógica y veraz.

El género así nacido, irá completando las siguientes características:

a) una estética de guerra: grandes movimientos de tropas, elegantes desfiles, actos heroicos, la victoria resumida en una batalla.

b) soldados convertidos en diminutos dioses que disponen durante segundos de la vida de otros hombres, enemigos de su forma de vida, actores del supremo acto de matar.

c) la guerra, una circunstancia extrema de la vida, puede hacer brotar el lado oscuro que todos tenemos, dando vía libre a pulsiones de supervivencia individual o en grupo.

d) creación del rostro de la guerra: la Gran Guerra por encima de cualquier estudio histórico, es *Senderos de Gloria*; pone nombre y rostro a los soldados, los sitúa en la historia, la guerra se humaniza.

e) está indisolublemente unido al concepto industrial de lo militar: por ambos bandos entran en liza armas automáticas.

f) relata un conflicto bélico claro.

g) los ejércitos aparecen organizados, uniformados y con el objetivo de destruir al enemigo.

h) los ejércitos están constituidos por grupos de hombres relacionados por la camaradería o la jerarquía castrense.

i) se desarrollan miles de secuencias de violencia física e industrial ya sea a través de la bayoneta, el fusil, el obús...

La finalidad de este cine es manipular el pensamiento y reclutar soldados, creando enemigos y explicando el porqué de las guerras. Pero sobre todo este cine es el mejor exponente del fracaso de la especie, ya sea un cine pacifista o militarista. Ha contribuido a concienciar contra la guerra, a combatir su visión patriótica o romántica pero, desgraciadamente, no parece que haya servido para evitar las catástrofes del futuro. Quien mejor lo expresa es Jean Renoir: "Me equivoqué en

cuanto al poder del cine. *La gran ilusión*, a pesar de su éxito, no detuvo la Segunda Guerra Mundial”

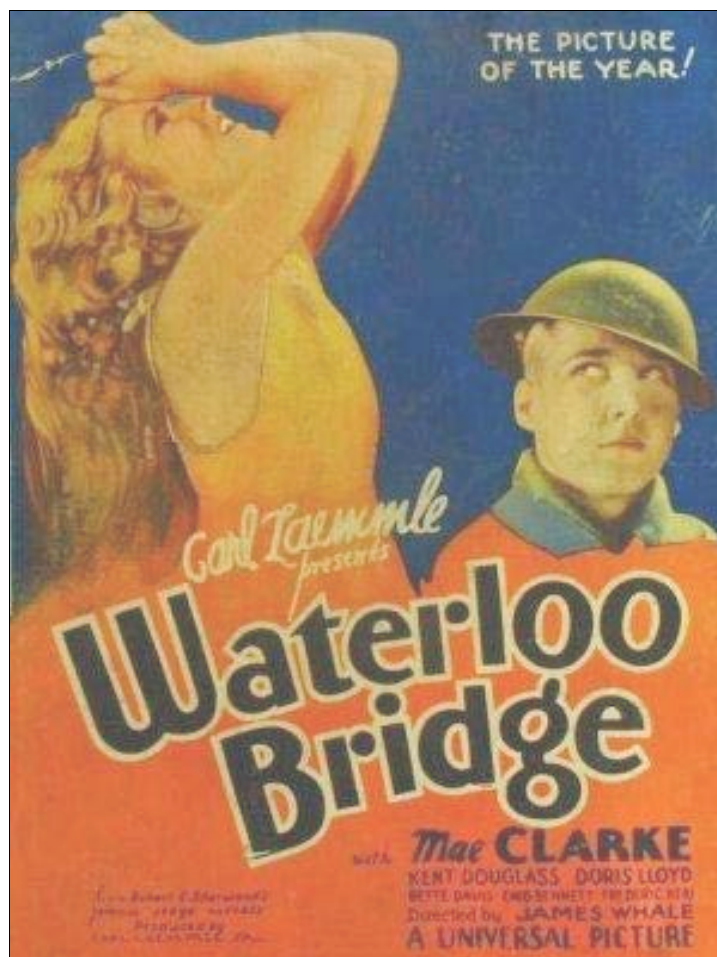
De cada 5 películas bélicas, 4 tratan de la Segunda Guerra Mundial y sólo 1 del resto de las guerras, incluida la Primera Guerra Mundial: la Guerra Civil española, la de Corea, Vietnam, Irak, etc. Esta preeminencia se explica porque aquella venía a explicar el mundo desde 1945 hasta la caída del muro. Y, sin embargo, la Primera Guerra fue decisiva por sus fecundas consecuencias: el fin del carácter romántico de las guerras, la aparición de la industria bélica como uno de los motores de las naciones, las movilizaciones generales, el acceso masivo de la mujer al mercado de trabajo o el terremoto económico y de sentimientos colectivos que se produjo tanto en Europa como en Estados Unidos son algunos aspectos destacados, sin olvidar que fue una de las causas más fundamentales de la Segunda Guerra Mundial.



Rodolfo Valentino en *Los cuatro jinetes del apocalipsis*

El predominio de aquella llevó a subvertir temas que habían sido elaborados para la Primera Guerra como es el caso de la película de Rex Ingram *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921) basada en la novela del

mismo título de Blasco Ibáñez y de la que la versión más conocida es la adaptación realizada por Vicente Minelli en 1962. Igual ocurre con la versión de *El puente de Waterloo* (1931), versionada por Mervyn Leroy en 1940.



Cartel de *El puente de Waterloo*

Otras razones explican también por qué la Primera Guerra ha quedado postergada cinematográficamente. El gran público gusta más de la espectacularidad de las armas ligeras de la Segunda, de su movilidad, frente al estancamiento de las trincheras y las masacres en oleadas que obvian el matar en combate como espectáculo supremo. La retaguardia está presente también en muchas películas de la Gran Guerra como complemento del espectáculo estático del frente: los permisos de los soldados son frecuentes como recurso argumental; en cambio, en la Segunda la acción avanza siempre en el frente de batalla. La estética es otro factor influyente por la fascinación que provocan los símbolos y rituales nazis. Mientras que en la Gran Guerra la acción se centra sobre lo militar, con un papel irrelevante del mundo civil, en la Segunda se presentan temas más atractivos como el exterminio de los judíos o la

resistencia francesa. El maniqueísmo, los estereotipos del bien y del mal, quedan desdibujados por la lejanía y por lo difuso de las causas de la Gran Guerra, mientras que en la Segunda la brutalidad genocida de los nazis delimita claramente los héroes y los villanos.

Y aunque todo lo dicho anteriormente es cierto, entre las películas imprescindibles de la historia del cine podemos incluir algunas relacionadas con la Gran Guerra y no sobre la Segunda, como ocurre con *El gran desfile*, *La gran ilusión* o *Senderos de gloria* entre otras.

5. ASPECTOS SIGNIFICATIVOS DE LA GRAN GUERRA A TRAVÉS DEL CINE.

Hasta la fecha se pueden reseñar más de doscientas películas sobre la Gran Guerra o su contexto más o menos próximo, un material a pesar de lo dicho más arriba suficientemente extenso como para intentar ordenarlo.

La clasificación que se abordará en un apartado de este trabajo es la propuesta por Emilio G. Romero, una visión predominantemente cronológica de la guerra plasmada en las películas que van siguiendo la evolución del conflicto.

En este apartado se pretende desarrollar algunos aspectos significativos del conflicto que el cine ha ido desarrollando, contribuyendo a crear una visión de sus características más notables:

a) El cine de trincheras.

La trinchera es el icono por excelencia de la Primera Guerra Mundial y por ello el cine tiene que acercarse al soldado para filmar su mirada, su rostro, la espera desesperante, en esa sierpe que le separa apenas unos metros del enemigo. Por eso la trinchera es un instrumento útil para el cine de intención pacifista: parece decirnos que los soldados han sido engañados, que no saben por qué luchan pero ese infierno a la vez genera en ellos un sentimiento de camaradería, de lealtad hacia los compañeros, necesaria para la supervivencia y que logra arraigar en la tropa. Es un cine que se alimenta también de las carnicerías de soldados por la conquista de posiciones que días después se volverán a perder. Son muchos los ejemplos que se podrían citar, valgan los siguientes: *Cuatro de infantería* (1930), *Hombres contra la guerra* (1970), *El pantalón* (1997) o *La trinchera* (1999).

El cine ha servido para ilustrar los 4 momentos en que se divide la ofensiva durante el largo período de estancamiento de los frentes entre el invierno de 1914 y primavera de 1918.

El primer momento es la salida de la trinchera ("saltar la trinchera") que se produce al amanecer o al oscurecer (los símbolos de alegría y de paz se convierten en terror y muerte); las esperas hasta llegar

el momento son un presagio de muerte: en *Gallipoli* (1981) los soldados se abrazan, besan las fotos o dejan mensajes en los sacos. Es entonces cuando aparecen las crisis nerviosas, desmayos, fingimientos de enfermedades y hasta las automutilaciones que han sido llevadas al cine acertadamente en las ya mencionadas *La trinchera*, *Hombres contra la guerra* o en títulos como *Chunuk Bair* y *Largo domingo de noviazgo* (2004).

El segundo momento consiste en cruzar las alambradas propias, un obstáculo necesario de vencer para avanzar o para regresar si fracasa la ofensiva. Muchos soldados quedan enganchados en ellas a pocos metros de las líneas propias; a veces el enemigo los hiere para que sus compañeros vengán a rescatarlos y así seguir matando, otras veces son sus propios compañeros los que disparan contra el soldado moribundo así atrapado, como se ve en una escena de *Camino de la gloria* (1936).

En el tercer momento los soldados atraviesan la "tierra de nadie" situada entre las dos alambradas de las respectivas líneas de trincheras. Este momento ha dado lugar a secuencias muy sugestivas en diversas películas como por ejemplo *En tierra de nadie* (1931) cuando varios soldados enfrentados quedan atrapados en un socavón y, tras la desconfianza inicial, desarrollan una cordial relación de camaradería y solidaridad para la supervivencia; o cuando Paul, en *Sin novedad en el frente* (1930), atrapado en un socavón y tras matar a un soldado francés, experimenta una catarsis interior al reconocer que lo que ha hecho es cometer un asesinato.



Trinchera alemana

El cuarto momento, el cruce de las alambradas y la entrada en las trincheras enemigas da lugar al caos entre los vericuetos, el tiro al blanco de las ametralladoras contra la infantería, escenas de combate cuerpo a cuerpo, la incertidumbre de lo que se van a encontrar dentro. Aspectos estos que se desarrollan en películas como *Cuatro de infantería*, *Sin novedad en el frente*, *Grupo de choque 1917* (1937) o *Caballo de batalla* (2011), en la que cuando todo parece controlado resulta que los alemanes han dejado una trampa de gas.



Fotograma de *Caballo de batalla*

b) *La utilización del gas venenoso.*

El gas es otro de los símbolos de la Primera Guerra Mundial y da lugar a una de las estampas típicas: la de los soldados con los ojos vendados producto de la intoxicación, visible en películas como *La trinchera* o *Largo domingo de noviazgo* o la del soldado protegido con máscara antigás. En la estampa parece existir una suerte de alegoría: la ceguera de un mundo que ha entrado en una orgía de sangre.

La realidad, matizada por los historiadores, es que el número de las bajas producidas por esta arma se cifra aproximadamente en 500.000, pero el efecto que produjo en los combatientes, el horror y la angustia causada fue más allá de sus consecuencias, no determinantes, sobre el conflicto. Este último aspecto ha sido bien visto por el cine por ejemplo en una secuencia de *El Don apacible* (1957) en que los cosacos retroceden despavoridos ante el gas lanzado por los alemanes al no llevar protección de ninguna clase.



Fotograma de *El Don apacible*

O en *Deathwatch* (2002) cuando un soldado pierde su máscara al caer entre una densa humareda y es víctima de un ataque de pánico al creer equivocadamente que está aspirando gas. En tono humorístico Chaplin en *Armas al hombro* recibe un correo con un queso, se pone la máscara y lo lanza al enemigo cayendo sobre un oficial y apestando a los soldados de alrededor jugando pues con el pánico que produce la posibilidad de la intoxicación y el mal olor del queso.

173

La primera utilización del gas la realizaron los alemanes en la segunda batalla de Ypres el 22 de abril de 1915: 168 Tms. lanzadas desde grandes cilindros que causó apenas unos centenares de muertos pero una gran convulsión y desde luego la necesidad de protegerse con las máscaras que en sus primeras versiones apenas eran efectivas. Los aliados pronto empezaron también a utilizar el gas contraviniendo igualmente la Convención de la Haya de 1907. Su uso, por lo demás, fue muy inestable en sus inicios, pues el cambio de viento podía hacer que se volviera contra el propio lanzador. La carrera tecnológica se dirigió hacia: gases más letales, lanzamiento del gas desde los propios obuses y fabricación de máscaras más ligeras y cómodas.

c) *La guerra invisible.*

La artillería de grueso calibre que dispara desde largas distancias y que produce casi un tercio de los muertos es una de las manifestaciones de la guerra. Aunque no sea capaz de romper el frente, sí afecta psicológicamente a los combatientes: continuamente se oyen gritos, explosiones, zumbidos pero no se ve al enemigo. Por tanto, el cuadro hay que cerrarlo con imaginación: ¿cómo será este? Para la propaganda inicial estaba claro: nosotros somos normales y buenos y ellos monstruos que sólo merecen odio.

Pero conforme avanza la guerra esa visión va cambiando: al hacer prisioneros se comprueba que son los mismos soldados, con el mismo

miedo en el rostro, otras víctimas del conflicto, igual que ellos. Y ello es lo que vemos en películas como *Sin novedad en el frente*, *La trinchera* o *Feliz Navidad*.

Un segundo aspecto es la lucha en el subsuelo: zapadores que buscan minar las trincheras enemigas colocando cargas explosivas. Así lo vemos en *La montaña en llamas* (1931) en la que un destacamento austríaco escucha horrorizado el ruido de los italianos que excavan un túnel para volarlos.

Los soldados veteranos de la guerra francoprusiana de *Camino de la gloria*, capaces de evocar las cargas de caballería, exclaman, indignados al escuchar los golpes de zapa de los alemanes: "no sois soldados, sois poceros".

Debajo de la colina 60 reconstruye el preludio del ataque británico del 7 de junio de 1917 en Messines, al hacer estallar 19 minas de más de 20 toneladas de explosivos bajo las líneas alemanas produciendo 10.000 muertos en pocos segundos. El verdadero protagonista de la película es el silencio, las escenas en que con fonendos van auscultando las paredes para localizar al enemigo.

Los francotiradores, invisibles per se, constituyen otra arma terrible, no tanto por el número de bajas que producen como por el efecto psicológico impidiendo que el soldado se tome ni un segundo de respiro en la vigilancia. Así lo vemos en la escena en que Paul cae abatido en *Sin novedad en el frente* o cuando una bala roza la sien del capitán Woodward en *Debajo de la colina 60*.

174

d) *Un nuevo tipo de guerra.*

Una de las realidades que se impone durante el conflicto es el paso de la guerra concebida como arte, de larga raigambre, a otra mediatizada por el progreso tecnológico industrial. Claro que esta evolución no se produjo sin resistencia. Marc Ferro habla, a propósito de los que habían de dirigir el conflicto, de su mentalidad carente de espíritu científico, de la subestimación de la técnica y de la ignorancia de las relaciones entre los conocimientos, sus posibilidades industriales y la práctica de la guerra.

Durante la Gran Guerra la nueva realidad aparece ya a gran escala: la nueva artillería pesada, la aviación, los submarinos, la ametralladora, etc. En poco tiempo hubo que hacer grandes inversiones que, poco antes, habían parecido inútiles como ocurrió con la aviación de guerra o los tanques. Se proyectan y experimentan todo tipo de artilugios como máscaras antigás para los caballos, los cascos de acero, una especie de



telesilla para transportarse por el barro, etc.

El cine ha recogido con detalle la aparición y uso del nuevo material. Así por ejemplo en *Camino de la gloria* vemos los cascos de acero o los nuevos modelos de estos en *El pantalón* (1997). *Lawrence de Arabia* (1962) describe el desconcierto de los beduinos ante la aparición de los aviones y los cañones y en *Grupo de choque 1917* un contrapicado nos muestra el avance de los tanques, en uno de los cuales se desarrollan, en su interior, unas escenas de *La última ofensiva del Marne* (1937). El terror que provoca un lanzallamas en un destacamento del ejército belga se puede observar en *Las trincheras del infierno*.



Las innovaciones militares se producen a una velocidad desconocida, lo que impide que los controles de calidad se ejecuten eficazmente o que los obreros puedan ser adiestrados convenientemente. De ahí los accidentes producidos en las fábricas o las explosiones prematuras de cañones, obuses, morteros y fusiles. En la misma dirección apuntan los materiales de baja calidad y los diseños baratos utilizados en la fabricación de los aviones.

A pesar de ello, como se indica en otro apartado de este trabajo, la guerra no se decidirá aun por una tecnología superior sino por disponer de más recursos de material y mayores contingentes humanos. Lo que sí provoca las nuevas armas es la sorpresa y el terror a lo desconocido.

e) *Los heridos de la Gran Guerra.*

El progreso de la medicina permitirá salvar muchas vidas con las nuevas técnicas quirúrgicas y las innovaciones en los cuidados, capaces de afrontar las terribles mutilaciones provocadas por las nuevas y terribles armas.

En el cine de la Gran Guerra está presente continuamente la referencia a las mutilaciones de los soldados, los efectos psicológicos y las consecuencias que se derivan de todo ello.

El desenlace de *Cuatro de infantería*, comienza con el internamiento de un teniente que ha perdido el juicio y convive en el hospital con soldados mancos o afectados de todo tipo de mutilaciones.

En *Johnny cogió su fusil* (1971), protagonizada por un mutilado total pero que conserva su cerebro intacto, asistimos a la angustia de la incomunicación, entre otros temas, en el contexto de un ensayo médico con vistas a aplicaciones futuras a otros enfermos.

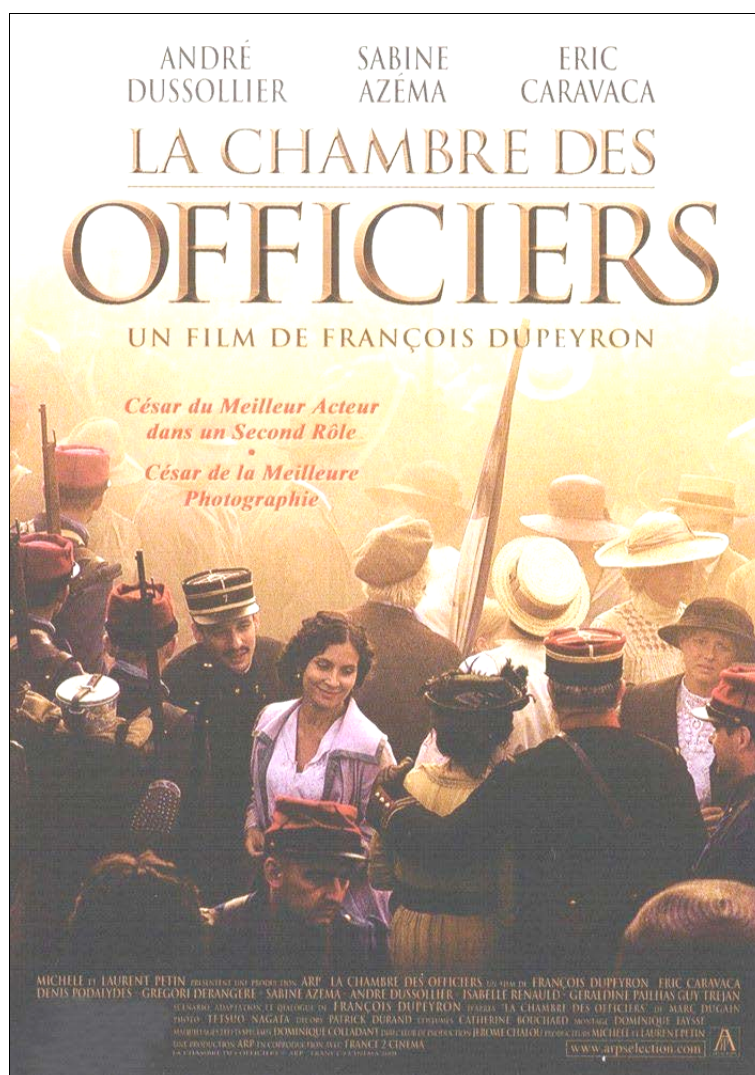
Uno de los campos en que se avanza es en el de la infecciones mediante investigaciones bacteriológicas dado que la trinchera es el marco ideal para la transmisión de enfermedades (ratas y piojos son

transmisores perfectos). También es necesario atajar el problema de las infecciones de las heridas causadas por el gas, que las gangrena. De ahí que, por primera vez en la historia, los soldados reciban antisépticos o vacunaciones masivas.

Sin embargo, el horror se extiende entre la sociedad al contemplar las deformaciones de los soldados, las sillas de ruedas que los trasladan o los destrozos psicológicos.

El pabellón de los oficiales (2001) dramatiza sobre tres oficiales franceses deformados que observan desde el hospital, con enorme temor, el mundo exterior al que deberán reintegrarse tarde o temprano.

Las enfermedades mentales son abordadas en *Regeneration* (1997), reconstrucción fidedigna de la estancia del poeta Siegfried Sassoon en el hospital militar de Craiglockart en las cercanías de Edimburgo. En este se pretende tratar la llamada "neurosis de guerra" pero solo para desmentirla, lo que provoca la reacción del poeta. Junto a las peripecias del protagonista, la película describe las pesadillas de los soldados con el cuerpo mutilado. Todo ello convierte este film en un alegato pacifista.



Cartel de *El pabellón de los oficiales*

La amnesia sobrevenida por los efectos de la guerra en *El retorno del soldado* (1982) hace que un capitán británico olvide los últimos 20 años de su vida. Al regresar a casa vuelve a enamorarse de su antigua novia destrozando así la vida de su esposa a la que no reconoce.

Otro soldado que sufre un shock bélico, en *Los fragmentos de Antonín* (2006), será tratado de su neurosis mediante la recuperación de pasajes vividos durante la guerra. Es así como podemos darnos cuenta de que en los campos de batalla no sólo se perdieron los brazos o las piernas sino la alegría, la juventud o la inocencia de millones de hombres.

Sin embargo, la nueva psiquiatría que se abrirá paso en el campo militar pretenderá en el futuro recuperar al soldado para reincorporarlo cuanto antes al combate, apelando para ello a los instintos más violentos del hombre y negando, con ello, el propio concepto de enfermedad o "neurosis" de guerra.

f) *El papel de la mujer en el cine de la Primera Guerra Mundial.*

El papel de la mujer en la Guerra consistió en una primera etapa en su incorporación al cuerpo auxiliar sanitario, pero la magnitud de la contienda incrementará sus funciones. Así, en marzo de 1915 se forma el primer batallón exclusivo de mujeres del ejército británico, lo que constituye todo un hito.

El cine de la Gran Guerra sin embargo limitó su papel al de enfermeras enamoradas de algún soldado. Así ocurre en películas como *Alas* en la que Mary, la protagonista, anima a su enamorado a enrolarse en el ejército norteamericano. En *The Mad Parade* (1931) 8 enfermeras en el frente francés tejen triángulos amorosos con soldados heridos que a veces mueren desgraciadamente. El mismo rol juega Rosa, la enfermera italiana enamorada del camillero americano de *Cuando se tienen veinte años* (1962) o Sara, estereotipo de enfermera inglesa en *Regeneration*.

En el campo de la realidad social este papel de auxiliar sanitario cede terreno a otros de mayor trascendencia para el futuro de la sociedad occidental y de la propia mujer (feminismo) al incorporarse a la economía de guerra en retaguardia. Este nuevo papel se hace visible de manera muy simbólica en la mujer conductora de tranvías tanto en Francia o en Reino Unido como en Alemania. Se acaba, de paso, con el mito de la eficacia de la mujer en el mundo laboral al demostrarse su eficacia equivalente, cuando menos, a la de los varones en su trabajo en las fábricas.

Incorpora además al movimiento pacifista la legitimidad añadida de la maternidad. Así la vemos en *Civilización* (1916) en la que su protagonista, sola con otras mujeres, escenifica escenas de contenido pacifista en un rol que no deja de ser extraño para esta fecha (1916).

Estos nuevos papeles de la mujer no han sido muy tratados en el cine aunque existen algunos ejemplos. En *Los que no fuimos a la guerra* (1962), Aurora, interpretada por Laura Valenzuela, le espeta a su novio las tareas que las mujeres desempeñan cuando estallan las guerras (tramitar expedientes, conducir tranvías, etc).. La sufragista pacifista de la familia Smith de *¡Oh qué guerra tan bonita!* (1969) exige en un mitin el final de la guerra siendo reprendida por los hombres pero también por un público esencialmente femenino sometido a la influencia de las iglesias cristianas, contrarias a la liberación femenina.

En la película realizada para la TV *Dulces canciones de amor* (de la serie de aventuras del joven Indiana Jones), Indiana Jones, antes de incorporarse al frente belga, conoce en Londres a una sufragista británica, Vicky, que encuentra la oposición de los hombres a su reivindicación del sufragio o de igualdad de salarios de manera más rotunda que a los



propios enemigos. Y es que Viky representa a una generación que ya ha conseguido dejar atrás la cárcel y la represión pero exige nuevos pasos en pro de la igualdad.

6. LA CORRIENTE PACIFISTA EN EL CINE DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL.

a) *Introducción.*

La visión que de la Gran Guerra ha tenido el cine hasta nuestros días ha ido evolucionando con el paso del tiempo y, en consecuencia, con las circunstancias políticas y sociales de cada época. Desde esta perspectiva podemos señalar tres grandes períodos que vienen a coincidir con los ya señalados: a) el cine durante la propia contienda, b) el período de entreguerras y c) desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días.

De lo que se trata en este epígrafe es de seguir la estela de la corriente pacifista que ha recorrido la cinematografía sobre el conflicto desde el mismo comienzo de este.

b) *Durante el conflicto.*

Durante el primer período, en que predomina el fervor patriótico y por tanto el cine de propaganda en su doble versión documental (documentales por lo general "cocinados" y censurados) y de ficción, los ejemplos de esta corriente son escasos. Ya en los albores del conflicto nos encontramos con un film francobelga premonitorio, *Maldita sea la guerra* de Alfred Machin, y en 1914 un drama antibélico danés: *¡Abajo las armas!*, dirigida por Holger-Madsen y guión de Dreyer. En la primera se dramatiza la ruptura de las buenas relaciones de dos familias de países que se van a enfrentar al estallar la guerra y en la segunda se ejemplifica la coerción ejercida sobre personas de convicciones antibelicistas que se ven obligadas a participar en el conflicto.

En Estados Unidos, a pesar de la actitud neutral y hasta pacifista del presidente Wilson, fue ganando influencia la corriente intervencionista a raíz del hundimiento del Lusitania el 7 de mayo de 1915. En 1917 triunfa definitivamente el belicismo con la declaración de guerra a Alemania. Pero antes se realizaron dos películas en 1916 que constituyen la excepción a la mencionada corriente: *Civilización* de Thomas Ince y *Novias de guerra*, de Herbert Brenon. En aquella se recrea una guerra absurda y perdida por una imaginaria nación europea y que cuenta los horrores de la misma; en la otra, las mujeres protagonistas manifiestan su oposición a la muerte producida por la guerra.

El período se cierra rindiendo tributo inexcusable al film de Charles Chaplin *¡Armas al hombro!* (1918) en la que se critica la guerra ridiculizando la cruel guerra de trincheras y los prototipos castrenses

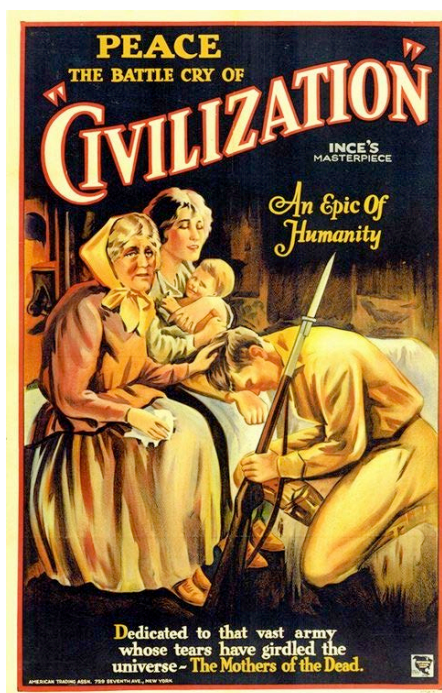
prusianos. No obstante, su crítica es más universal: los pies del héroe y el fusil que maneja indican que ni el cuerpo (el hombre) ni la máquina han nacido para hacer la guerra entre semejantes.



Fotograma de ¡Armas al hombro!

Thomas Ince.

Pionero del cine americano, ejerció todas las funciones dentro de la industria. Es considerado uno de los padres del western. Introdujo en la producción el guion de filmación, fue considerado un gran productor sin por ello abandonar la dirección. Junto con Sennett y Griffith fundó Triangle Motion Pictures, un triángulo básico para el cine mudo. Murió en extrañas circunstancias en casa de William Heart.



c) *El período de entreguerras.*

Al terminar la guerra van a manifestarse diversas y hasta contrapuestas corrientes en la manera de contar lo ocurrido. Aparecen algunos ejemplos que anticipan la expansión del lenguaje pacifista.

Y es que los cambios tecnológicos que han llevado a la industrialización del combate y del aniquilamiento han sobrepasado a los propios protagonistas, de manera que cuando después de la guerra se quiere contar lo acontecido no se sabe muy bien cómo hacerlo. La principal consecuencia, no obstante, es la expansión del maniqueísmo, potenciado sobre todo por la industria norteamericana, que intenta nutrir el subconsciente colectivo de la necesidad de mantener cierto espíritu de lucha ante retos futuros. Esta ideologización se extenderá al mundo soviético pero también al campo fascista y nazi.

La aparición del sonido tendrá sobre el género bélico un efecto indudable. Por un lado potencia el espectáculo, especialmente en el subgénero de la lucha aérea, pero además va a permitir el desarrollo de argumentos más complejos: diálogos, historias románticas (los triángulos amorosos por ejemplo) que enfatizan aún más la catástrofe que supuso la guerra para muchos hombres: los paralíticos, los amnésicos, la ceguera o los desaparecidos. Estas películas, con su carga dramática, prepararon el camino para una nueva sensibilidad sobre el conflicto que deviene en pacifismo. Nos referimos a títulos como *El halcón del cielo* (John G. Blystone, 1929), *Shock* (Roy Pomeroy, 1934), *Un romance en Flandes* (Maurice Elvay, 1934), *El ángel de las tinieblas* (Sidney Franklin, 1935) o *El hombre del ayer* (Berthold Viertel, 1932).

Los guionistas inventaron rupturas bruscas de la vida cotidiana de los individuos, con consecuencias para la familia o los amigos, dramas románticos con amantes separados por las nacionalidades como en *Corazón roto* (Alfred L. Werker, 1931) o *Siempre en mi corazón* (Archie Mayo, 1933).

El sonido fue la condición indispensable para el desarrollo de mensajes complejos ahora ya sí rotundamente pacifistas. Las obras cumbre son bien conocidas y constituyen algunas de ellas obras maestras de la historia del cine.



Fotograma de *Remordimiento* (Ernst Lubitsch)

Es el caso de *Sin novedad en el frente*, basado en la novela de Erik María Remarque (Lewis Milestone, 1930).

Sin novedad en el frente fue publicada en 1929 en Alemania, cuando el mundo se enfrentaba a la Gran Depresión. Era también el momento en que el nazismo comenzaba a hacerse cada vez más fuerte. La novela tuvo un éxito inmediato. Es una de las novelas antibelicistas más influyentes de todos los tiempos, un relato de cómo la guerra destruye a los hombres, incluso a aquellos que sobreviven. Su primera adaptación cinematográfica, de Lewis Milestone, ganó sólo un año más tarde el Oscar a la mejor película y mejor director. Naturalmente fue una de las obras quemadas en público por los nazis desde 1933. El libro, que se inspiró en las experiencias como soldado de su autor, nunca ha cesado de ser reeditado y leído como uno de los testimonios de la gran lucidez y la inteligencia frente a la irracionalidad de la guerra y la fuerza devastadora del patriotismo mal entendido.

De 1932 es *Remordimiento*, la película de Ernst Lubitsch que deja ver el calvario que debieron pasar muchos soldados veteranos al volver a la vida cotidiana y convivir con el hecho de haber matado sin ninguna razón clara.

También de 1932 es la sobrevalorada *Adiós a las armas* (Frank Borzage), acaso por el prestigio de la novela de Hemingway, trasunto del protagonista, y por la presencia de una estrella como Gary Cooper.

Centrada en el frente italiano del Piave, destaca una secuencia en la que una columna italiana es bombardeada por los austriacos, inspirando a Picasso para la realización del Guernica.



Cartel de Adió a las armas

En *La gran ilusión* (Jean Renoir, 1937) se abomina de la guerra porque sus protagonistas son buenas personas, porque no resuelve ninguno de los problemas existentes y porque elimina el mundo del respeto y la caballerosidad. Entre ambas, se filman en Alemania otros hitos no despreciables del pacifismo:



Fotograma de *En tierra de nadie*

Cuatro de infantería (Georg W. Pasbt, 1930) para cuyo discurso se hacía necesario oír los ruidos de la guerra o *En tierra de nadie* (Victor Trivas y George Shdanoff, 1931) en la que el diálogo de los soldados conviviendo se convierte en un mensaje de paz.

184



Fotograma de *La gran ilusión*

Mientras tanto, Hitchcock, en 1936, filma *Agente secreto* en la cual agentes secretos británicos, en Suiza, matan por error creyendo que la

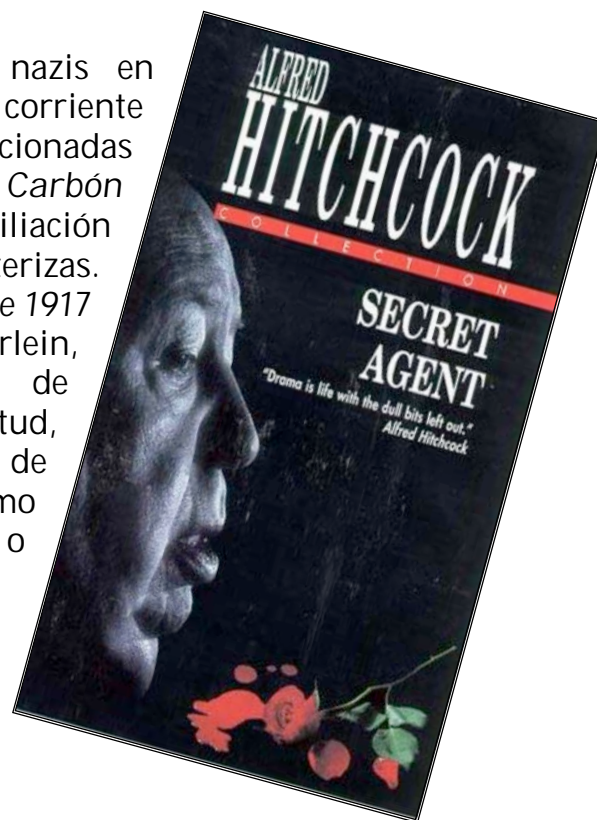
persona en cuestión era un espía, surgiendo de esta manera un mensaje de duda ante el oficio de matar.



Picasso se inspiró para realizar *El Guernica* en una secuencia de *Adiós a las armas*

185

La llegada al poder de los nazis en Alemania cortó, prohibiéndola, esta corriente que hemos visto en las películas mencionadas de producción alemana, así como *Carbón* (Georg W. Pasbt, 1931), film de reconciliación francoalemana de poblaciones fronterizas. También fue mutilada *Grupo de choque 1917* (Ludwig Schmid-Wildy y Hans Zöberlein, 1937) por contener alguna escena de humanidad entre enemigos. Esta actitud, entre otras cosas, llevó a la huida de cineastas hacia Estados Unidos como Billy Wilder, Fred Zinnemamm o Robbert Siodmak.



d) *De la Segunda Guerra Mundial al siglo XXI.*

En Estados Unidos, después de 1945, no hay espacio para el pacifismo en relación con la Gran Guerra, domina la propagación de sus ideales de vida frente a los nazis o las dictaduras soviéticas.

Alemania, con su industria destruida, ve llenar sus salas con películas de entretenimiento americanas mientras que en la Unión Soviética se ensalza su resistencia frente al enemigo recién vencido y lo mismo ocurre en los estados surgidos del dominio soviético en Europa con alguna excepción como la película eslovaca *Los 44 amotinados* aunque en fecha ya tardía (Paolo Bielik, 1958), en la que se narra el levantamiento de los soldados eslovacos contra los mandos del ejército austriaco y se huye del esquematismo dando paso a personajes de cierta profundidad.

Tan solo dos películas, que no llegan a ser pacifistas, plantean en Estados Unidos algunas de las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, poniendo de manifiesto que no todo es glorioso en el ejército: *Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler, 1946) y *De aquí a la eternidad* (Fred Zinnemamm, 1953).

Es a partir de la Guerra de Corea (1950-1953) y sobre ella misma, no sobre la Gran Guerra, cuando algunos directores plantean la guerra como un acontecimiento donde todos pierden. El soldado comienza a reflexionar sobre su situación y, aunque no llegue a morir, se considera ya una víctima. Este enfoque podemos observarlo en títulos como *Casco de acero*, *A bayoneta calada* (ambas de Samuel Fuller y 1951) o *El camino de la eternidad* (Masaki Kobayashi, 1959).

Sin embargo no es hasta el final de los años cincuenta cuando surgen corrientes ideológicas alternativas, un incipiente movimiento pacifista y una nueva cinematografía basada en la vida cotidiana y con criterios más alejados del corsé de los estudios cinematográficos. En este contexto se explica que un grupo de guionistas y directores recuperaran de nuevo la Gran Guerra para criticar al estamento militar porque de esta manera tendrían menos problemas con la censura. Se recupera aquella incipiente corriente antimilitarista que hemos visto en los años treinta pero ahora con menos dosis de camaradería, menos alegría en el frente de batalla y con un soldado-tipo que tiene la idea de que puede morir en cualquier momento.

El cine europeo occidental es el que más se acerca a los escenarios de la Primera Guerra Mundial como denuncia frente al militarismo imperante en la Guerra Fría. *Senderos de gloria* (Kubrik 1957) es la pionera de este nuevo lenguaje convirtiéndose para muchos jóvenes en el símbolo del pacifismo. Más que contra la guerra dispara contra la hipocresía, la retórica y los abusos de la jerarquía militar. Las principales reacciones contra ella vinieron del gobierno francés, aunque también de

los excombatientes y del estamento militar que la interpreta como un verdadero proceso contra el mismo. El gobierno francés la vetó hasta 1975 y en España no se pudo exhibir hasta la recuperación de las libertades.

En esta línea se van a realizar una serie de películas que han contribuido a crear una nueva memoria de la Gran Guerra, reinterpretando los mitos históricos de la contienda.



Fotograma de *Senderos de gloria*

El célebre dibujante de comic francés Jacques Tardi es un empedernido dibujante de la Gran Guerra que ha compuesto dos obras magistrales: *La guerra de las trincheras* (1993) y *Putain de guerre* (2014).

Lleva 40 años trabajando sobre el tema. Su obsesión por los detalles nos ha hecho avanzar, junto a los historiadores, en el conocimiento del Frente Occidental. Nos dice por ejemplo: "Muy poca gente sabe que en el equipo que se entregaba a los uniformados franceses al principio de la guerra no había calcetines."

Para su documentación es esencial Verney, un documentalista, coleccionista de todo tipo de artículos sobre la Gran Guerra que se pondrá en contacto con él para documentarlo a partir de 1993, año en que publicó la primera obra mencionada.

A propósito de *Senderos de Gloria* nos dice Tardi: "Estoy de acuerdo con el fondo, claro, pero la película está llena de errores: las trincheras no eran así, son demasiado anchas. El castillo donde se celebra el consejo de guerra es de estilo barroco bávaro porque el filme está rodado en Alemania. Y los fusiles son rusos. Me dicen que son cosas de las que solo me doy cuenta yo, pero son importantes. No veo en qué la documentación sería mala para la película".

Un apunte de la entrevista de Guillermo Altares a Jacques Tardi a propósito de la exposición *Putain de guerre* en París.



188



En *Rey y Patria* (1964), Joseph Losey se aproxima a los mismos problemas narrados por Kubrick: el desertor, los horrores de la trinchera, las diferencias entre los soldados y la oficialidad, etc.

Queda definida la característica esencial del soldado que no es otra que morir.

Mario Monicelli realiza en 1959 *La Gran Guerra*, película que combina los temas ya conocidos con dosis de humor, lo que enfurece a los militares y nacionalistas italianos al poner en tela de juicio la conciencia colectiva de los italianos y la capacidad de sus mandos.

Richard Atemborough da forma a otra parodia del estamento militar en 1969 con *¡Oh, qué guerra tan bonita!*, un musical cáustico aunque demasiado grandilocuente en el que se critica con especial dureza a Sir Douglas Haig, comandante en jefe de las tropas británicas del frente occidental. Un frente que se convierte por medio de la parodia en un parque temático para generales y empresarios armamentísticos.

Estas películas, como se decía, van haciendo evolucionar la noción colectiva de la guerra, su dimensión tribal hasta ir desembocando en la individualización de la tragedia. Y esta dimensión individualizada del conflicto ha contribuido a rechazar contundentemente el belicismo. Los soldados ya no serán héroes sino seres llenos de complejidad y sentimientos que critican, dudan, cuestionan a los dirigentes. Curiosamente, en casi todas las nuevas películas la crítica se realiza en escenarios estáticos y teatrales (una corte marcial, un hospital) lo que acaso contribuya a su éxito: el espectador, no entretenido por la acción bélica, tiene tiempo para reflexionar. Es una diferencia notable respecto al cine crítico de la Segunda Guerra Mundial o la Guerra de Vietnam en las que la barbarie se expresa fuera de los escenarios cotidianos.

Dalton Trumbo escribió *Johnny cogió su fusil* en 1931. La Primera Guerra Mundial dejó centenares de miles de soldados destrozados por las armas más modernas jamás utilizadas en ningún conflicto, pero también salvados por una medicina que había avanzado a pasos agigantados. Dalton Trumbo (1905-1976), novelista y guionista que acabaría siendo apartado del cine durante la caza de brujas en el Hollywood del senador McCarthy, escribió la historia de uno de estos heridos, sin piernas ni brazos, sin poder hablar, pero con la mente totalmente lúcida. Es un relato espeluznante, pero también la metáfora de los heridos, física o moralmente, por la guerra, hombres aislados de su sociedad, condenados a no poder transmitir sus sufrimientos. Trumbo pasó muchos años sin poder trabajar hasta que el productor protagonista de *Espartaco* se empeñó en que su nombre apareciese en los créditos. Curiosamente el director, Kubrick, y el actor Kirk Douglas son los responsables del mejor filme sobre el conflicto, *Senderos de gloria*.



Fotograma de *Johnny cogió su fusil*



Cartel de *Hombres contra la guerra* y *Feliz Navidad*

Ejemplos de este cine antibélico son *El horizonte* (Jacques Rouffio, 1967), *Hombres contra la guerra* (Francesco Rossi, 1971) o la extraordinaria *Johnny cogió su fusil* (Dalton Trumbo, 1971).

Durante buena parte de los años setenta y ochenta vuelve el olvido sobre la Gran Guerra, se impone la omnipresente visión americana de la vida y la Guerra de Vietnam. Hay que esperar a la caída del muro de Berlín para que sea definitiva la descomposición de la visión maniquea de buenos y malos. Se van a realizar entonces una serie de películas sobre la Gran Guerra en las que es otra vez el ejército el objeto sobre el que se reflexiona. Son películas en que ni siquiera se necesita al alemán como enemigo, el teutón ya está igualado, rehabilitado y equiparado a los aliados en su horror hacia el mando (esta invisibilidad ya se apuntaba en *Senderos de Gloria*), el antibelicismo se consolida y la crítica alcanza también a los mandos intermedios.

Es Francia la abanderada de esta nueva hornada de películas y Bertrand Tavernier acaso su mejor exponente. Dos filmes informan de su maestría: *La vida y nada más* (1989) en la que un comando hacia el final de la guerra se encarga de buscar muertos caídos en acto de servicio, y la magistral *Capitán Conan* (1996).

El pantalón (Yves Boisset, 1997) realizada para la televisión con muchas resonancias de *Senderos de Gloria* y en la que se realiza una acerba crítica a la justicia militar; *El pabellón de los oficiales* (Francois Dupeyron, 2001), emotivo alegato antibelicista centrado en los destrozos físicos y psíquicos que produce la guerra.

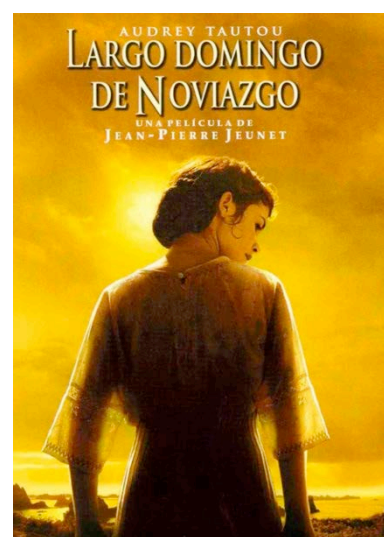


Fotograma de *Capitán Conan*

En plena Gran Guerra se produjo una espeluznante filmación de soldados franceses con el rostro desfigurado mientras se recuperaban en un hospital de retaguardia. Este material se negó a los espectadores hasta que Jean François Delassus, en 2005, lo dio a conocer en el documental *14-18. El ruido y la furia*. Se entendía entonces que los espectadores no estaban preparados para ver el horror.

Y es que la Gran Guerra ha exigido un sobreesfuerzo para asumir la realidad como objeto de narración de lo que ocurrió en Europa entre 1914 y 1918: el final de una época, el comienzo de otra nueva con formas de utilizar la violencia de manera letal, la que procede de la mecanización de la muerte en la primera guerra industrial.

La trinchera de la esperanza (Jean-Louis Lorenzi, 2002), también realizada para la televisión, desarrolla una historia de fraternidad entre combatientes opuestos, una verdadera bofetada contra la sinrazón de la guerra. *Largo domingo de noviazgo* (Jean Pierre Jeunet, 2004) es una notable película en la que se nos habla de autolesionados para escapar de las trincheras y a los que un consejo de guerra ordena ajusticiar; *Feliz Navidad* (Christian Carion, 2005) está basada también en hechos reales: la tregua de la Navidad de 1914 en un trozo del frente occidental, alegato antibélico que hermana a los soldados y



oficiales en su condición de seres humanos semejantes; *Los fragmentos de Antonin* (Gabriel Le Bonin, 2006) aborda el shock traumático producido por la guerra para cuyo tratamiento se hace necesario revivir los momentos dramáticos vividos en ella; en *Francia* (Serge Bozon), un grupo de desertores franceses entonando cancioncillas pastoriles huyen hartos de la guerra y de sus mandos.

La pelea fue a buscarle

Se puede decir que hay una constante que define la naturaleza de una persona. No se aprecia en cómo se conduce cuando las cosas son fáciles, sino en cómo se conduce cuando la situación es complicada. Cualquiera puede ser atrevido y directo cuando no se juega mucho; pero cuando es tu medio de vida o tu propia vida lo que está en juego, o los de tu familia o tus amigos... en esos momentos es cuando se comprende la pasta de la que uno está hecho.

La pasta de la que está hecho Kirk Douglas es una materia absolutamente sólida. A diferencia de muchos personajes que vemos en las películas, no se moldeó liderando ninguna causa. Su sendero hacia la gloria es más bien paralelo al de personajes como Atticus Finch en *Matar a un ruiseñor*. El no buscaba la pelea... la pelea fue a buscarle a él y al igual que Atticus, hizo lo que sabía que debía hacer, lo que era correcto.

Resulta difícil imaginar hoy día lo que supuso para mucha gente la losa del macartismo. Resulta difícil creer que se obligó a comparecer ante unos subcomités del Senado estadounidense a unos ciudadanos leales y se les pidió que revelaran el nombre de sus amigos si no querían ingresar en prisión. Ser juzgado en público sin tener capacidad para hacer frente a las acusaciones que se le imputan a uno... Hubo un montón de buenísimas personas atenazadas por esa losa.

A quienes se negaron a hacerlo siguieron padeciendo enormemente después de que McCarthy hubiera clausurado sus sesiones... y en este sentido, mucho después incluso de que hubiera muerto.

Dalton Trumbo era uno de los guionistas más respetados de Hollywood... y tuvo que seguir escribiendo con seudónimos durante muchos años después de haber estado en la cárcel por negarse a incriminar a sus compañeros.

En diciembre de 2011, su nombre fue devuelto adonde siempre debió haber estado: el de guionista reconocido de la película *Vacaciones en Roma*. Pero mucho antes de diciembre de 2011, Kirk Douglas dio un paso al frente en la oscuridad y, como productor y protagonista de *Espartaco*, la película de Stanley Kubrick, reconoció en los títulos de crédito la autoría de Dalton Trumbo por primera vez desde que se le hiciera comparecer ante el Comité de Actividades Antiamericanas.

Supongo que ahora parece una nimiedad la de reconocer en los títulos de crédito de una película la autoría de un guionista de cuyo guion fue realmente responsable... pero en los libros de historia este hecho aparece señalado como el instante en que se puso fin a las listas negras de Hollywood.

Kirk Douglas es muchas cosas. Estrella de cine. Actor. Productor. Pero, en primer lugar y por encima de todo, es un hombre de una naturaleza extraordinaria. Esa naturaleza que se forja cuando hay mucho en juego. Esa naturaleza que siempre buscamos en los momentos más difíciles.

George Clooney

7. DOS MIRADAS ANTIBELICISTAS SOBRE LA GRAN GUERRA: *SENDEROS DE GLORIA* Y *LA GRAN ILUSIÓN*.

Valga como introducción una somera pincelada sobre ambos directores para remarcar en el neoyorquino Kubrick su control total sobre el "producto artístico" de vanguardia y su preocupación por los aspectos más destructivos de la condición humana; y en el parisino Renoir su gusto por la pintura, herencia de su padre, su estrecha relación con todos los aspectos del cine y su posición política de izquierda, simpatizando con el Frente Popular que gobernaría Francia bajo la dirección de Leon Blum.

Las dos películas son relatos que sostienen una posición antibelicista pero cada director la realiza con un tratamiento diferente. Kubrick exhibe la crueldad y el horror sin paliativos a través de una serie de personajes, situaciones y detalles. Renoir, en cambio, omite la realidad de los combates y se limita a sugerir una "gran ilusión" que admite diferentes lecturas e interpretaciones, todas ellas vinculadas a la endeblez de la naturaleza humana.

Renoir, a diferencia de Kubrick, conocía la guerra de primera mano porque había servido en el ejército francés y guardaba recuerdos y experiencias relacionados con la aviación, el campo de prisioneros y las evasiones. Con estos elementos y la colaboración de Charles Spaak elaboró el guion. En el trailer compuesto para el reestreno de 1958, el propio Renoir explicó el origen del film: la historia es rigurosamente cierta y le fue contada por varios de sus camaradas, en especial por Pinsard-Pinsard, piloto de caza. Este le salvó la vida en varias ocasiones mientras Renoir realizaba operaciones de reconocimiento con su escuadrilla. Fue derribado y hecho prisionero siete veces, las mismas que se evadió.

En la película Renoir narra cómo un avión francés es abatido en el curso de una operación de reconocimiento y sus dos tripulantes son hechos prisioneros: el capitán Boieldieu, militar de carrera de origen aristocrático, y el teniente Maréchal, ascendido por sus méritos. El capitán von Rauffenstein, oficial germano, les acoge cortésmente en una fortaleza donde los capturados conocen a Rosenthal, hijo de un banquero judío y a varios personajes representativos de la sociedad francesa de la época. A la vez que organizan la fuga, Rauffenstein y Boieldieu confraternizan debido a su similar origen social al tiempo que Maréchal lo hace con su guardián alemán, hombre del pueblo, como él.

El escenario espacio-temporal que Renoir idea se desarrolla en tres partes con un punto de tensión. En cada bloque, describe una parte que corresponde al trayecto efectuado por Maréchal desde el momento en que es capturado hasta llegar a la frontera suiza. Cada una corresponde a un espacio: el campo de prisioneros de Hallsbach, la fortaleza de Wintersborn y la finca de Elsa.

La Gran ilusión es un relato abierto a muchas interpretaciones. Unos entienden que el título hace mención a la ilusión por la paz; otros recalcan el refinamiento de los modos y maneras entre oficiales de ambos bandos como un símbolo de decrepitud.

A diferencia de Kubrick, Renoir no muestra las atrocidades de la guerra ni tampoco responde a los convencionalismos del cine de género bélico. No se presentan las trincheras ni tampoco se percibe la angustia de los soldados. La acción transcurre con ritmo parsimonioso, impuesto por la propia acción que no es otra que la estancia en presidio de los oficiales.

A Renoir no le interesa la guerra sino sus consecuencias. Por tanto su discurso es menos visceral que el de Kubrick, más frío, distante y racional. Nos encontramos, pues, ante un tratamiento también realista pero diferente al del neoyorquino; la realidad del combate se omite y se limita a mostrar los efectos. La apuesta de Renoir, más que condenar los horrores de la guerra, promueve la revisión del origen de la injusticia, mostrando las fisuras, las brechas que existen en la propia naturaleza social, más allá de fronteras y tiempos. La guerra es un instrumento del pasado al servicio de los poderosos en el que los más débiles se ven involucrados sin ser conscientes de ello. La guerra es el último recurso de una clase decadente que ostenta el poder frente a las clases populares que quieren vivir en paz en vez de morir.



En conclusión, los dos vectores que mueven la obra de Renoir, el idealismo romántico y el progresismo social, aparecen unidos en generoso alegato pacifista en esta película señera de la historia del cine. En suma, lo que Renoir refleja son los debates ideológicos que sacudieron el mundo

intelectual francés en la segunda mitad de los años treinta, dejando abierta la esperanza en torno a las ilusiones de los humanos.

En *Senderos de Gloria* también se desarrolla la acción en tres actos. En el primero, los soldados franceses reciben la orden de tomar una colina imposible, orden que responde a los intereses avariciosos de un general que manda disparar contra sus propias tropas cuando se retiran ante la imposibilidad de avanzar. El segundo cuenta la elección, al azar, de tres hombres del regimiento francés para ser juzgados y ejecutados por cobardía ante las órdenes suicidas recibidas, bajo la mirada cómplice de sus compañeros. La última parte marca la diferencia mayor con el resto de la película: el general recibe el desprecio de unos hombres cansados de luchar a las órdenes de generales déspotas que dictan normas desde los despachos.

Los dos escenarios en que transcurren los hechos son las trincheras y el cuartel general en el que se reúnen los generales y se celebra el juicio. Estos escenarios son expresivos de una primera gran diferencia respecto a Renoir. Mientras que en la *La Gran ilusión* no se muestran detalles-espacios, rostros-del horror, en *Senderos*, la diferenciación de los espacios es fundamental al presentarnos por una lado el palacio-cuartel general, decorado y lujoso, con la cámara casi siempre a ras del suelo, en ligero contrapicado para subrayar la suntuosidad de los aposentos. En las trincheras, retratadas con continuos travellings, reina en cambio la suciedad, la desesperación y la muerte. Ambos espacios, pues, simbolizan y expresan el mundo de los que mandan y el de los que obedecen.

195



Kubrick retrata con detalle la destrucción física, psicológica y moral de la guerra, mientras que para Renoir la guerra solo es un trasunto para articular un discurso sobre grados y niveles de injusticia social.

Aun así, Kubrick no se queda solamente en un nivel de denuncia de lo evidente. También la película se basa en hechos reales, es verosímil y precisa y por ello mismo plantea una reflexión sobre el principio militar de la obediencia, de ahí su profundo sentido antimilitar.

8. Bibliografía.

a) Científica sobre la guerra

1. Pierre Renouvin: *La crisis europea y la Primera Guerra Mundial* : (1904-1918). Madrid, Akal, 1990.
2. Marc Ferro (prefacio de Pierre Renouvin): *La gran guerra (1914-1918)*. Madrid, Alianza editorial, 1994.
3. Jean-Baptiste Duroselle: *Europa de 1815 a nuestros días*. Barcelona, Labor, 1978, Colección Nueva Clio.
4. David Stevenson: 1914-1918. *Historia de la Primera Guerra Mundial*. Barcelona Debate, 1913.
5. Christopher Clark: *Sonámbulos. Cómo Europa fue a la guerra*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1913.

b) Literarias: 16 obras clásicas

1. Los cuatro jinetes del Apocalipsis. (Vicente Blasco Ibáñez, 1916).
2. El retorno del soldado. (Rebecca West, 1918).
3. Tempestades de acero. (Ernst Jünger, 1920)
4. París bombardeado. (Azorín, 1921).
5. Las aventuras del buen soldado Schwejk. (Jaroslav Hasek, 1922).
6. Los siete pilares de la sabiduría. (T. E. Lawrence, 1922).
7. Adiós a todo esto. (Robert Graves, 1929).
8. Sin novedad en el frente. (Erich María Remarque, 1929).
9. Adiós a las armas. (Ernest Hemingway, 1929).
10. El miedo. (Gabriel Chevallier, 1930).
11. Johnny cogió su fusil. (Dalton Trumbo, 1931).
12. Viaje al fin de la noche. (Louis-Ferdinand Céline, 1932).
13. El mundo de ayer. (Stefan Zweig, 1942).
14. Los cañones de agosto. (Bárbara Tuchman, 1962).
15. Missing of the Somme. (Geoff Dyer, 1994).
16. La belleza y el dolor de la batalla. (Meter Englund, 2008).

Un libro influyente: *Los cañones de Agosto*

Este libro se incluye entre los anteriores por la importancia que tuvo cuando fue editado. Este mismo año se han publicado dos estudios imprescindibles, *Sonámbulos* (Christopher Clark) y *1914*, de Margaret McMillan, que estudian el mismo período que Bárbara Tuchman: las decisiones políticas y estratégicas que llevaron al estallido de la guerra. Sin embargo, Bárbara logró, además del premio Pulitzer en 1963, una influencia que pocos libros de historia consiguen. Durante la crisis de los misiles con Cuba, John F. Kennedy tuvo siempre presente este ensayo y dijo que no quería encontrarse de repente en medio de una guerra mundial, arrastrado por acontecimientos rápidos e imprevisibles, sin ni siquiera tener claro cómo había empezado todo, tal y como cuenta Tuchman que ocurrió con los políticos involucrados en la Primera Guerra Mundial.

c) Cinematográfica

1. Emilio G. Romero: *La Primera Guerra Mundial en el cine. El refugio de los canallas*. Madrid, T&B Editores, 1913.
2. Salvador Forner Muñoz: *La primera guerra mundial según la visión de Stanley Kubrick en Senderos de Gloria*. En *Historia y cine*, Alicante: Espagrafic. Pags. 440-460. (1999).
3. Carmen Marta-Lazo, José Antonio Gabelas Barroso y Miguel Ortiz Sobrino: *Stanley Kubrick y Jean Renoir: dos miradas fílmicas a la Gran Guerra*. En *Historia y Comunicación social*. Vol, 18, pags. 157-167 (2013).
4. Bazin, A: *Jean Renoir. Períodos, filmes, documentos*. Buenos Aires, Paidós, 1973.
5. Roman Gubert: *Historia del cine*. Barcelona, Lumen, 1971.
6. Muñoz Suay: *El cine y la I Guerra Mundial*, Institut Valencià de Audiovisual i de la Cinematografia, Generalitat Valenciana. (2013).

9. Índice de películas sobre la Primera Guerra Mundial

a) Antecedentes.

- De Mayerling a Sarajevo* (De Mayerling á Sarajevo. Max Ophuls, 1940).
Sarajevo (Sarajevo. Fritz Kortner, 1955).
Los desesperados (Szegénylegények. Miklos Jancso, 1965).
Atentado en Sarajevo (Sarajevsky atentát. Veljko Bulajic, 1975).
Coronel Redl (Oberst Redl. István Szabó, 1984).
Rosa Luxemburg (Rosa Luxemburg. Margarethe Von Trotta, 1986).
Gavre Princip. Muerte de un estudiante. (Gavre Princip-Himmel unter Steinen. Peter Patzak, 1990).

197

b) La invasión de Bélgica y Francia.

- La pequeña heroína* (The Little American. Cecil B. DeMille, 1917).
Corazones del mundo (Hearts of the World. David Griffith, 1918).
Los cuatro jinetes del Apocalipsis (The Four Horsemen of the Apocalypse. Rex Ingram, 1921).
El más grande del regimiento (De Big van het regiment. Max Nosseck, 1935).
La gran ilusión (La grande illusion. Jean Renoir, 1937).
La enfermera Edith Cavell (Nurse Edith Cavell. Herbert Wilcox, 1939).
Thomas, el impostor (Thomas L´imposteur. George Franju, 1964).
Caballo de batalla (War Horse. Steven Spielberg, 2011).

c) La Guerra de trincheras.

- ¡Armas al hombro!* (Shoulder Arms!. Charles Chaplin, 1918).
Cuatro de infantería (Westfront, 1918. George W. Pasbt, 1930).
En tierra de nadie (Niemandland. Victor Trivas y George Shdanoff, 1931).
Las cruces de madera (Les croix de bois. Raymond Bernard, 1932).
Grupo de choque 1917 (Stosstrupp 1917. Ludwig Schmid-Wildy/Hans Zöberlein, 1937).
Camino a la gloria (The Road to Glory. Howard Hawks, 1936).
Senderos de Gloria (Paths of Glory. Stanley Kubrick, 1957).
Rey y Patria (King and Country. Joseph Losey, 1964).
¡Oh qué Guerra tan bonita! (Oh, What a lovely War! Richard Atembourgh, 1969).
Sin novedad en el frente (All Quiet in the Western Front. Lewis Milestone, 1930).

Sin novedad en el frente (All Quiet in the Western Front. Delbert Mann, 1979).
El pantalón (Le pantalon. Yves Boisset, 1997).
Las trincheras del infierno (The Trenches of Hell. Simon Wincer, 1999).
Deathwatch (Deathwatch, Michael J. Bassett, 2002).
La trinchera de la esperanza (La tranchée des espoirs. Jean Louis Lorenzi, 2002).
Feliz Navidad (Joyeux Noël. Christian Carion, 2005).
21 hermanos (21 Brothers. El bravo soldado Michael McGuire, 2011).

d) El frente oriental.

Hotel imperial (Hotel Imperial. Mauritz Stiller, 1927).
La última orden (The Last Command. Josef von Sternberg, 1928).
El sargento Grischa (The Case of Sergeant Grischa. Herbert Brenon, 1930).
Tannenberg (Idem. Paul Heinz, 1932).
El Don apacible (Tikhiy Don. Sergei Gerasimov, 1957).
Las aventuras del soldado Schwejk (Dovrý Vojak Svejk. Karel Stekly, 1957).
Los 44 amotinados (Styridsatstyri. Paolo Bielik, 1958).
El bravo soldado Schwejk (Der brave Soldat Schwejk. Axel von Ambesser, 1960).
La marcha del Drina (Mars na Drinu. Zika Mitrovic, 1964).
Una estrella llamada amargura (Hvezda zvana Pelynek. Martin Fric, 1964).
Nicolás y Alejandra (Nicholas and Alexandra. Franklin J. Schaffner, 1971).
Capitán Conan (Capitan Conan. Bertrand Tavernier, 1996).

e) El frente italiano.

La montaña en llamas (Berge in Flammenn. Louis Trenker, 1931).
Adios a las armas (A Farewell To Arms. Frank Borzage, 1932).
El miliciano Bruggler (Standsschutze Bruggler. Werner Klinger, 1936).
La Gran Guerra (La grande guerra. Mario Monicelli, 1959).
Cuando se tienen veinte años (Hemingway's Adventures of a Young Man, Martin Ritt, 1962).
El día más corto (Il giorno piú corto. Sergio Corbucci, 1962).
Adiós a las armas (A Farewell To Arms. Rex Tucker, 1966. Miniserie para TV).
Hombres contra la guerra (Uomini contro. Francesco Rosi, 1970).
En el amor y en la guerra (Love and War. Richard Attenborough, 1997).

f) El frente turco.

La patrulla perdida (The Lost Patrol. John Ford, 1934).
La última avanzada (The Last Outpost. Louis Gasnier/Charles Burton, 1935).
Cuarenta mil jinetes (Forty Thousand Horsemen. Charles Chauvel, 1941).
Lawrence de Arabia (Lawrence of Arabia. David Lean, 1962).
Gallipoli (Gallipoli. Peter Weir, 1981).
Los cuarenta días de Musa Dagh (Forty Days of Musa Dagh. Sarky Mouradian, 1982).
Jinetes de leyenda (The Lighthorsemen. Simon Wincer, 1987).
Chunuk Bair (Chunuk Bair. Dale G. Bradley, 1992).
El destino de Nunik (La masseria delle allodole. Hermanos Taviani, 2007).

g) Los heridos de Guerra.

The Mad Parade (Idem. William Beaudine, 1931).
El ángel de las tinieblas (The Dark Angel. Sidney Franklin, 1935).
El horizonte (L'horizon. Jacques Rouffio, 1967).
Johnny cogió su fusil (Johnny Got His Gun. Dalton Trumbo, 1971).
El retorno del soldado (The Return of the soldier. Alan Bridge, 1982).
Regeneración (Regeneration. Gilles Mackinnon, 1997).

El pabellón de los oficiales (La chambre des officiers. Francois Dupeyron, 2001).
Los fragmentos de Antonin (Les fragments d'Antonin. Gabriel Le Bonin, 2006).

h) La Guerra de África.

La reina de África (The African Queen. John Houston, 1951).
Gritar al diablo (Shout at the de Devil. Peter R. Hunt, 1976).
Memorias de África (Out of Africa. Sidney Pollack, 1985).
Afrika, mon amour (Afrika, mon amour. Carlo Rola, 2007).

i) La neutralidad española.

Mare Nostrum (Mare Nostrum. Rex Ingram, 1926).
Mi calle (Edgar Neville, 1960).
La reina del Chantecler (Rafael Gil, 1962).
Los que no fuimos a la guerra (Julio Diamante, 1962).
La verdad sobre el caso Savolta (Antonio Drove, 1979).
Victoria (Antonio Ribas, 1983-1984).

j) La revolución rusa.

El fin de San Petersburgo (Konets Sankt-Peterburga. Vsevolod Pudovkin, 1927).
Octubre (Oktyabr. Sergei M. Eisenstein, 1928).
Los marinos de Kronshstad (My iz Kronshtadta. Efim Dzigan, 1936).
Guerrilla Brigade (Vsadniki. Igor Savchenko, 1942).
Los rojos y los blancos (Csillagosok, katonák. Miklós Jancsó, 1968).
El Don apacible (Tikhiy Don. Sergei Gerasimov, 1957).
Doctor Zhivago (Idem. David Lean, 1965).
Rojos (Reds. Warren Beatty, 1981).
El almirante (Admiral. Andrey Kravchuk, 2008).

k) La intervención americana.

Patria (Patria. Jacques Jaccard, Leopold y Theodore Warthon, 1915).
El gran desfile (The Big Parade. King Vidor, 1925).
El precio de la gloria (What Price glory! Raoul Walsh, 1926).
El sargento York (Sergeant York. Howard Hawks, 1941)-
Wilson (Wilson. Henry King, 1944).
El precio de la gloria (What Price glory! John Ford, 1952).
El batallón perdido (The Lost Batallion. Russel Mulcahy, 2001).

l) La guerra aérea.

Alas (Wings. William Wellman, 1927).
Águilas (Flight. Frank Capra, 1929).
Águiluchos (Young Eagles. William Wellman, 1930).
La escuadrilla del amanecer (Dawn Patrol. Howard Hawks, 1930).
Ángeles del infierno (Hell's Angels. Howard Hughes, 1930).
Cuerpo y alma (Body and Soul. Alfred Santell, 1931).
As de ases (Ace of Aces. J. Walter Ruben, 1933).
El águila y el halcón (The Eagle and the Hawk. Stuart Walter, 1933).
Ademai aviador (Ademai Aviateur. Jean Tarride, 1934).
Infierno en los cielos (Hell in the Heavens. John Blystone, 1934).
La escuadrilla del amanecer (Dawn Patrol. Edmund Goulding, 1938).
La escuadrilla Lafayette (Lafayette Escadrille. William Wellman, 1958).
Las águilas azules (The Blue Max. John Guillermin, 1966).

El barón rojo (Von Richtofen and Brown. Roger Corman, 1971).
Zeppelin (Zeppelin. Etienne Périer, 1971).
Ases del cielo (Aces High. Jack Gold, 1976)-
Flyboys (Idem. Tony Bill, 2006).

m) La Guerra naval.

Crucero Endem (Kreuzer Endem. Louis Ralph, 1926).
U-9 Weddigen (U-9 Weddigen. Heinz Paul, 1927).
Submarino (Submarine. Frank Capra, 1928).
Tragedia submarina (Men without women. John Ford, 1930).
Mar de fondo (Seas Beneath. John Ford, 1931).
Crepúsculo rojo (Morgenrot. Gustav Ucicky, 1933).
La tierra perdida en el tiempo (The Land that Time Forgot. Kevin Connor, 1975).
Moonzund (Idem. Aleksandr Muratov, 1987).
Lusitania, asesinato en el Atlántico (Lusithania, Murder on the Atlántic. Christopher Spencer, 2007).

n) Las grandes ofensivas.

Educación antes de Verdún. La gran guerra de los hombres blancos (Erziehung vor Verdun. Der große Krieg der weißen Männer. Egon Gunther, 1973).
La trinchera (The Trench. William Boyd, 1999).
La batalla de Passchandaele (Passchandaele. Paul Gross, 2008).
Debajo de la colina 60 (Beneath Hill 60. Jeremy Sims, 2010).

200

o) El espionaje.

Silvia en el servicio secreto (Sylvia of the Secret Service. George Fitzmaurice, 1917).
El caso del sargento Grischa (The Case of Sergeant Grischa. Herbert Brenon, 1930).
Mata Hari (Mata Hari. George Fitzmaurice, 1931).
Agente británico (British Agent. Michael Curtiz, 1934).
Agente secreto (Secret Agent. Alfred Hitchcock, 1936).
Hermanas de armas (Soeurs d'armes. Leon Poirier, 1938).
El espía negro (The Spy in Black. Michael Powell, 1939).
Inteligencia británica (British Intelligence. Terry Morse, 1940).
Mata Hari, agente H-21 (Mata Hari. Agent H-21. Jean Louis Richard, 1964).

p) La derrota de los imperios centrales.

La última ofensiva del Marne (Unternehmen Michael. Karl Ritter, 1937).
La canción del marinero (Das Lied der Matrosen. Kurt Maetzig-Günter Reisch, 1958).
La última bandera (Die standarte. Ottokar Runze, 1977).

q) La paz de Versalles y sus consecuencias.

Cuatro hijos (Four sons. John Ford, 1928).
Beyond Victory (Idem. Edgard H. Griffith, John S. Robertson, 1931).
Remordimiento (The Man I Killed. Ernes Lubitsh, 1932).
El derecho del pueblo (Um das menschenrecht. Hans Zoberlein, 1934).
El ángel de las tinieblas (The Dark Angel. Sidney Franklin, 1935).
Tres camaradas (Three Comrades. Frank Borzage, 1938).
La vida manda (This Happy Breed. David Lean, 1944).
El retorno del soldado (The Return of The Soldier. Alan Bridges, 1982).

José Melero, *La Primera Guerra Mundial y el cine*

La vida y nada más (La vie et rien d´autre. Bertrand Tavernier, 1989).

Largo domingo de noviazgo (Un long dimanche de fiançaille. Jean Pierre Jeunet, 2004).

10.
Cinco películas pacifistas.
Fichas y comentarios.



SIN NOVEDAD EN EL FRENTE. 1930

- Título original: *All Quiet on the Western Front*.

- Nacionalidad: Estados Unidos.
- Producción: Universal Pictures, 1930.
- Dirección: Lewis Milestone.
- Guionistas: Del Andrews, Maxwell Anderson, George Abbott, C. Gardner Sullivan. George Cukor (director de diálogos). Basados en la novela de Erik María Remarque del mismo nombre.
- Intérpretes: Robert Parrish, Lew Ayres, Louis Wolheim, John Wray, Slim Summerville, Russell Gleason, William Bakewell, Zasu Pitts, Edwin Maxwell, Beryl Mercer, Richard Alexander, Arnold Lucy.
- Fotografía: Arthur Edeson, Tony Gaudio, Karl Freund.
- Decorados: Charles D May, W. R. Schifft.
- Música: David Broekman.
- Efectos especiales: Frank H. Booth.
- Premios: Oscar a la mejor película 1930 y Oscar al mejor director. NBR (Nacional Board of Review) 1930: 10 mejores filmes. Candidata al Oscar al mejor guion y fotografía. Director: premio Photoplay.
- Género: bélica
- Duración: 130 minutos



Sinopsis:

Paul Bauwer y sus compañeros de clase son reclutados e instruidos por un instructor brutal. Conducido al frente va conociendo a los soldados

más veteranos (Kaczinsky el mejor perfilado) y vive la tragedia de la muerte de los compañeros que le rodean. Al volver a casa de permiso acude a la escuela donde relata los sufrimientos que ha conocido siendo acusado por su maestro de antipatriota. Paul, atormentado por sus recuerdos, se siente ajeno al mundo de la retaguardia. Al terminar su permiso vuelve al frente donde se reencuentra con sus compañeros que irán desapareciendo en combate, igual que él.



205

Comentario:

Entramos en la década de 1930 y lo hacemos a lo grande recordando *Sin novedad en el frente*, uno de los más importantes títulos que el cine bélico ha dado, la adaptación de la novela del mismo nombre del escritor alemán Erich María Remarque.

Había sido publicada en 1929 pero la crudeza en la historia -apolítica según su autor, quien sabía sobradamente de lo que escribía ya que sirvió como soldado en la I Guerra Mundial- y su calidad literaria la había hecho un éxito tal que apenas un año después se encontraba ya disponible en más de 26 idiomas. Con esa carta de presentación era normal que llamase la atención en el mundo del cine, así que tras hacerse con los derechos, Lewis Mileston fue el encargado de plasmar la novela a la gran pantalla. Un trabajo siempre complicado, que el premiado director, que ya había ganado el año anterior el Oscar a mejor dirección por *Hermanos de armas* (*Two arabian knights*), llevó a cabo de forma impecable.



“Este relato no es una confesión ni tampoco una acusación y mucho menos una aventura, ya que la muerte no es ninguna aventura, para quienes se enfrentan a ella cara a cara. Sencillamente trata de hablar de una generación de hombres a quienes a pesar de haber escapado de las bombas, la guerra destruyó.” Con estas palabras se nos abre la película, dándonos una perfecta idea de lo que vamos a presenciar.

El inicio pese a esta advertencia inicial es ligero y con toques casi cómicos en el que se nos va mostrando el convencimiento de los jóvenes para alistarse y su entrenamiento, permitiéndonos conocer y empatizar con los protagonistas. Sin embargo el ambiente cambia drásticamente una vez estos se adentran en la guerra, tomando de sorpresa a los jóvenes pero también a un espectador que repentinamente se ve transportado a la realidad de unos combates donde el heroísmo y la aventura es sustituido desde el primer momento por el miedo, la suciedad, la desolación y la muerte.

Pese a sus escenas de acción, filmadas de forma realista y espectaculares aún hoy día, aunando perfectamente la fuerza de la imagen con los recursos del cine sonoro, la fuerza del filme recae en las consecuencias de estas luchas. El horror, la locura, la desilusión, el cambio que se opera en los supervivientes y su transformación en otras personas, tanto en los principales protagonistas como en los secundarios que también se encuentran definidos y son identificados para el espectador como personas y no como simples rostros que pasan por la historia. Las reflexiones y los pensamientos de todos ellos conforman el auténtico hilo narrativo de la historia.

La fuerza y la crudeza de la historia se complementan con unas actuaciones muy acertadas y creíbles. El ya casi olvidado Lew Ayres (pese a contar en su biografía con nominaciones al Oscar en 1948 y Emmy en 1975) realiza en su segunda aparición en la gran pantalla y primera dentro del cine sonoro una actuación de gran realismo que supondría un enorme empujón a su casi recién nacida carrera cinematográfica. Igualmente Louis Wolheim, quien ya había trabajado con Milestone en *Two arabian knights* realiza su última gran aparición en el mundo del cine dando vida al veterano Stanislaus Katicinski antes de fallecer a los 50 años a causa de un cáncer de estómago.

A todo ello se une el buen trabajo de Milestone, quien se esforzó desde el primer momento por recrear con el mayor realismo posible la sordidez de la guerra contando como extras y secundarios con bastantes excombatientes del conflicto y recreando las zonas de guerra con tal grado de perfección que incluso parte de las trincheras fueron clausuradas a medio rodaje por una inspección de sanidad. Junto a ello, el uso de recursos como los *travellings* laterales para seguir el avance en el campo de batalla combinados con una cuidada fotografía y un fabuloso sentido del montaje conforman una obra cuya calidad podría competir -y superar

ampliamente- a muchas películas bélicas firmadas en los años 60 y 70 del siglo pasado.

Envuelto en una gran polémica, ya que su claro carácter antibélico la hizo ser boicoteada en Alemania (se llegaron a lanzar bombas incendiarias en algunos cines que la proyectaban, de igual manera que años más tarde, en pleno apogeo nazi, se quemarían públicamente rollos de este film y obras del autor de la novela en que se basa), *Sin novedad en el frente* es por derecho propio una obra maestra del cine que tras más de ochenta años conserva intacta su fuerza y su mensaje.

Manuel Castellano.

LA GRAN ILUSIÓN. 1937

- Título original: La grande illusion.
- Nacionalidad: Francia
- Producción: Les Realisations d'Art Cinématographique (RAC)
- Dirección: Jean Renoir
- Guionistas: Jean Renoir, Charles Spaak
- Intérpretes: Erich Von Strheim, Jean Gabin, Pierre Fresnay, Dita Parlo, Marcel Dalio, Julien Carette, Gaston Modot, Jean Dasté, Jacques Becker, Sylvain Itkine, George Péclet.
- Fotografía: Christian Matras
- Decorados: Eugène Lourie, Georges Wahhevicht.
- Música: Josphe Kosma.
- Montaje: Marguerite Houille-Renoir
- Efectos especiales: Frank H. Booth.
- Ayudante de dirección: Jacques Becker, Karl Koch.
- Duración 95 minutos.
- Género: bélica
- Premios: candidata al Oscar a la mejor película en 1938. Premio en 1938 a la mejor película extranjera del Círculo de Críticos de Nueva York.

208



Sinopsis:

El capitán Boeldieu y el teniente Maréchal, caen en manos de los alemanes al ser abatido su avión. Tras pasar por la enfermería y por un campo de prisioneros, acaban la prisión del castillo de Winsterborn a cargo del capitán alemán von Rauffenstein. Allí entran en contacto con otros prisioneros de diferentes clases sociales y se establece una curiosa relación entre Boeldieu y Rauffenstein. Maréchal logra escapar junto con Rosenthal, otro prisionero, refugiándose en una granja alemana con cuya propietaria, Elsa, Maréchal entabla una relación sentimental. Ambos prisioneros logran cruzar la frontera suiza y escapar.

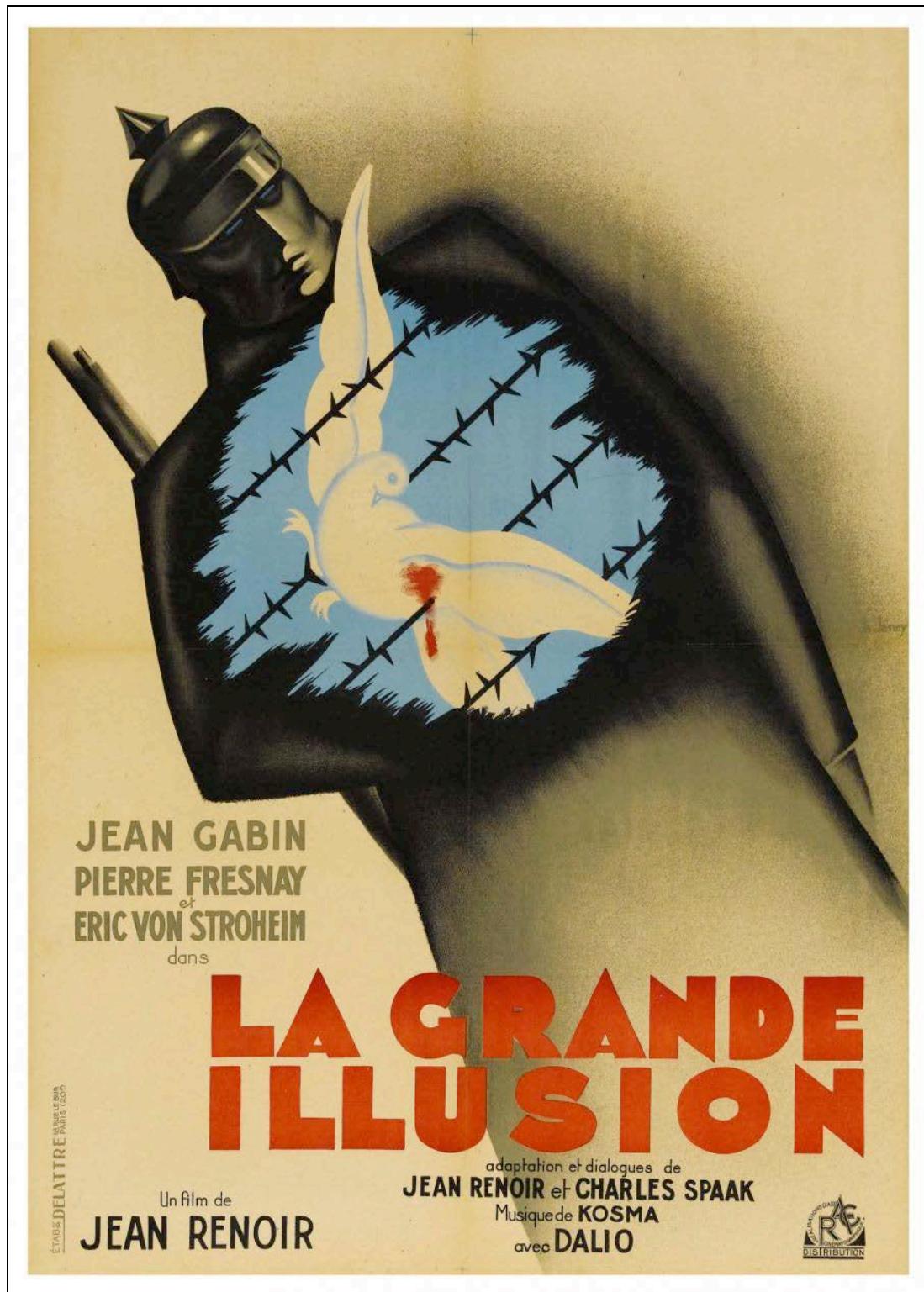
Comentario:

La grande illusion se centra en una anécdota real de un soldado que logró fugarse ininidad de veces de campos de prisioneros alemanes durante la Primera Guerra Mundial. Se rodó en exteriores de



Colmar (Alto Rin) y del castillo de Koenigburg (Bajo Rin) y en los platós de los Studios Eclair y Studios de Boulogne-Billancourt, entre febrero y marzo de 1937. Es el primer film en lengua no inglesa nominado al Oscar a la mejor película y ganó el Premio Especial de Venecia y el premio del NYCCA (film extranjero). Considerada por muchos estudiosos como una de las obras maestras de Jean Renoir, se engloba dentro de sus películas sobre la guerra y la conquista del pacifismo y un nuevo orden mundial. El guion de la película fue rechazado por diferentes productores hasta que Jean Gabin, el más importante actor del momento, se unió a la filmación. Más apoyo obtuvo la película cuando Erich von Stroheim declaró su participación en ella, factor que ocasiona que de una pequeña aparición que tiene su personaje en el guion (el comandante Rauffenstein) pasó a ser un personaje fundamental y dominante. Para muchos historiadores del cine la alteración del guion fue como consecuencia del encuentro entre Renoir y Stroheim. El director quedó fascinado con la personalidad del alemán y le extendió su papel, de modo que la relación entre el oficial francés y el teutón ganó importancia, sobre todo de cara a desarrollar simultáneamente las dicotomías entre naciones y clases sociales, de forma que la solidaridad nacional de los candidatos a la fuga se confronta con la solidaridad de clase entre los oficiales y aristócratas, por encima de sus respectivas nacionalidades.

La figura acicalada del alemán se convirtió en la imagen más conocida de la película, simbolizando el antiguo orden aristocrático de Europa que se desmorona ante la embestida del armamento y la tecnología de la guerra moderna. El film muestra, también, el ocaso progresivo de la aristocracia como clase dominante en Europa y su progresiva sustitución por la burguesía y las clases populares.



Esta película permitió, como ninguna otra, ver en el enemigo y en el ser que se supone debes odiar el rostro humano. A mi modo de ver, es esto lo que hace de la película, más allá de lo utópica de su línea argumental, una película realista en cuanto al

tratamiento de la condición humana. La refinada y caballerosa amistad entre dos oficiales del ejército y la creciente relación amistosa entre prisioneros y captores son las principales líneas argumentales de esta película, con su habitual buen gusto por los planos largos y un excepcional uso de la profundidad de campo. Un aspecto interesante de la relación entre Boeldieu y Rauffenstein es la manera de comunicarse entre ambos. Cada personaje habla en su idioma de origen. Sin embargo, cuando ellos dos se reunían solos o en compañía de otros, casi siempre de menos alcurnia que ellos, hablaban en inglés, no en francés o alemán que parecieran considerarlos lenguas de las masas, más no de una raza de privilegiados o de escogidos como ellos. Asumen el inglés como la lengua de la aristocracia y construyen con él un muro infranqueable entre ellos y el resto de los personajes que, como su condición lo indica, no saben hablarlo.

Obra que cuenta con sencillez y asombrosa economía de recursos el final de una época y de un orden social, Renoir es muy elocuente al mostrar que la humanidad y la amistad están por encima de conflictos que son asunto de grandes países pero no de pequeñas personas. Sus ideas centrales se basan en la creencia en la igualdad de las personas y la posibilidad de la fraternidad entre ellas, al margen de las diferencias de clase y de educación, y de situaciones sobrevenidas de guerra. Para el guionista las fronteras de los Estados son artificiosas y absurdas, los nacionalismos defendidos por el nazismo y el fascismo son una necedad, la fraternidad entre los pueblos es una urgencia derivada de la propia naturaleza de las cosas y la paz es posible.

212

La música, de Joseph Kosma (*Una partida de campo*, 1936), aporta una partitura vibrante, que combina aires de fanfarria militar, pasajes lúdicos, pinceladas trágicas (redoble de tambores) y temas idílicos. Añade composiciones de época, como los vales paralelos de la cantina francesa (*Frou-frou*) y alemana (*Vida de artista*, Johan Strauss), una canción típicamente inglesa (*It's a Long, Long Way to Tipperary*) y un tema de amor (*Si tu veux Marguerite*). La fotografía, de Christian Matras (*La ronda*, 1950), en blanco y negro, ofrece tomas largas que se inician o terminan en un primer plano, en un diligente y esmerado trabajo de cámara, una admirable profundidad de campo y encuadres a través de ventanas y puertas que ponen en comunicación el interior con el exterior. No faltan escenas multitudinarias, tan gratas a Renoir (soldados en la sala de la representación teatral). La estética se ajusta a las pautas del realismo, en este caso profundamente humanista y elevado con toques líricos.

No existe una intriga frontal, una gran línea que guíe al espectador hacia el desenlace final. Al contrario la película se constituye de lo que Renoir llamaba *tranches de vie* (pedazos de vida), que poco a poco van

dando consistencia al relato, y que no tienen por qué ser funcionales a la resolución de la trama. El placer para el espectador no reside en la sujeción a una sólida trama, sino en la variedad de formas y personajes que en el conjunto constituyen este fresco. Así, según Ángel Quintana, “en el terreno narrativo, Renoir lleva hasta extremos auténticamente insólitos la utilización de las elipsis y la ruptura de las estructuras compactas, basadas en la unificación de diferentes intrigas que funcionan de forma aislada, como si fueran pequeños cuadros independientes”

Frederic Soldevila.

SENDEROS DE GLORIA. 1957

- Título original: Paths of Glory.
- Nacionalidad: Estados Unidos.
- Producción: Harris-Kubrick Productions y Bryna Productions.
- Productores: Kirk Douglas, James B. Harris y Stanley Kubrick.
- Guión: Stanley Kubrick, Calder Willingham y Jim Thompson a partir de la novela de Humphrey Cobb.
- Intérpretes: Kirk Douglas (Coronel Dax), Ralph Meeker (Caporal Pares), Adolphe Menjou (General Broulard), George Macready (General Mirbeau), Wayne Morris (Teniente Roget), Richard Anderson (Comandante Saint-Auban), Joseph Turkel (Arnaud)
- Fotografía: George Krause.
- Música: Gerald Fried.
- Diseño de producción: Ludwig Reiber.
- Montaje: Eva Kroll.
- Duración: 87 minutos.
- Género: bélica.
- Premios: BAFTA 1958: nominada a la mejor película

213



Sinopsis:

214

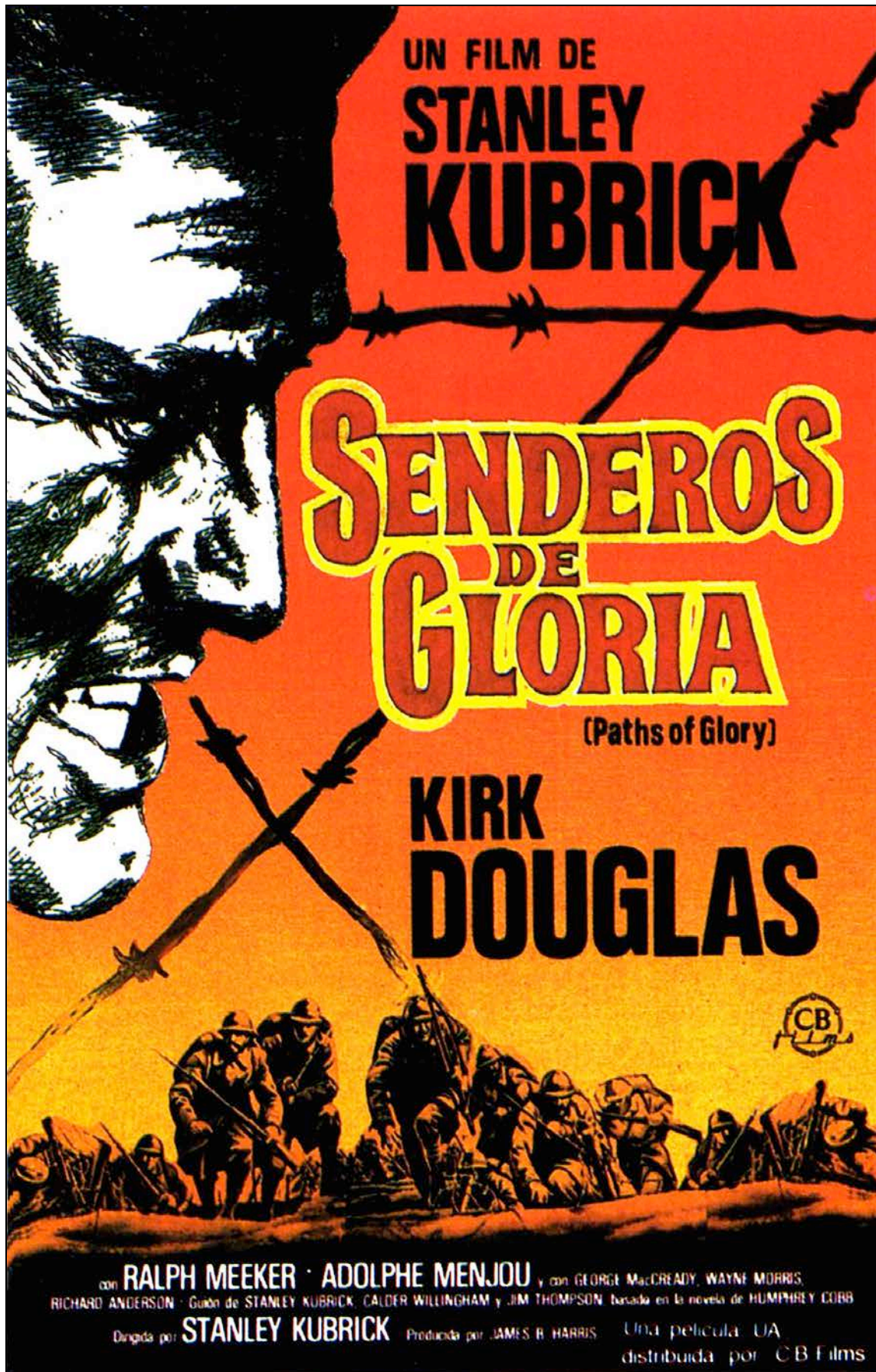
En el contexto del frente occidental francés en 1916, el ataque contra una posición alemana inexpugnable, dirigida por el coronel Dax (Kirk Douglas), acaba en un infierno por lo que el regimiento regresa a sus posiciones. El alto mando decide castigar a los soldados acusándolos de cobardía.



Comentario:

Uno de los méritos de *Senderos de Gloria* es la capacidad de expresar el horror general de la destrucción masiva, más allá del argumento concreto de la película. El episodio se basa en una novela de Humphrey Cobb centrado en el frente del Marne, ejemplificando admirablemente bien la guerra de posiciones, caracterizada por las trincheras inamovibles y en la que el más mínimo avance se traducía en millares de muertos. El pacifismo que la caracteriza, la dignidad y respeto a los valores humanos, que no han perdido vigencia, hicieron que la película estuviera vetada en Francia hasta 1975 y prohibida en España hasta 1986.

A pesar de la escasez de medios, Kubrick reconstruye el ambiente, resulta interesante la utilización de actores no profesionales como soldados de tropa, refleja estupendamente la diversidad de edades, las condiciones sociales y actitudes mentales de los combatientes.



El tratamiento realista y nada truculento del conflicto capta sin embargo los elementos esenciales de violencia, la destrucción humana y la degradación de todo valor no subordinado a la propia lógica militar. Es significativa la ausencia del enemigo, no aparece el ejército alemán: la farsa del juicio militar trasladada al bando perdedor hubiera edulcorado y manipulado el análisis de la degradación humana inherente al conflicto; por el contrario, Kubrick de forma provocadora recalca los elementos simbólicos de que esa degradación se está produciendo bajo la cobertura de valores e ideales supuestamente superiores a los del enemigo. Hay, pues, un deliberado distanciamiento ideológico, una reflexión universal sobre el militarismo y el autoritarismo o incluso sobre el comportamiento del ser humano en situaciones límites.

Como antes se apuntaba, Kubrick capta la esencia de una táctica de posiciones (peculiaridad de la Gran Guerra), como posteriormente haría en otras: el orden cerrado en *Barry Lindon* o la de comando en *La chaqueta metálica*.

Esa capacidad se fundamenta en la utilización de una serie de recursos expresivos puestos al servicio de la lógica de dicha guerra, sirviendo como modelo de los múltiples ataques suicidas que desde una u otra trinchera se produjeron sin que sirvieran para alcanzar nuevas posiciones o, en caso de que lo hicieran, para retroceder poco después a las antiguas. Pero la reconstrucción afecta también al armamento, los uniformes o los pertrechos. Nos trasmite una visión bien definida en sus elementos constructivos de la trinchera, sórdida y angustiosa pero a la vez madriguera confortable que los combatientes adoptan como topos temerosos de salir a la superficie. Igual ocurre con la zona de alambradas y la tierra de nadie. Muy destacable la reproducción de un asalto de posiciones realizada con gran sobriedad y un patetismo insuperable incluso por escenas parecidas de películas tan valiosas como Gallipoli. La destrucción de la vida humana queda explicitada cínicamente en la conversación en la que el general Mireau expone el objetivo al coronel Dax: 5% de muertos en la salida de la trinchera, 10% en la tierra de nadie, 20% en las alambradas enemigas y 25% en la conquista de la colina. Y todo por razón de prestigio de un general puesto que la Colina de las Hormigas no tiene valor alguno para el desarrollo de la contienda.

Hemos indicado que los recursos expresivos no llevan a utilizar elementos efectistas o truculentos, de hecho la única escena de muerte en combate se produce por la impericia y cobardía del teniente al que se le encomienda una misión de reconocimiento. Pero esa ausencia de violencia no significa que Kubrick no logre transmitir la angustia: la utilización de una cámara móvil en el recorrido zizagueante por la trinchera del general Mireau para comprobar la moral de la tropa y del coronel Dax antes de dirigir el ataque resultan impactantes, un

antecedente del efecto buscado en la secuencia del niño con el triciclo por el pasillo de *El resplandor*.

Otro de los recursos expresivos es el de los contrastes de ambiente, sobre todo de iluminación, entre los de arriba y los de abajo; con ello se resalta el carácter despreciativo de la casta militar hacia la tropa y la indiferencia con que juega con la vida de los soldados.

El mensaje de la película no se agota en la primera parte. El consejo de guerra y la ejecución de los tres soldados, más allá del caso concreto, muestra la violencia impuesta por una disciplina y por el mantenimiento de una cohesión para anular todo instinto de supervivencia de los combatientes. "De vez en cuando hay que fusilar a algunos soldados", dice el general Boulard, indicando la manera de eliminar deliberadamente cualquier atisbo de resistencia.

La película sirve también como referente histórico del militarismo francés de la Tercera República, de sus tendencias chauvinistas y nacionalistas que impregnaron a una buena parte de la sociedad. Al ataque suicida responde una gran parte de los soldados con la *cobardía ante el enemigo*, que no es más que una muestra de cordura ante la exigencia de heroísmo a la que se les somete

218

El drama de la elección, juicio y ejecución de los soldados es un episodio macabro pero cargado de liturgia, perfectamente interpretada por el general Boulard : esplendor de la ejecución a la que obliga a asistir a toda la tropa. La crueldad no se escatima: el condenado con una lesión en el cerebro es llevado al poste de fusilamiento en camilla.

Un último comentario sobre el coronel Dax, contrapunto de las actitudes del alto mando. La figura del coronel resulta irreal, especie de héroe solitario, cumplidor de su deber pero humanitario con los soldados, abogado defensor de los acusados y capaz de rebatir a sus superiores. Su comportamiento no puede ser entendido por sus superiores más que como una estrategia hábil para escalar en su carrera militar como le hace saber el general Boulard al ofrecerle el cargo del general Miraeu y sorprendiéndose por el rechazo.

Salvador Forner Muñoz.



JOHNNY COGIÓ SU FUSIL. 1971

219

- Título original: Johnny Got His Gun.
- Nacionalidad: Estados Unidos.
- Producción: World Entertainment.
- Productor: Bruce Cambell.
- Director: Dalton Trumbo.
- Guión: de Dalton Trumbo, basado en su novela del mismo nombre.
- Intérpretes: Timothy Bottoms, Craig Bovia, Peter Brocco, Kendell Clarke, Eric Christmas, Jason Robards Jr., Robert Easton, Marsha Hunt, Donald Sutherland, Kathy Fields, Eduard Franz
- Fotografía: Jules Brennen.
- Diseño de producción: Harold Michelson.
- Directores artísticos: Harold Michelson y Jeremy Kay.
- Decorados: George R. Nelson y Robert Signorelli.
- Vestuario: Theadora Van Runkle.
- Maquillaje: Phil Rhodes.
- Música: Jerry Fielding.
- Montaje: Millie Moore.
- Sonido: Hal Etherington, James Nelson y Robert Winkler.
- Efectos especiales: Dick Williams.
- Ayudante de dirección: Christopher Trumbo.
- Duración: 112 minutos.

- Premios: 1971: Festival de Cannes: Gran Premio del Jurado, premio FIPRESCI. 1971: Globos de Oro: Nominada nueva promesa masculina (Timothy Bottoms)



Sinopsis:

Joe Bonham, joven soldado americano de la Primera Guerra Mundial, internado en un hospital militar en Francia, ha quedado casi totalmente mutilado por la explosión de una bomba (carece de ojos, mandíbula y extremidades, no puede hablar...) aunque sí puede pensar y recordar. Los doctores evalúan su situación y tras un traslado a otra habitación una joven enfermera intenta ayudarle a cumplir su última voluntad.

Comentario:

En pleno tardofranquismo, en el estado español el movimiento de cineclubs vivió su etapa dorada hasta bien entrada la Transición Democrática. Entre otros muchos títulos, *Johnny cogió su fusil* se ganó la aureola de producción «de culto» en esas sesiones de pura cinefilia, para acabar pasando a los anales de la historia del Séptimo Arte por su contundente discurso antibelicista y por ser la única tentativa tras las cámaras del afamado guionista y escritor Dalton Trumbo. Así pues, tras haber cosechado el Premio Especial del



Jurado en el Festival de Cannes y obtener un más que meritorio éxito en taquilla en su estreno en nuestro país —no así en los Estados Unidos, donde apenas obtuvo recorrido comercial—, a través de pases en cine-clubs y algunas reposiciones en salas alternativas de las grandes cadenas de exhibición, esa condición de «culto» mutaría a la categoría de «mito» de cara a los sectores más progresistas de la sociedad española. Para los *coineusseurs* de aquel tiempo, a esta mítica contribuiría el hecho que en su día Luis Buñuel había sido persuadido por el propio Trumbo para que dirigiera *Johnny cogió su fusil*. Antes de iniciar el rodaje de *Viridiana* (1961), el cineasta turolense trabajó en el guion, junto a Trumbo, pero problemas con la censura acabaron abortando el proyecto. El mismo se postergó una década, ya sin el concurso de Buñuel, pero amparándose en el guion que habían escrito ambos. Cuestiones relativas al Sindicato de Guionistas Estadounidenses, del que no formaba parte Buñuel, llevaron a que Trumbo firmara en solitario el *scripten*, los créditos de la producción que él mismo acabaría dirigiendo. Una decisión extraña por cuanto Dalton Trumbo había alcanzado la edad de jubilación y no tenía experiencia alguna en la dirección, salvo el hecho de haber asistido a algunos de los rodajes que se valían de sus guiones. A su favor, con esta apuesta el cineasta natural de Ohio se aseguraba la fidelidad a un relato que había escrito a finales de los años treinta, obteniendo en 1940 el National Book Award. Evidentemente, el simple conocimiento de este dato obliga a pensar que *Johnny cogió su fusil* no recrea la tragedia sufrida por el soldado Joe Bonham (Timothy Bottoms) durante la Segunda Guerra Mundial sino que se circunscribe a la Gran Guerra. En cualquier caso, el film pretende ofrecer un crudo testimonio de la sinrazón del conflicto bélico en un marco temporal indeterminado. Es, por tanto, que *Johnny cogió su fusil* debe evaluarse más como un testimonio-documento fílmico que no como un ejercicio dramático suscitado a partir de un episodio bélico.

A día de hoy, dejando al margen valoraciones ideológicas, a nivel formal, el principal aliciente que presenta *Johnny cogió su fusil* es su componente experimental, en su tránsito del blanco y negro al color, y la articulación de unos *flash-backs* que sirven para recordar episodios en la vida de Joe Bonham antes de sufrir los tremendos efectos de una bomba que se precipita en una trinchera. Desconozco si la idea de dotar de color a las escenas en tiempo pasado y arbitrar una emulsión en blanco y negro para las que acontecen en el presente ya se había plasmado con anterioridad a la concepción de *Johnny cogió su fusil*, pero sea como fuere, el film dirigido y concebido por Trumbo se situaría entre los primeros en adecuar este formulismo en la historia del cine. Años más tarde, en la década de los noventa, *Madre noche* (1996) —notable adaptación de la novela homónima de Kurt Vonnegut— y *Pleasantville* (1998), aunque con fines distintos, adoptarían esta resolución. El otro aspecto apuntado, el relativo a los *flash-backs*, por su carácter un tanto desordenado y un contenido que explora en los confines

del surrealismo (las escenas en las que Jason Robards ejerce de maestro de ceremonias en un circo ambulante cuyo principal reclamo es un ser dotado únicamente de tronco) remite no tan sólo a un concepto felliniano sino también a un film coetáneo con el que guarda notables analogías: *Matadero Cinco* (1971). Esta adaptación de la más célebre de las novelas de Vonnegut se alinea con el sentido crítico de *Johnny cogió su fusil* en relación al absurdo de la guerra. Pero *Matadero Cinco* lo hace con un sentido alegórico teñido de comicidad/ironía —gentileza de Vonnegut—, a diferencia del semblante solemne que se percibe en cada fotograma de la opera prima de Trumbo, cuyo mensaje sigue resistiendo el paso del tiempo, generando un debate paralelo por lo que respecta a la eutanasia. Una historia que, por la importancia que adquieren los monólogos interiores a cargo de Joe Bonham y por el valor humanista del relato con las cuestiones temáticas que lleva implícitas, hubiera podido ser una obra más representada sobre los escenarios. Pero, a falta de una versión teatral satisfactoria, Rowan Joseph ha dirigido, a partir del guion coescrito por Trumbo, este mismo año (2008) una producción cinematográfica con Benjamin McKenzie asumiendo el rol de Bonham y centrada en el concepto del monólogo que ya se había explotado, en menor medida, en su primera versión cinematográfica. Un factor más que favorece la pervivencia de un relato fílmico inmortal, eso sí, exento de la fuerza dramática de *Senderos de gloria* (1957) —otro film de cariz antibelicista ubicado en las postrimerías de la Primera Guerra Mundial en territorio galo— pero con una contundencia expositiva que no deja lugar a dudas sobre las intenciones de un Dalton Trumbo —a quien vemos en un episódico papel, vestido con bata blanca— que un lustro más tarde fallecería habiendo cumplido un sueño: contemplar en la gran pantalla la traducción en imágenes una de sus primeras y más reveladoras obras de su pensamiento como humanista.

EMILIANO PIEDRA presenta

Una de las más importantes películas de todos los tiempos

FESTIVAL DE ATLANTA-EE.UU. FESTIVAL DE CANNES FESTIVAL DE FESTIVALES-BELGRADO

Fenix de oro a la mejor película del festival Gran premio especial del jurado Gran premio de la crítica internacional Mejor película del festival de festivales

TIMOTHY BOTTOMS
KATHY FIELDS
MARSHA HUNT
JASON ROBARDS
DONALD SUTHERLAND
DIANE VARSİ



un film de **DALTON TRUMBO**



TIMOTHY BOTTOMS el soldado **KATHY FIELDS** la virgen **MARSHA HUNT** la madre **JASON ROBARDS** el padre **DONALD SUTHERLAND** Cristo **DIANE VARSİ** la enfermera

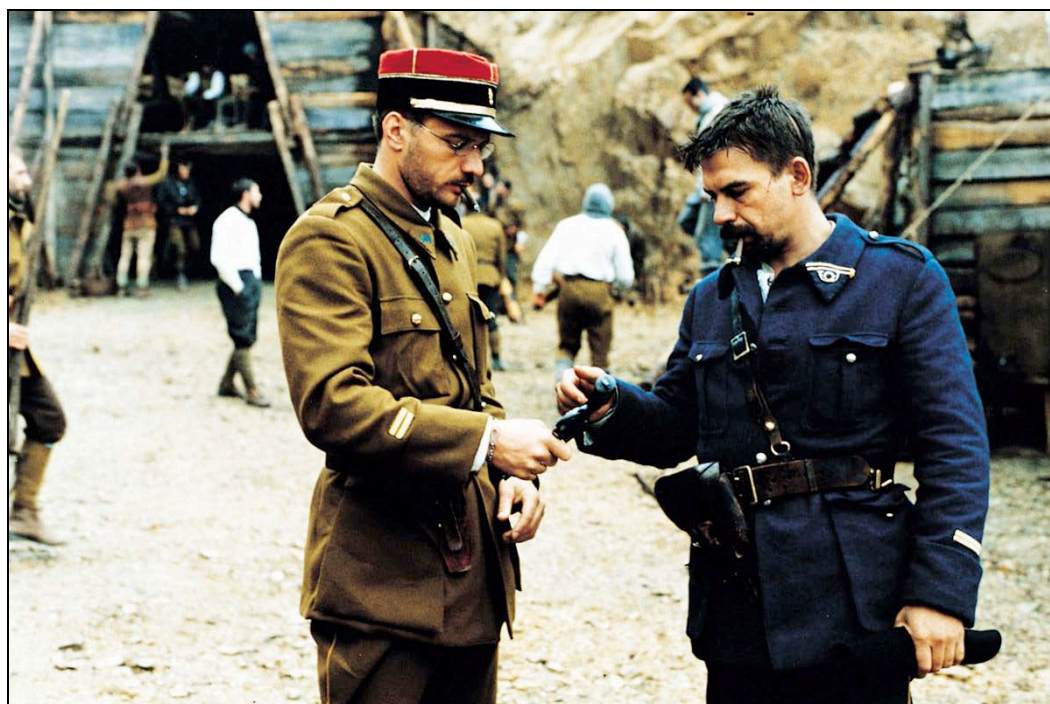
Johnny cogió su fusil

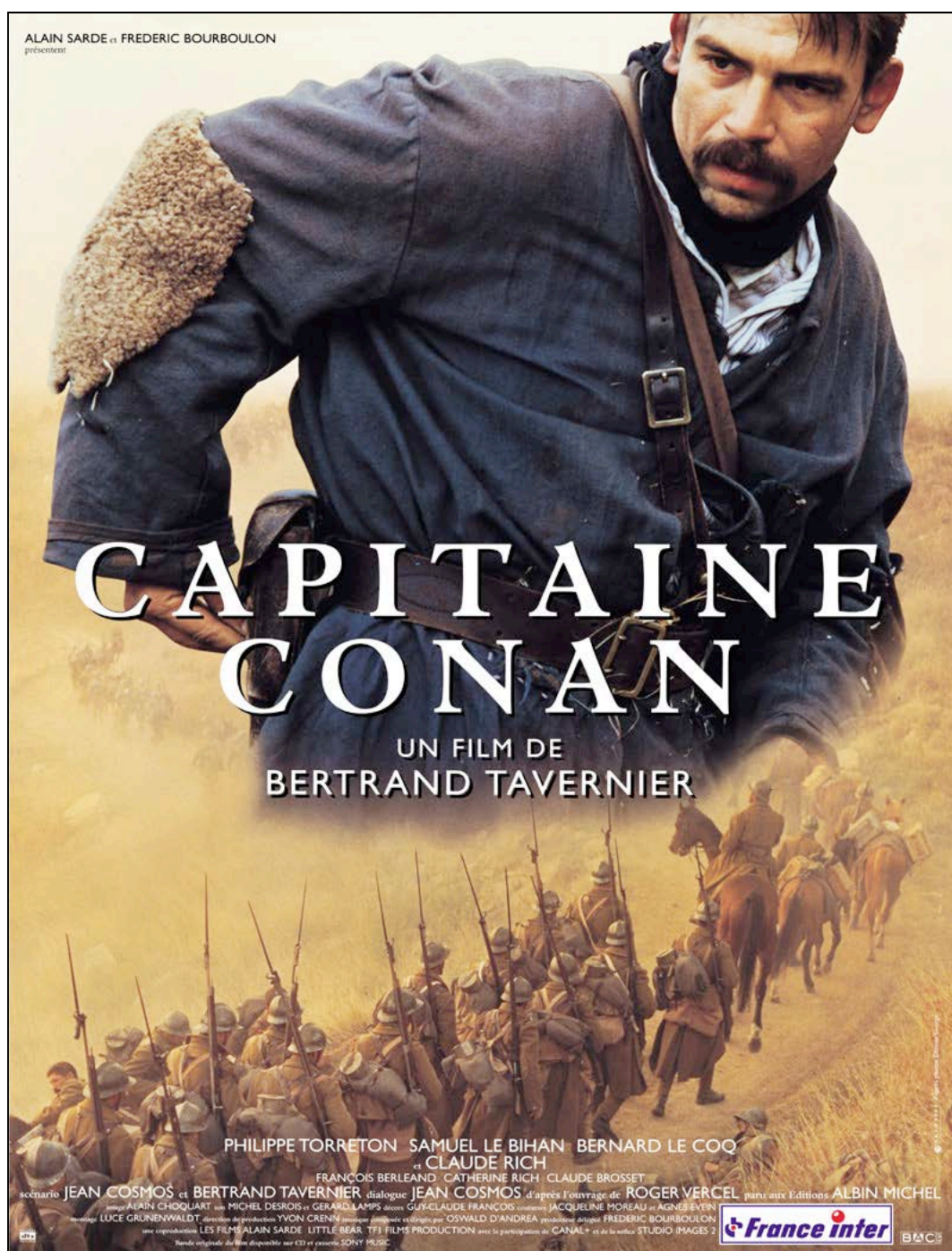
UN BEST SELLER CON DOS MILLONES DE TIRADA  una producción: de **BRUCE CAMPBELL**

CAPITÁN CONAN. 1996

- Título original: Le capitaine Conan
- Nacionalidad: Francia.
- Producción: Alain Sarde / Little Bear / TF1 Production
- Productores: Alain Sarde y Frederic Bourboulon.
- Director: Bertrand Tavernier.
- Guionistas: Bertrand Tavernier y Jean Cosmos, basado en la novela de Roger Verceel.
- Fotografía: Alain Choquart.
- Director artístico: Guy-Claude François.
- Vestuario: Jacqueline Moreau y Agnes Evein.
- Música: Oswald D'Andrea.
- Montaje: Luce Grunenwaldt, Laure Blancherie, Khadicha Bariha-Simsolo.
- Intérpretes: Samuel Le Bihan, Phillipe Helies, Philippe Torreton, Bernard Le Coq, Laurent Schilling, Jean-Yves Roan, Tonio Descanville, Eric Savin, Catherine Rich, François Berleand.
- Duración: 132 minutos.
- Género: drama bélico.
- Premios: 1996: 9 nominaciones a los Cesar de los que obtiene 2: Mejor Director y Actor (Torreton) La película fue nominada a mejor película en el Festival de Cine de Telluride. En 1996: mención especial en el festival de San Sebastián.

224





225

Sinopsis:

En el frente balcánico de 1918 el capitán Conan comanda un destacamento de voluntarios franceses especialmente sanguinarios entre los que se encuentran presos que intentan purgar sus penas y cuyas actuaciones militares —guerrilleros en territorio enemigo— son muy eficaces. Las autoridades militares las toleran pero cuando termina la guerra y se firma el armisticio aquellos continúan practicando la rapiña entre la población civil con la protección de su capitán por lo que serán sometidos a juicio.

Comentario:

El director Bertrand Tavernier, conocido por sus films de carácter más bien social, nos sorprende de alguna manera con un film ambientado en la Primera Guerra Mundial, aunque centrado en el prácticamente desconocido Ejército de Oriente que Francia mantuvo a orillas del Danubio para combatir contra austríacos, búlgaros, turcos y alemanes, en un segundo frente que fue menospreciado y que incluso se alargó al verse obligados a luchar contra la propagación del bolchevismo una vez finalizada la contienda. *El Capitán Conan* conforma, junto con *La vida y nada más*, un excelente fresco antibelicista apoyado y ambientado en la Gran Guerra. En ambos casos, la acción se sitúa durante el final o en la inmediata postguerra, de manera que Bertrand Tavernier intenta, de forma expresa, concienciarnos de que la guerra no acaba con un simple papel firmado en un palacio por generales y ministros sino que sus consecuencias se prolongan en el tiempo a lo largo de toda una generación.



226

El Teniente Conan es el comandante de un grupo de acción directa a mitad de camino entre el pelotón disciplinario (hay muchos expresidarios) y un grupo de operaciones especiales. La guerra de los últimos años ha convertido a unos, la inmensa mayoría, en soldados deseosos de volver a ver a los suyos, a sus familias y de volver a reemprender su vida civil, viendo con desesperación como la guerra se prolonga oficiosamente meses y meses interminables. Sin embargo, Conan y sus hombres han convertido a la guerra y a la lucha en una forma de vida, de sentirse importantes, ya que nada les espera en la vida civil salvo la inadaptación.

El Capitán Conan deviene una extraordinaria película antibelicista, en donde se refleja el abismo entre las élites militares y los soldados. Gran ambientación, grandes subrayados musicales e interpretaciones magníficas, en un film que no habla tanto de la guerra como de sus consecuencias, de lo absurdo de los conflictos bélicos. Las primeras imágenes son sumamente impactantes. Nunca antes se había mostrado desde la pantalla con tanta verosimilitud la vida en unas trincheras, en las cuales no se puede comer porque todo apesta a éter, y al mismo tiempo reflejar la desorientación del soldado que no sabe hacia dónde avanza, por dónde llueve la metralla o cuál es su objetivo inmediato. Y no contento con ello, el director nos explica la dura vuelta casa de los protagonistas principales, Conan y Norbert (interpretados por Philippe Torreton y Samuel Le Bihan), ya que después de varios años convertidos en máquinas de matar, la adaptación a un mundo en el que parece que no tienen sitio es tremendamente dura. El director francés consigue componer una película tremendamente antibélica, en la que no ahorra al espectador momentos realmente duros que conviven con los aspectos más rutinarios de la guerra de trincheras, dando una escabrosa imagen de cotidianeidad que incluso da más escalofríos que las escenas de batallas. Similar en su planteamiento a *Senderos de gloria* (1957), y plagada de humanos y carismáticos personajes, *Capitán Conan* adopta la forma de impresionante alegato antibelicista de cánones clásicos. Además de la construcción de sus caracteres, el interés de la película radica en la composición de sus cruentos escenarios bélicos y batallas, y en la fina y sutil crítica a la mendacidad y la hipocresía de los altos mandos militares. La absurdidad bélica, la deshumanización del soldado y su incapacidad de reinserción en la vida civil, serán algunos otros temas tratados de manera tangencial.

227

Los acontecimientos y el entorno condicionan nuestra personalidad, parece querer decirnos Tavernier. Por ello la cinta posee escenas de una fuerza brutal como son las de las batallas, repletas de dinamismo, de veracidad, rodadas en planos abiertos magníficos, o en las que Conan despliega su comunión con su gente. Philippe Torreton realiza un trabajo colosal transmitiendo elementos tales como pasión, entusiasmo, personalidad, coronado todo ello con una secuencia final maravillosa que es el contrapunto a todo lo visto hasta esos momentos. Efectivamente, uno de los aciertos resulta el diálogo final sostenido entre Norbert y Conan, cuando éste último se siente viejo y acabado y es visitado por Norbert en su pueblo. Se trata de un momento de enorme tristeza y tal diálogo merece un puesto entre lo mejor del cine contemporáneo.

Frederic Soldevila.



FUENTES DEL PACIFISMO

228

Cómo se promueve el sentimiento antibélico o pacifista en el cine de la Gran Guerra.

1. La oportunidad del tema se debe al convencimiento de que lo mejor del cine de la Gran Guerra tiene este carácter pacifista. Algunas de estas películas son obras maestras que figuran en cualquier lista exigente de las mejores de la historia del cine, entre las cuales sin lugar a dudas se encuentran *Senderos de gloria* o *La gran ilusión*.
2. El pacifismo no es exclusivo de la Primera Guerra Mundial pero sí lo es comparativamente con la Segunda Guerra Mundial porque es un conflicto no maniqueo, de buenos y malos. La propia investigación histórica ha puesto de manifiesto la complejidad y hasta la oscuridad de las causas, lo que algunos cineastas supieron traducir tempranamente a través de personajes que no entendían el porqué de la Guerra como es el caso de *Sin novedad en el frente*. Y que por ello mismo manifiestan un comportamiento ambiguo o crítico. Otros, como Renoir en *La gran ilusión*, expresan un pacifismo que echa sus raíces en un planteamiento transversal en que la guerra no es producto del enfrentamiento de naciones o pueblos sino de intereses ajenos a estos, que son sus víctimas. Por otra parte, la lejanía de este conflicto, que cada vez se ha ido volviendo más oscuro en sus causas, ha contribuido a que planteamientos

políticos del presente se proyecten sobre este de manera indirecta: así ocurrió en plena Guerra Fría cuando la crítica al maniqueísmo y al militarismo de la época se tradujo en el nacimiento de una potente corriente pacifista centrada en la Gran Guerra a partir de los años cincuenta y que tuvo como bandera *Senderos de gloria*, pero que ha desarrollado sobre todo el cine europeo.

3. Por tanto el pacifismo no es una invención de los guionistas o directores sino que es deudor de la propia realidad vivida por los protagonistas que no son sino los soldados. Se puede decir que el pacifismo sale de las trincheras y se manifiesta en importantes escritos literarios o, sobre todo, en las numerosas cartas enviadas a sus allegados por los soldados que expresan en ellas sus vivencias y sentimientos.
4. Las manifestaciones concretas de este pacifismo en el cine son muy variadas. En general persiguen plantear aspectos que lleven al espectador a la reflexión, a la crítica o al rechazo de lo que contempla. Con frecuencia la acción se desarrolla en escenarios apartados del frente donde la falta de acción permite la reflexión pausada. Es frecuente recurrir a los permisos de los soldados para marcar el contraste con la vida ordinaria y la oposición entre lo que la retaguardia cree que ocurre y la realidad. De este contraste surge el alejamiento psicológico del soldado con respecto a su pasado, un soldado al que han arrebatado la ilusión, la alegría y la juventud en muchos casos.
5. La industrialización de la muerte es un hecho nuevo y está presente en todas estas películas lo que promueve el rechazo, sobre todo cuando el soldado desconoce exactamente por qué lucha o por qué mata.
6. La trinchera es el escenario predilecto para contar el horror. La guerra de posiciones la convierte en el icono perfecto de la Gran Guerra y cuando se quiere narrar cinematográficamente se debe mostrar su doble condición de lugar pestilente, nido de ratas y piojos y, a la vez, madriguera protectora del soldado. Ahora, bien, meter la cámara para rodar allí equivale necesariamente a mostrar los semblantes del miedo, la tensa espera antes del ataque, la permanente inestabilidad creada por los obuses y morteros y, con ello, la escenografía del miedo. Y todo ello promueve en el espectador sentimiento de compasión y antibélicos.
7. Las diferencias entre jefes y soldados, el contraste de las condiciones de vida (palaciego de los jefes y miserable en las trincheras) y el maltrato que reciben es uno de los aspectos más criticados por los soldados, la literatura de guerra y por el cine. En muchas ocasiones tras esta crítica anida antes un sentimiento antimilitarista que antibélico. Se critica antes la manera de hacer la guerra de los jefes que la propia guerra. Destaca, en el

contexto de la guerra de posiciones y desgaste, la planificación de misiones imposibles. En este esquema, el enemigo no es necesario para narrar y denunciar: son los propios jefes, no se necesita al teutón, que ya está amortizado e igualado como malvado, para nada. Esta manera de enfocar la tragedia de la guerra, desde 1957 con *Senderos de gloria*, se ha mantenido en el cine pacifista de la Gran Guerra hasta nuestros días. En estos aspectos reside la verdadera carga de profundidad de la película, una denuncia del militarismo francés de la III República que llevó a De Gaulle a vetarla hasta 1975.

8. Los juicios sumarísimos y sin garantías perfectamente documentados en la realidad de los frentes en la que los soldados son víctimas de la frustración (a veces simulada más que real) y del desprecio de sus jefes. Naturalmente estos juicios constituyen una de las mayores canalladas de las que son víctimas los soldados y por tanto también en el cine se resalta la impunidad de los procedimientos y de las decisiones adoptadas con los soldados. Otra vez *Senderos de gloria* nos ofrece el mejor ejemplo. Con el añadido de que en el juicio, como ocurre en otras películas, se observa que a veces son los soldados los únicos en mantener la cordura con su "cobardía", negándose a cumplir las órdenes, retrocediendo en vez de atacar, automutilándose o desertando
9. Los heridos de la guerra. La industrialización de la guerra produce una gran cantidad de heridos lo que plantea problemas a los que hay que dar soluciones. Uno de ellos es la incorporación de los afectados a la vida normal. El cine a veces ha tratado el problema con dramatismo, poniendo en primer plano las dificultades de adaptación pero en otras parece abrirse la esperanza (*El pabellón de los oficiales*). En ambos caso la carga de simpatía que despiertan estos damnificados de la guerra es fronteriza con un sentimiento pacifista indudable.
10. Los dilemas morales. Las películas pacifistas se caracterizan entre otras cosas por plantear cuestiones que no tienen fácil respuesta y que, por ello mismo, promueven la duda, la reflexión o el sufrimiento. A veces se recurre a la reflexión de los propios personajes que suponen el punto de vista del guionista o de la obra en que se basa la película, otras veces es el espectador quien tendrá que optar entre opciones enfrentadas y representadas por personajes de la película (*Capitán Conan*). Otras veces, sencillamente el espectador se entrega al sufrimiento del héroe o del antihéroe (*Sin novedad en el frente, Johnny cogió su fusil*). En cualquier caso, de estas películas surgen a veces las más altas cotas de rechazo a la guerra.
11. El cine nos muestra también cómo los protagonistas, que supuestamente tendrían que odiarse, entablan relaciones de amistad y confraternización. La película que mejor trata este

tema es *La Gran ilusión* con su planteamiento de la guerra como ajena a los intereses generales de las clases sociales mayoritarias y su apuesta por la hermandad de los humanos más allá de nacionalidades o fronteras. Coincidente con este planteamiento hay películas que han recogido las treguas de navidad, perfectamente documentadas como en el caso de *Feliz Navidad*, por ejemplo. Dentro de este contexto constituye un matiz el rechazo del nuevo tipo de guerra por los militares de viejo cuño que añoran sus viejos códigos de honor: el enfrentamiento "legítimo" no está reñido con el establecimiento de puentes de paz entre los guerreros (*La gran ilusión*).

12. La desaparición de una generación de jóvenes resume todo el horror y conciencia de la magnitud de la tragedia, promoviendo un profundo sentimiento pacifista (la muerte de Paul en *Sin novedad en el frente*).

EL DEPORTISTA SOBRE EL TEJADO DE ZINC CALIENTE. A MARTILLAZOS CON LOS ÍDOLOS DE LA FILOSOFÍA DEL DEPORTE

XAVIER GIMENO MONFORT
FRANCISCO JAVIER LÓPEZ FRÍAS



232



1. UN EJERCICIO PRÁCTICO DE HERMENÉUTICA DEL DEPORTE. En este artículo nos proponemos realizar un ejercicio teórico-práctico, siguiendo con nuestra propuesta filosófica particular al respecto, (López Frías y Gimeno Monfort 2015b; López Frías y Gimeno Monfort 2015a) con el fin de desarrollar un análisis filosófico-hermenéutico del deporte. Este ejercicio es peculiar no sólo por lo novedoso que supone analizar el deporte desde una perspectiva hermenéutica, lo cual tiene pocos precedentes en la filosofía del deporte, (Edgar 2014) sino, sobre todo, porque lo llevaremos a cabo a través del estudio de un caso que, en sí mismo, no pertenece al ámbito del deporte: la obra de Tennessee Williams *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*) (Williams 1975).

Evidentemente, aunque no podemos afirmar que la obra de teatro de Williams sea un evento deportivo, la temática del deporte la recorre de arriba abajo, quedando su trama entrelazada esencialmente con lo deportivo. No obstante, donde más clara queda la ligazón existente entre la obra de Williams y el deporte es en su adaptación cinematográfica realizada y dirigida por Richard Brooks en 1958 (Taylor et al. 1958). Así, por ejemplo, la escena que da inicio a la película es una “prueba deportiva”. Uno de los personajes principales de la obra, Brick, que es representado por Paul Newman, se encuentra a altas horas de la noche en un estadio universitario solo y borracho tratando de completar una carrera de vallas.

Puesto que existe una mayor presencia de lo deportivo en la versión cinematográfica, tomaremos a ésta como hilo conductor de nuestro ejercicio hermenéutico, cuyo objetivo será el de mostrar la presencia de lo que nosotros hemos denominado como “prejuicio platónico” en nuestras precomprensiones ontológicas tanto cotidianas, así como filosóficas del deporte. Por este motivo, la presencia de la obra de teatro Williams en nuestro análisis quedará relegada en ciertos aspectos a un plano más secundario.

Además de por la temática deportiva que atraviesa *La gata sobre el tejado de zinc*, esta obra encaja a la perfección con nuestra intención de llevar a cabo un análisis hermenéutico del deporte porque sirve para articular dos cuestiones eminentemente hermenéuticas: por un lado, la relativa al desvelamiento de la verdad que queda oculta, y, por otro lado, la referida a la búsqueda permanente de un autorreconocimiento recíproco capaz de dotar de sentido a una vida opaca y atravesada por la miseria existencial.

Entendida desde una perspectiva filosófico-hermenéutica, la obra de Williams constituye, en esencia, un camino liberador, crudo y doloroso en busca de la verdad. Una verdad que Williams integra y que, al mismo tiempo, oculta en todos y cada uno de los personajes, o mejor aún, silenciada. Y es que la mentira no queda representada por los personajes de Williams como una deformación de la verdad sin más. Más bien la mentira queda representada por todo aquello que los personajes de la obra omiten o no dicen, es decir, por aquello que ocultan y conservan

como un secreto íntimo y traumático a partes iguales. Por ejemplo, Maggie, protagonizada por Elizabeth Taylor en la versión cinematográfica, nos ofrece una muestra evidente de esa verdad que atrapada en la intimidad, queda oculta, no-dicha y que, al mismo tiempo, mantiene una gran influencia sobre nosotros. Ésta es:

como atrancar la puerta de una casa que está ardiendo para impedir que salga el fuego. [É]sta sigue creciendo, creciendo, creciendo como el fuego, hasta que nos ahoga...

Esta verdad no dicha es aquello que, en términos hermenéuticos, se denomina como "la facticidad". En relación a ésta, la función de la hermenéutica es la de ir progresivamente desvelando e interpretando todos aquellos elementos constitutivos de la facticidad que están a la base de nuestro juicios y comprensiones de la realidad (lo cual será el objetivo de este análisis hermenéutico del deporte que aquí se propone). Precisamente el abuelo Pollit, el padre de Brick, se presenta en la película como: "un puño cerrado. Un puño que golpeaba, que aplastaba, que empujaba..." El cual nos recuerda, en cierto sentido, a la autodeterminación nietzscheana de filosofar a martillazos. Filosofía destructiva y nihilista que, en un sentido ajustado a las necesidades de la filosofía occidental, algunos filósofos toman como precedente filosófico de la hermenéutica que se desarrollaría durante la segunda mitad del siglo XX.

El modo de filosofar a martillazos nietzscheano consiste en ir golpeando los ídolos de la filosofía para ver si suenan a hueco; un modo de sondear la profundidad y sostenibilidad ontológica de aquellos principios (ídolos) que se presentan como fijos, estables y universales. Volviendo al personaje de Pollit, el objetivo del padre de Brick es, de igual modo, liberar la verdad oculta y apresada en las mentiras, miedos y traumas del resto de personajes; en especial de su hijo Brick. Pollit golpea, aplasta y empuja sin contemplación ni miramiento todas y cada una de las mentiras de su hijo, con el único propósito de liberarlo del miedo, la mentira y el sentimiento de culpa que lo ha condenado a una existencia que niega la verdad como única salida. De este modo, *La gata sobre el tejado de zinc* se convierte en una indagación filosófica sobre el sentido de la vida, los límites emocionales que condicionan la felicidad, y el modo en el que la verdad es un modo de alcanzar la libertad.

La ligazón entre deporte y sentido de la vida se ejemplifica en el personaje de Brick. Para él, la vida únicamente tiene sentido desde su dimensión lúdica, es decir, cuando la vive desde su dimensión deportiva. Con la pérdida de Skipper, su más fiel compañero de juegos, y su posterior desconexión con la práctica deportiva, Brick se desmorona por completo. Su vida carece de sentido cuando lo lúdico no está presente. Ha perdido eso que el filósofo del deporte Bernard Suits (2005) denominó como la actitud lúdica hacia la vida. Esta actitud se muestra claramente

en la mencionada primera escena de la película: Brick, borracho, eufórico y exultante, está completando una carrera de vallas. Mientras que Brick consigue superar las primeras vallas, puede escucharse de fondo los ánimos de un público inexistente que, a nuestro parecer, tratan de rememorar lo que en otro tiempo era una vida de éxito. Ese sonido de ambiente imaginado-rememorado únicamente en la cabeza de Brick, se desvanece cuando éste se tropieza y cae lesionado al suelo, lo cual representa tanto un golpe de realidad, así como su fracaso deportivo y vital. Desde el momento en que no puede superar la prueba deportiva, Brick se sume en un silencio absoluto, sin apoyo, ni sonrisa en su rostro. Su vida ha dejado de tener sentido, se encuentra sumido y derrotado en el vacío.

2. EL CARÁCTER LÚDICO DE LA OBRA Y SU IMAGEN DEL DEPORTE COMO DESAFÍO. Como hemos tratado de mostrar en la primera sección, lo lúdico atraviesa la obra de Williams desde el principio hasta el final. Hay una gran cantidad de referencias a lo lúdico y la competición que no pueden desdeñarse pero que, debido a una evidente falta de espacio y tiempo, no podemos analizarlas al detalle aquí. Así pues, entre todas ellas cabe destacar las siguientes: el juego insano, tramposo y manipulador de Maggie con Brick con el único fin de seducirlo, las constantes apariciones de los niños de Grooper (hermano de Brick y símbolo de lo lúdico y el juego por antonomasia) y, cómo no, la competición entre las dos mujeres, Maggie y Edith, por la herencia de Pollit. (May 1994) De hecho, ya en el título de la obra de Williams es posible identificar la temática lúdica y competitiva como elemento transversal y relevante: "La gata sobre el tejado de zinc".

235

Este título tiene una interpretación ligada al deporte y, sobre todo, a la naturaleza de toda actividad lúdica en general. Tanto es así, que Williams relaciona directamente la imagen de la gata sobre el tejado de zinc caliente con lo deportivo cuando pregunta, a través de Maggie: "¿cuál puede ser la victoria de la gata en el tejado de zinc caliente?" A esta cuestión, Brick le responde: "resistir en él todo el tiempo que le sea posible, hasta el último segundo". Tanto la pregunta como la respuesta nos conducen a la caracterización típica del juego propuesta, entre otros, por Johan Huizinga (2000), José Ortega y Gasset (1966), Suits (2005), y el resto de los filósofos del deporte herederos de sus ontologías del juego. Según la concepción dominante dentro de la filosofía del deporte, éste es:

un voluntario y mutuamente aceptado evento humano en el que uno o más participantes humanos se oponen, al menos, a otro humano en busca de la evaluación mutua de la habilidad de todos los participantes para mover su masa en el espacio y el tiempo utilizando movimientos corporales que exhiben *habilidades motoras desarrolladas*, resistencia fisiológica y psicológica, y tácticas y estrategias socialmente aceptadas." (Fraleigh 1984, 71) (las cursivas son nuestras).

El deporte es, pues, concebido esencialmente como “una lucha por alcanzar la excelencia física a través de la superación de un desafío físico.” Este desafío, como bien muestra Suits, es fruto de la creación de obstáculos innecesarios con el fin de poner a prueba nuestras habilidades. Así, por ejemplo, para comprobar que somos mejores corredores que otros, dibujamos una línea de salida y otra de meta y tratamos de llegar a ella lo más rápido posible y, por supuesto, antes que los adversarios. Este desafío supone, pues, una creación artificial de obstáculos que genera un mundo aparte en el que tratamos de lograr dos objetivos: divertirnos y desarrollar nuestras habilidades. Siendo esto así, el objetivo fundamental y más básico del deporte, más allá de la diversión, del desarrollo de habilidades y de la consecución de las metas propias de cada deporte, es mantener la integridad de la actividad intacta para que siga siendo posible jugar.

La analogía de la gata sobre el tejado emula los caracteres esenciales de la naturaleza del deporte entendido como juego. La gata, por su condición competitiva, se encuentra por encima del mundo real, apoyando, resistiendo y compitiendo consigo misma por mantener su equilibrio sobre el obstáculo que representa el zinc caliente. En esta situación la gata, si quiere, tal y como pretende mantenerse elevada sobre el mundo cotidiano, debe ser capaz de superar el desafío físico que le propone el calor acumulado en el tejado de zinc. Mantenerse ahí, aguantar el desafío y seguir en él es lo que, en última instancia, le proporciona la victoria. De igual modo, el deportista ha de mantenerse en el tejado de zinc para poder mantener el juego con vida. Es decir, para seguir disfrutando de ese mundo lúdico y artificial que le pone a prueba y, con ello, da sentido a su vida.

Siguiendo con la analogía de la gata sobre el tejado de zinc (y su relación con la versión ontológica del deporte entendida como búsqueda de la excelencia y práctica lúdica), cabe preguntarse si, tal y como le sucede a Brick, el descenso del tejado por parte del deportista no supondrá, como se afirma en la película: “no saber a dónde ir, y encontrarse perdido”. Cada vez que el deportista abandona el terreno artificial donde se ponen a prueba sus habilidades físicas está, de facto, abandonando el mundo utópico que supone el juego. Pero, también, está fracasando en el propósito de adoptar una actitud lúdica respecto a la vida.

Sobre el tejado caliente de la práctica deportiva, Brick era concebido como un individuo admirado y respetado por todos; estaba en lo más alto. Así, Brick se muestra como representante del éxito no sólo deportivo sino, también, moral. Esta ligazón entre excelencia deportiva y moral se muestra claramente en la filosofía del deporte. Así, por ejemplo, la filósofa del deporte Heather Reid afirma que la excelencia física perseguida en el deporte no se limita exclusivamente a lo corporal sino que, además, se extiende hasta lo moral:

El movimiento físico voluntario era un producto y expresión de la mente/alma (psyche). El cuerpo atlético en forma, como producto de un movimiento voluntario e intencionado, es simplemente la muestra de la excelencia del alma. La competición atlética funcionaba dentro de la educación antigua no sólo como un entrenamiento físico, sino como un modo de cultivar almas fuertes y perseguidoras de la verdad. (Reid 2009).

Ante esta ligazón entre lo moral y lo deportivo, es obvio pensar que el fracaso en el ámbito deportivo se debe extender, siempre y cuando nos situemos en el orden de discurso filosófico planteado por los padres de la filosofía del deporte, a un fracaso también moral. Brick es un fracasado no sólo en el ámbito deportivo; también ha adoptado una actitud frente a la vida inmoral y profundamente derrotista:

BRICK. — (Entrando). La tormenta se acerca.

GOOPER. —Mi querido hermano se digna unirse a nosotros.

EDITH. — (Irónica). ¡Vaya... vaya!... ¡El gran atleta ha sido herido durante un partido! (Se oye un gran trueno).

GOOPER.—Sí, sería jugando a los bolos.

EDITH.—O emborrachándose de whisky. (Otro trueno).

237

No cabe duda de que los lacónicos comentarios de Edith, incluso de su propio hermano Gooper, dan testimonio del fracaso deportivo, emocional y vital de Brick en que se ha sumido. Un fracasado y borracho que ha perdido cualquier tipo de respeto por parte de sus familiares. Incluso el pasado como deportista (ya como golfista en la obra, o futbolista en la adaptación cinematográfica), sigue siendo insuficiente para aquellos familiares que lo conciben como un deshecho irresponsable, inmaduro y "borracho" de un tiempo pasado engañosamente glorioso. La copa de whisky es la única "copa" que es capaz de levantar.

En definitiva, Brick ha mantenido una posición elevada sobre el tejado de zinc caliente de la excelencia. Una excelencia que no sólo se le suponía física sino que, también, se ha extendido a lo moral. El éxito como deportista lo situaba en una posición moral elevada respecto al resto y, por eso, su caída de las alturas es más determinante y profunda que la del resto. Razón por la que el resto de familiares, incluido él mismo, lo consideren como una ruina en todos los aspectos.

EDITH. —Debe usted ser justa con Gooper. Desde hace cinco años, es decir, desde que el abuelo empezó a perder la salud, Gooper se ha consagrado en cuerpo y alma a la plantación, y no lo hizo porque fuera su deber, sino que... lo hizo, eso es todo. Y durante ese tiempo ¿qué es lo que ha hecho Brick? ¡Vivir de sus glorias pasadas!

GOOPER. — (Poniendo una mano sobre la rodilla de EDITH para hacerla callar). A los veintisiete años, Brick no es más que un jugador de golf fracasado.

MARGARET. — (Entrando). Sabes muy bien que él no es un simple jugador de golf sino un cronista deportivo de la televisión. ¡Y uno de los más cotizados!

EDITH. — (Interviniendo). Hablaba de su pasado...

Nos preguntamos, hasta qué punto el paradigma deportivo clásico respecto a la consecución de la excelencia y moral, ha determinado la visión que Brick posee del deporte y del deportista. Y lo que va más allá, nos cuestionamos hasta qué punto el paradigma de la excelencia físico-moral del deporte ha condicionado la comprensión ontológica no sólo de los deportistas sino, también de los aficionados del deporte: ¿es la excelencia deportiva sinónimo y reflejo real de la facticidad deportiva? ¿Qué consecuencias directas conlleva la asunción del paradigma de la excelencia en la práctica deportiva y en la de los espectadores? ¿Es capaz de deformar el paradigma de la excelencia la facticidad deportiva ajustándola a sus propósitos morales?

3. EL IDEAL DEL DEPORTE Y LO-NO-DICHO DEL MISMO. En otro lugar hemos defendido que la ligazón existente entre el deporte y la lucha por la excelencia física constituyen lo que denominamos como “prejuicio internalista” o “prejuicio platónico del internalismo”. (López Frías y Gimeno Monfort 2015a) Dicho prejuicio consiste en la reducción de la naturaleza del deporte únicamente a un sentido restringido referido a la lucha por la excelencia (Simon 2014). La implementación de dicho prejuicio y su asunción por parte de deportistas, aficionados y resto de participantes en el mundo deportivo, genera ciertos problemas teórico-prácticos que deben ser tenidos en consideración. Especialmente relevante para nuestro propósito hermenéutico realizado en el presente trabajo es, ante todo, tratar de mostrar cómo el prejuicio internalista sesga profundamente nuestra experiencia del deporte, acomodándola a la idea de la lucha por la excelencia entendida como sustento ontológico del paradigma deportivo actual. Así, por ejemplo, se ofrece una visión dulcificada o “buenista” de la práctica deportiva que, a nuestro juicio, bloquea e ignora voluntariamente muchos de los aspectos más violentos, brutos y primitivos que también forman parte del deporte.

Frente a esta visión buenista, algunos filósofos del deporte como Verner Moller y Yunus Tuncel, y que nosotros denominamos como “dionisiacos” en otro trabajo, han destacado precisamente los rasgos opuestos a la excelencia a la hora de definir el deporte provocando, de ese modo, una inversión del prejuicio internalista en el seno de la filosofía del deporte:

Cuando el deporte es concebido como un drama en el que los atletas rinden en función de un instinto o pasión

internas, no es necesaria la explicación materialista de su comportamiento. No tiene sentido continuar con la condena sin sentido del comportamiento de los atletas, ya que este cambio de perspectiva muestra claramente que el tomar drogas y seguir dietas que llevan a la anorexia son lamentables efectos secundarios en vez de resultado de un carácter corrupto. Estos son efectos secundarios comparables con aquellos que encontramos entre los músicos y bailarines de ballet, poetas, y otros artistas, que hacen lo que sea necesario con el fin de crear obras sublimes y después encontrarse a sí mismos atrapados en serios problemas o comportamientos auto-destructivos [...] Tan pronto como aceptamos que el deporte contiene un elemento pasional, nos encontramos en la situación de comprender el deporte desde dentro (Møller y Nauright 2003, 30-31).

Al destacar estas realidades no-dichas por el internalismo deportivo, se traen a la luz unos aspectos que antes no tenían cabida en nuestras concepciones del deporte: el dolor, el sufrimiento, el fracaso, lo pasional.

Volviendo a la obra de Williams, el problema para Brick no es el de haber saltado del tejado y, con ello, haber sido expulsado del mundo utópico y lúdico en que se encontraba. Más bien se trata del hecho de que Brick ha sido una víctima más de la imagen equivocada (distorsionada) de lo que se espera y supone estar en el tejado. Es decir, Brick asume desde un punto de vista determinado por el prejuicio platónico, la Forma de la práctica deportiva únicamente desde el punto de vista de la excelencia. Si esto es así, entonces tiene sentido pensar que el fracaso de Brick como deportista y como persona queda asociado al fracaso del paradigma internalista del deporte.

No obstante, Brick, al albergar esta visión del deporte, ha ignorado la verdad no dicha de esta visión del deporte, es decir, su facticidad. El deporte comprendido tal y como lo muestra el prejuicio platónico ignora, rechaza y anula el conjunto de hechos que no casan con su visión del deporte como lucha por la excelencia. A nuestro parecer, a este respecto, es muy significativa la conversación que mantienen padre e hijo (Pollit y Brick) en una escena absolutamente conmovedora bajo la lluvia. Ésta acontece instantes después de que Pollit logre la confesión de su hijo, y en la que Brick reconoce el que, posiblemente, sea el mayor y más profundo secreto:

POLLIT.— Hay millones de personas como vosotros que viven en un mundo de niños, jugando a partidos sin preocupaciones ni responsabilidades. La vida no es un maldito partido de rugby, la vida no es un montón de diversiones. Tú eres un niño de treinta años y dentro de poco serás un niño de cincuenta, que sueña con ovaciones que ya

nadie la da... Soñando y bebiendo pasas la vida. Los héroes del mundo real viven las 24 horas del día no sólo las dos que dura un partido. Hablas de la mentira, dices que no quieres vivir entre mentiras y eres experto en ellas. La verdad es dolor y sudor y pagar deudas y fingir el amor a una mujer cuando el amor se ha perdido. La verdad son los sueños malogrados, el nombre que no aparece en los periódicos hasta que uno muere. [...]

BRICK. —Lo has dicho tú mismo papá, la mentira y la farsa son cosas corrientes en nuestra vida.

Es sintomático cómo Pollit trata de abrirle los ojos a su hijo. Un hijo atravesado por el dolor insoportable tras haberse caído desde la altura incierta del tejado caliente del deporte interpretado como lucha por la excelencia. Pollit se muestra, pues, como representante de la inversión del prejuicio platónico del deporte, golpeando con dureza el ídolo del sentido lúdico de la práctica deportiva. Las palabras de Pollit desvelan aquello que Brick, por su militancia ciega en el prejuicio de la excelencia y sentido lúdico del deporte no quería ver: la verdad del deporte es también dolor, lucha, sufrimiento diario pero, sobre todo, el fracaso. Estos son elementos esenciales del deporte que, en muchas ocasiones, quedan velados por la relevancia que se dota a la excelencia y a la comprensión de la práctica deportiva como actividad lúdico-pedagógica.

Este instante de la película supone un golpe duro, sino definitivo, a la forma del deporte como lucha por la excelencia. La cual, como se aprecia en la cita anterior, y de modo muy hermenéutico, Brick trata de salvar a pesar de su evidente fracaso afirmando que la mentira también forma parte de la vida. No obstante, las palabras del abuelo se cuelan inexorablemente en la conciencia rota de Brick que de modo inútil, trata de ignorar la verdad "cerrándole la puerta". Así, pues, el ejercicio "destructor" de Pollit logra su culminación en la última escena de la película, la cual se desarrolla en el sótano de la gran mansión sureña.

Esta escena es un ejercicio metafórico-hermenéutico sublime. Además, el sótano al que padre e hijo descienden es, a nuestro modo de entender, el reflejo perfecto del lugar donde se almacenan recuerdos y verdades, efectos materiales de un pasado supuestamente glorioso. El sótano hace las veces de catalizador y de espejo deforme en el que reflejar la verdad de una existencia fracasada por culpa de una excelencia desvirtuada e insuficiente. El sótano es ese subsuelo sobre el que se asientan nuestros ídolos y preconcepciones de la vida. Ahí está la facticidad, bajo tierra, lo más alejados posible del tejado. En este lugar, padre e hijo logran mirar cara a cara a lo insuficiente de la visión del deporte como lucha por la excelencia que ha provocado más fracasos y traumas, que éxitos en la vida de Brick. Ni todas las copas, trofeos y símbolos del éxito han logrado la consecución de una excelencia y, mucho menos aún, de la felicidad.

Brick, frente al reflejo de un pasado "glorioso", se enfrenta inevitablemente a la verdad de una existencia atravesada por el dolor, el trauma y el fracaso. En una imagen tan cruda como ilustrativa para nuestro propósito, Brick "rompe" con la imagen gloriosa de su pasado como deportista profesional. Cogiendo un palo de golf, arremete contra su imagen a tamaño real de cuando era un quarterback de éxito. Con ello, se produce el acontecimiento definitivo de la inversión platónica del prejuicio platónico que dirigía su visión del deporte y de la vida. Brick decide tumbar, quebrar y destruir el "ídolo" que él mismo representaba como figura sublime de la excelencia.

4. UNA MIRADA MÁS ALLÁ DE LA CONCEPCIÓN DEL DEPORTE COMO LUCHA POR LA EXCELENCIA. La obra de Williams concluye, por lo tanto, mostrando a un Brick "consciente" y sobrio ante el fracaso de la excelencia. Aquello que tanto ha perseguido y deseado, se ha terminado revelando como insuficiente para su vida. Brick descubre con pasmo y dolor, como la vida y la facticidad sobre la que se despliega y desenvuelve su día a día, es infinitamente más amplia y rica que la insoportable excelencia sobre la que había condicionado el sentido lúdico de su vida.

En cierto sentido, pensamos que la filosofía del deporte sostenida sobre el paradigma internalista debería, si realmente quiere dar cuenta de la facticidad sobre la que se desenvuelve, bajar al "sótano" de su desarrollo metafísico y dar cuenta de sus miserias e insuficiencias en un ejercicio de radical nihilismo. Si bien hoy día existen ciertos indicios de dicho descenso e inversión del platonismo deportivo, igualmente cierto es el hecho de que todavía queda mucho camino por recorrer. Todavía la filosofía del deporte no ha golpeado con firmeza y convencimiento el ídolo de la excelencia física y moral que lo atraviesa. Todavía la filosofía del deporte debe bajar del tejado caliente de zinc.

BIBLIOGRAFÍA

ANDREW EDGAR, *Sport and Art: An Essay in the Hermeneutics of Sport*, New York: Routledge, London, 2014.

WARREN P. FRALEIGH, *Right actions in sport: Ethics for contestants*, Human Kinetics Publishers Champaign, IL. 1984.

J. HUIZINGA, *Homo Ludens*. Vol. 4181. Book, Whole, Alianza Editorial Madrid, 2000.

LÓPEZ FRÍAS, FRANCISCO JAVIER, y XAVIER GIMENO MONFORT. 2015a. "A Hermeneutical Analysis of the Internalist Approach in the Philosophy of Sport." *Physical Culture and Sport. Studies and Research* En Prensa.

———. 2015b. "Revisión hermenéutica de la tradición internalista en filosofía del deporte." *En prensa*.

CHARLES E. MAY, "Brick Pollit as Homo Ludens: 'Three Players of a Summer Game' and 'Cat on a Hot Tin Roof'". En *Drama Criticism*, Lawrence J. Trudeau, 4:407-12, Gale Research, Washington D.C., 1994.

MØLLER, VERNER, y JOHN NAURIGHT, *The Essence of Sport*, University Press of Southern Denmark, 2003.

J. ORTEGA Y GASSET, "El origen deportivo del Estado", *El Espectador* 13: 60-80, 1966.

HEATHER L. REID, "Sport, Philosophy, and the Quest for Knowledge", *Journal of the Philosophy of Sport* 36 (1): 40-49. doi:10.1080/00948705.2009.9714744.

ROBERT L. SIMON, "Theories of Sport", En *The Bloomsbury companion to the philosophy of sport*, editado por César R Torres, 83-98, Bloomsbury Publishing, London, 2014.

BERNARD SUITS, *The grasshopper: games, life and utopia*. Book, Whole. Broadview Press, Peterborough, Ont, 2005.

TAYLOR, ELIZABETH, PAUL NEWMAN, BURL IVES, JUDITH ANDERSON, JACK CARSON, LAWRENCE WEINGARTEN, RICHARD BROOKS, ET AL. *Cat on a Hot Tin Roof*. [Burbank, Calif.]: Distributed by Warner Home Video, 1958.

TENNESSEE WILLIAMS, *Cat on a Hot Tin Roof*, New Directions, New York, 1975.

FRANCISCO JOSÉ MARTÍN, *Olvidar a Schopenhauer. Filosofía y literatura en la crisis de fin de siglo en España*, Nexofía. Libros electrónicos de la Torre del Virrey, l'Elia, 2016, 295 pp. ISBN: 978-84-617-7020-5

“Es la claridad la cortesía del filósofo”³⁸
José Ortega y Gasset

José Ortega y Gasset repite constantemente en sus escritos esta idea, tomada en esta ocasión de su escrito *El hombre y la gente* (curso 1939-1940). La fauna del filósofo de la que se compone el mundo, sostiene Ortega, debe tratar de hacerse entender. He aquí un gesto de deferencia para con el lector u oyente en el caso de sus conferencias. Para Ortega era sumamente primordial pensar en el lector que leería esas páginas.

Claridad y cortesía para con el lector, estas son, pues, las notas características de la melodía que componen este libro de Francisco José Martín, profesor de Literatura Española en la Universidad de Turín.

Olvidar a Schopenhauer es un título sugerente. Evoca toda una época y corriente filosófica del siglo XIX. Lo sorprendente es que no se trata de un libro sobre Schopenhauer, ni siquiera sobre filosofía alemana. Muy al contrario Martín hila la época de crisis de entre siglos del pensamiento español a propósito de la figura de Schopenhauer.

243

La configuración de la constelación de pensadores y filósofos españoles que se genera a finales del siglo XIX y a principios del XX responde a una tradición, la schopenhaueriana y la nietzscheana, que se extiende como la pólvora en el campo cultural español, bien para adoptarla o bien para rechazarla, pero en cualquier caso con la pretensión de operar contra la propia época que se tambalea y de establecer los principios que regirán la existencia en el nuevo mundo. Hablamos de la España de los intelectuales de la generación del 98, con Valle-Inclán, Unamuno, Baroja, Azorín y Machado como referentes característicos del surgimiento de una nueva novela o modo de pensar, y de la generación del 14, con Ortega como referente y como punto de quiebra y ruptura con sus maestros.

Como decía, el título es sugerente, pero ciertamente no sugiere este entramado español de entre siglos. Se trata de dar cuenta de la recepción de la obra de Schopenhauer para ilustrar la cultura de fin de siglo española, desde su influencia en la generación krausopositivista y en la generación finisecular, hasta su rechazo por parte de la generación novecentista.

³⁸ José Ortega y Gasset, *Obras completas*, Taurus/Fundación José Ortega y Gasset y Gregorio Marañón, Madrid, 2009, tomo IX, p. 294.

Alrededor de la figura de Schopenhauer se construye el vínculo que une estos capítulos de autores tan varios para responder a la estructura conexas que debe presuponerse en un libro.

¿Por qué la figura de Schopenhauer para esta tarea? Los jóvenes de la generación finisecular crecen leyendo sus obras. Sostiene Martín: "Schopenhauer deviene, así, educador "contra" la época, educador intempestivo e inactual contra la opresión del medio cultural de la Restauración".³⁹ Para estos intelectuales, el referente y maestro con el que educarse para medirse contra la propia época de crisis era Schopenhauer.

Ante la crisis de fin de siglo el nihilismo se abría paso como horizonte de reflexión. Hasta Ortega no habrá un intento deliberado de oposición y superación de la crisis finisecular y, por tanto, un rechazo de Schopenhauer para adoptar las ideas de Nietzsche. Ortega reprocha en varias ocasiones a "sus padres intelectuales", como gustaba mencionar, haber sucumbido ante el nihilismo sin afrontar la enfermedad que padecía España y que con el tiempo para Ortega se tornara en la enfermedad de Europa, en la crisis de la modernidad.

La configuración del libro responde a la propia necesidad de dar cuenta de la historia. El primer capítulo establece una contraposición entre filosofía y literatura. ¿Los intelectuales de la generación finisecular eran filósofos o literatos? Sus proyectos novelísticos son una respuesta a la crisis, son novelas de crisis que rompen con el canon narrativo establecido por el realismo. Frente a una época de crisis radical surgen nuevas formas de configurar la existencia, un nuevo mundo, unos nuevos valores, un nuevo orden. La "novela nueva" germina en estos pensadores como un impulso creador de nuevas sendas que articulen salidas posibles desde la propia conciencia de la crisis.

Los siguientes capítulos, del segundo al sexto, constituirían un bloque de pensamiento, el perteneciente a la generación del 98. Los tres capítulos posteriores forman otro bloque de pensamiento, el correspondiente a la generación del 14, con Ortega y Ayala como intelectuales destacados en efectuar una escisión con respecto a la generación precedente. Ortega simboliza la ruptura filosófica con respecto a la generación del 98, su tesis de la razón vital supone cargar con la crisis de la modernidad e intentar superarla, no asentarse dentro de ella. Ayala representa la ruptura estética con dicha generación, pues ya no era válida una mera "contemplación" estética, como postulaba Schopenhauer y sostenía la generación del 98, sino que urgía una "participación emotiva" por parte del sujeto en el ejercicio de pensar acerca de la superación del problema de España. Ortega, por su parte, pondrá al sujeto en interrelación con el objeto con su concepto de "circunstancia".

³⁹ FRANCISCO JOSÉ MARTÍN, *Olvidar a Schopenhauer. Filosofía y literatura en la crisis de fin de siglo en España*. Nexofía. Libros electrónicos de la Torre del Virrey, 2016, p.21.

El último capítulo o más bien apéndice está dedicado a la figura de George Santayana y supone la clave de bóveda que articula al propio libro. El centro del pensamiento español durante el período de crisis finisecular está en la relación que se establece entre filosofía y literatura. Para Santayana hay una articulación del poeta y el filósofo, pues la poesía es un ingrediente constitutivo del ejercicio filosófico. Eso que se origina en los pensadores españoles de final de siglo se articula en Santayana como una unidad,

si la filosofía era, como dijimos, el vector principal del corpus santayaniano, la poesía, hay que añadir ahora, es el vector principal de su filosofía. [...] No hay, pues, como se ve, en el pensamiento de Santayana, una jerarquía establecida entre el poeta y el filósofo, sino, más bien, una articulación de sus funciones en una nueva —antigua en verdad— unidad.⁴⁰

Parece sugerir que la literatura o la función del poeta no es la de ser mero entretenimiento, es un modo de albergar pensamiento y es capaz de transmitir filosofía en tiempo de crisis, como en las novelas de Unamuno, Baroja, Azorín y Machado. Hay filosofía también detrás de las metáforas literarias.

Pero naveguemos más profundamente en los tintes característicos de cada capítulo, los cuales configuran el libro como un organismo unitario. Cuatro son los pensadores clave de la generación del 98 y cada uno de ellos escribe una novela representativa del surgimiento de la “nueva novela”, que rompe con la tradición del canon novelístico decimonónico. Estas novelas marcan la experiencia de la crisis, el desasosiego nihilista y suponen no sólo la creación de una “nueva novela”, sino también una “nueva novela filosófica”. Todas ellas se publican en 1902 de la mano de Valle-Inclán, Unamuno, Baroja y Azorín. Esta fecha es un punto de ruptura con la forma anterior de concebir la novela.

Los capítulos segundo y tercero nos dibujan con amplios trazos el universo unamuniano, enmarcado en el horizonte de la respuesta a una cultura en crisis vital, intelectual y artística. Este horizonte es una constante que Martín mantiene en la recomposición intelectual de cada pensador. Con *Paz en la guerra* Unamuno anticipó los presupuestos narrativos de aquello que llamamos “nueva novela”, pero no será hasta la publicación de *Amor y pedagogía* en 1902 cuando rompa conscientemente con el canon narrativo establecido. Era el primer signo de réplica a una cultura en ruinas. *Niebla* seguirá esta línea característica de escisión y cambio y, finalmente, se constituirá como el modelo de la “nueva novela” para el resto de pensadores.

La *Sonata de Otoño* de Valle-Inclán es también una novela de crisis.

⁴⁰ FRANCISCO JOSÉ MARTÍN, op. cit. Nexofía. Libros electrónicos de la Torre del Virrey, l'Eliana, 2016, p.281.

En el cuarto capítulo Baroja es el protagonista. Su mundo intelectual estaba conformado por las lecturas de Schopenhauer, pero su encuentro con Nietzsche supone un giro de 180°, voluntad de vivir metamorfoseada en voluntad de escribir para superar la crisis nihilista de fin de siglo, para salvarse. Su obra *Vidas sombrías* fue el primer signo de la conciencia de crisis, pero su obra maestra, la que obtuvo gran éxito y la que se inscribe dentro de este ámbito delimitado por la "nueva novela" es *Camino de perfección*. La figura de Baroja y el éxito de *Camino de perfección* tendrán una importancia vital para Azorín, quien supo ver en el germen de esas "nuevas novelas" una superación de la crisis y un establecimiento de un nuevo estilo literario. Azorín se sirve de la gran acogida de la obra de Baroja para establecerla como ejemplo de "nueva novela", para reclamar la atención de un lector activo y para legitimar el estilo de su propia novela, que se configurará en correspondencia deliberada con *Camino de perfección*.

Será Azorín quien tendrá una mayor envergadura en el intento de plasmar la conciencia de la crisis. *La voluntad* de Martínez Ruíz, posteriormente Azorín, fue el gran intento de romper con los moldes precedentes y de establecer nuevos valores estético-literarios.

Las novelas de 1902 tratan de ser una posición desde la que afrontar la crisis existencial, intelectual y estética que padecía España a finales de siglo. El profesor Martín da cuenta de ello con suma maestría y con la dosis justa de anécdota para sonreír ante los avatares que marcaron la vida y el pensamiento de estos grandes filósofos y escritores españoles. La relación que estos pensadores tenían no sólo era intelectual sino también de profunda amistad. Al respecto Martín cuenta algunas anécdotas que ofrecen mayor profundidad al contexto vital de estos pensadores. En cierta ocasión Baroja necesitaba alcanzar las 300 páginas de una novela que se publicaría en la colección "Biblioteca de Novelistas del siglo XX". Estas páginas era una exigencia de los editores y ante la falta de ellas Baroja recurre a su buen amigo Azorín para que le ayude con algún texto que pueda completar su novela. Sin dudarlo, Azorín le hace llegar unas páginas que completaría su aportación a dicha colección. Lo mismo le sucedió a Unamuno. He aquí un gesto de honestidad intelectual y de vínculo inquebrantable en una circunstancia donde no se propiciaban tales actos heroicos.

Con ello quiero mostrar que estos pensadores no aparecen vinculados a la fecha 1902 azarosamente o porque publicaron novelas con características semejantes. Eran amigos e intelectuales que manifestaron el desgarramiento interno que suponía en sus conciencias la crisis en grandes novelas que podían combatir de potencia a potencia una cultura resquebrajada.

Pero antes de cerrar el broche de la generación del 98 no quisiera dejar de mencionar a Machado. *Campos de Castilla*, publicada en 1912, recibe un gran reconocimiento por parte de las críticas y de los intelectuales que lideraban la renovación cultural desde dos planos distintos, Azorín por un lado y Ortega por el otro. Machado es el símbolo

de una España rota pero que quiso luchar, es por ello que se acerca a los planes de regeneración orteguianos. Fue fundador, junto a Ortega, de la "Liga de Educación Política".

En el capítulo séptimo encontramos una minuciosa exposición de la relación y respuesta de Ortega frente a esta atmósfera de crisis. Martín muestra un Ortega claro, comprometido con su circunstancia, capaz de oponerse a toda la generación precedente para romper y distanciarse de la cultura de crisis en la que se habían imbuido y capaz de liderar toda una generación de intelectuales que lo tomarían como ejemplo intelectual y político. Ortega se hace cargo del problema de España o crisis nacional que será entendida posteriormente como crisis de la modernidad o problema de Europa. Ortega acusa a la generación del 98 de falta de rigor intelectual y de sobrada literalidad en sus análisis de la circunstancia española. Intenta superar esta cultura de la crisis porque ya no es un adecuado enfoque para tratar el problema crucial de la decadencia española. Señala el profesor Martín que *Meditaciones del Quijote*, su primera obra publicada en 1914, está más allá de la cultura de crisis.

Para Ortega, repensar el problema de España desde Europa, es decir, regeneración y europeización, era la clave. La respuesta a la crisis se configura a partir de su propia posición en la circunstancia. Y esta respuesta orteguiana es el raciovitalismo, esto es, el retorno al equilibrio entre razón y vida.

Por tanto, Ortega representa, como mencioné, una ruptura intelectual y política con respecto a la generación finisecular. Los dos últimos capítulos dedicados a Pérez de Ayala muestran su clara ruptura estética con esta generación del 98, en consonancia con Ortega. Si Ortega pretendía una salvación del presente con sus meditaciones, Ayala quiso con *Troteras y danzaderas* una salvación literaria del medio vital. Esta novela implica una nueva actitud del lector en el proceso de lectura siguiendo la línea de las novelas de 1902. Lo característico de su escisión es que se trata de vivir la literatura, de hacer de la literatura una experiencia vital.

Aunque Ayala reconoce en Ortega al maestro intelectual, hay algunas diferencias entre ellos con respecto al problema de España que brotan en el capítulo segundo de *Troteras y danzaderas*, cuando Antón Tejero (Ortega) y Alberto Díaz de Guzmán (Ayala) conversan. Para Ortega el español necesitaba una educación política, pero para Ayala necesitaba una educación de la sensibilidad.

Llegamos al final de esta breve reflexión acerca de un libro sobre el pensamiento español de entre siglos, que da cuenta de vidas desgarradas que tuvieron que enfrentarse a una circunstancia rota o nihilista para continuar siendo. Como buen filósofo la claridad ha estado servida y la cortesía presupuesta. Pensar en español es una exigencia y otorgar el lugar que por derecho merecen estos intelectuales nuestra tarea. El profesor Martín aúna ambas cosas en este libro. La configuración del mundo que ahora tenemos se la debemos a las batallas que ellos lucharon. Es momento de beber en las aguas de estos intelectuales.

VIKTOR E. FRANKL, *La psicoterapia en la práctica clínica. Una introducción casuística para médicos*, traducción de Roberto H. Bernet, Herder, Madrid, 2014, 368 pp. ISBN: 978-84-25430572.

Viktor Frankl se forma como médico psicoanalista en la Viena de principios de siglo. Debido a su origen judío es deportado en otoño de 1942 a un campo de concentración junto a su mujer, con quien había contraído matrimonio el año anterior, y sus padres. Pasó por varios campos de concentración, entre ellos Auschwitz. El 27 de abril de 1945 fue liberado por el ejército norteamericano. La experiencia vivida en el campo de concentración la relató en uno de sus libros más significativos *El hombre en busca de sentido*, que salió a la luz el mismo año de su liberación. Ésta experiencia vital también supuso para el autor una transformación teórica que se concretó en una nueva modalidad de psicoterapia que él denominó "logoterapia", es decir, una psicoterapia que orienta al paciente a buscar el sentido de su existencia.

Se suele decir que la logoterapia es la tercera escuela vienesa de psicología, después del psicoanálisis de Sigmund Freud y del análisis individual de Alfred Adler —modalidad analítica que practicó nuestro autor antes de su experiencia en el campo de concentración—. Lo propio de la logoterapia es la incorporación de las reflexiones existenciales/existencialistas en su corpus teórico. De ahí que el mismo autor denomine a la logoterapia como "análisis existencial" e incorpore en sus escritos reflexiones y aportaciones de Heidegger, Jaspers o Kierkegaard.

El libro que reseñamos lo publica Viktor Frankl pocos años después de su liberación del campo de concentración. Se trata de la época más fructífera de su carrera literaria. Poco antes habían salido a la luz algunos de sus títulos más significativos como *El hombre en busca de sentido* y *Psicoanálisis y existencialismo*. En esta época dirigía el Hospital Policlínico de Viena y dictó un curso para los médicos del hospital. Del material recopilado para ese curso surge el libro. Por tanto se trata de un libro elaborado para médicos que utiliza el lenguaje técnico de la época. Tiene una estructura de manual de psicopatología y está repleto de casos clínicos para ilustrar las distintas entidades psicopatológicas que describe. Se trata de una obra de madurez que recoge con casos prácticos los fundamentos teóricos de la logoterapia y el análisis existencial. Aparecen con especial deleite los mecanismos de la intención paradójica y la derreflexión como técnicas psicoterapéuticas para abordar las diferentes patologías. El libro acaba con un anexo: "Psicoterapia, arte y religión", un artículo exquisito para entender el pensamiento de Viktor Frankl.

Resulta muy significativa la perspectiva existencial de la logoterapia que es quizá uno de los aspectos más singulares de la teoría de Viktor

Frankl ya que supone reconocer la importancia de la espiritualidad para el ser humano en el ámbito de la medicina, tradicionalmente una disciplina de fuerte calado empírico. Él mismo apela a determinados conceptos existenciales, como la cura médica de almas, que permiten al paciente avanzar en su recuperación cuando ya no resulta posible desde la psicoterapia. Para Viktor Frankl lo característico de la existencia humana es su trascendencia, es decir, la capacidad del ser humano de elevarse por encima de su realidad psicofísica hacia una dimensión noética y espiritual. La autorrealización no es el fin último del hombre pues cuanto más va el ser humano en busca de ella, del placer o de la felicidad, más se le escapa. Lo realmente importante para el ser humano es la realización del sentido de su existencia y los valores (instinto moral). Esto último es precisamente lo que diferencia su pensamiento de la psicología humanista, que considera la autorrealización como el fin último del ser humano. El autor reconoce que el médico, en el proceso de la psicoterapia, no tiene el derecho a inmiscuirse en las ideas trascendentes del enfermo, sin embargo señala que una psicoterapia bien aplicada ha de liberar la religiosidad del paciente. El ejemplo más claro lo expone en el anexo de "Psicoterapia, arte y religión". Aquí un paciente con una disposición al arte importante, a partir de la psicoterapia va desbloqueando su creatividad y al final también su espiritualidad.

250

La voluntad de sentido es un recurso psicoterapéutico fundamental y esa evidencia la experimentó el propio autor en el campo de concentración. Allí los sujetos vivían una situación límite y aquellos que perdía el sentido de su existencia -frustración existencial- entraban en un proceso característico y a las pocas semanas morían. F. Nietzsche lo expresa con las siguientes palabras: "Quien tiene un porqué para vivir, puede soportar casi cualquier cómo". Ahora bien, el sentido no puede darse -no lo puede dar el terapeuta al paciente- el sentido debe encontrarse y únicamente puede encontrarlo cada uno por sí mismo. Esta idea elaborada por Viktor Frankl resulta en la actualidad muy significativa pues la frustración existencial, la pérdida del sentido de la existencia en el ser humano, se ha hecho más patente si cabe. Se ha producido una pérdida progresiva del instinto y una destrucción sistemática de las tradiciones que permitían al sujeto saber lo que tiene que hacer o lo que debe hacer. Este hecho nos ha arrojado a un vacío existencial, o sea, nos ha llevado al sentimiento de haber perdido el sentido de nuestra existencia y el contenido de la vida. La consecuencia es la caída del sujeto en la "neurosis noógena" que se diferencia de la neurosis psicógena en que la primera es debida a esta crisis existencial mientras que la segunda se fundamenta en los conflictos psíquicos del sujeto. La solución para las neurosis noógenas es que la psicoterapia conduzca al sujeto a descubrir su dimensión noética. Sin embargo Viktor Frankl va más allá y considera que en el proceso psicoterapéutico de las neurosis psicógenas nos encontramos necesariamente también con el vacío existencial del sujeto.

La logoterapia asciende a la dimensión más específicamente humana mediante dos características antropológicas fundamentales del

ser humano. La primera es la autotrascendencia, el hecho antropológico que hace que el ser humano sea plenamente él mismo cuando sale de sí y se entrega a una tarea, cuando se olvida de sí mismo en el servicio de una causa o en el amor a otra persona. La segunda es el autodistanciamiento que es la capacidad específicamente humana de distanciarse de los hechos. Una forma de autodistanciamiento es el humor. Las dos técnicas más características de la logoterapia, la intención paradójica y la derreflexión, son la utilización del autodistanciamiento en el tratamiento de las neurosis psicógenas.

En el libro que estamos reseñando Viktor Frankl nos habla de los precedentes del concepto de intención paradójica. Nos habla de Rudolf Dreikurs quien hace referencia a un "truco" análogo ya en 1932, o alguien previo como Erwin Wexberg. También menciona la semejanza de esta técnica con otras utilizadas por el conductismo para tratar determinados trastornos de ansiedad –exposición, inundación, modelado, etc.-. Tanto la intención paradójica como la derreflexión son dos técnicas psicoterapéuticas muy relevantes en psicoterapia. Su aplicación sigue siendo recomendable en ciertas patologías como trastornos sexuales, fobias, trastornos de ansiedad o incluso trastornos del sueño. Sin embargo el resto del trabajo psicoterapéutico desarrollado por Viktor Frankl resulta menos original. Es partidario del apoyo farmacológico, de la utilización del entrenamiento autógeno de Schultz, de la sugestión, de la hipnosis e incluso de los electroshocks en el tratamiento de algunas patologías.

251

Me resulta muy sugerente respecto a la relación terapéutica la idea de considerar, más allá del método utilizado, la entrega humana del psicoterapeuta como principal herramienta para la transformación de la personalidad del paciente. La esencia de la cura la sitúa en la conexión del psicoterapeuta como ser humano con el paciente como ser humano que sufre. Es decir, en el encuentro del psicoterapeuta con su capacidad de ser persona. En cuanto a los sueños, dejando de lado el enfoque freudiano, los considera "como un test para medir de vez en cuando los progresos de una terapia psicológica profunda o como síntesis de los restos de neurosis que quedan todavía por superar" (p. 256).

Por último, en la dialéctica entre el destino y la libertad, Viktor Frankl considera que la psicoterapia debe restablecer la responsabilidad del enfermo, apostando por la libertad humana frente al destino ineludible. Ahora bien, libertad y responsabilidad precisan que se reconozca la autonomía del sujeto enfermo, incluso su autonomía frente al médico. La derogación de este derecho del paciente supone la dependencia de éste frente al médico, uno de los efectos iatrogénicos más perversos que se pueden dar en la relación terapéutica.

Xavier Torró Biosca

RUSSELL B. GOODMAN, *American Philosophy before Pragmatism*, Oxford University Press, Oxford, 2015, 281 pp. ISBN: 978-0-19-957754-5.

Russell B. Goodman es profesor de filosofía en la Universidad de Nuevo México. En este libro, trata a cinco pensadores americanos del XVIII y del XIX que no fueron "profesores de filosofía", nos dice, sino hombres prácticos: Jonathan Edwards, Benjamin Franklin, Thomas Jefferson, Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau.

En la tarea que aborda Goodman hay varios elementos que merecen especial atención: por un lado, la consideración de eso que podemos llamar filosofía americana antes del pragmatismo. Por otro lado, la distinción entre profesor de filosofía y hombre práctico que se pone en juego nos puede ayudar a aproximarnos a lo que desde los diálogos platónicos llamamos filosofía. Goodman trata explícitamente el primero e implícitamente el segundo con muchísimo acierto (pese a su consideración del problema controvertido de la esclavitud en Platón y su preferencia de Thoreau sobre Emerson, quizá consecuente con su escritura política de profesor de filosofía por la escritura de Thoreau más militante).

252

Edwards fue un eminente pastor protestante, reputado por la potencia y la riqueza de sus sermones. Su puritanismo es sin duda un elemento fundamental en lo que se refiere a los elementos de teísmo que adoptan, o contra los que se enfrentan, los autores posteriores. Es una influencia capital en la tarea de Emerson y Thoreau de llevar un diario o en sus consideraciones teológicas (Emerson mismo empezaría su carrera siendo pastor protestante, para terminar siendo expulsado de la facultad de teología de Harvard tras un discurso que podemos considerar uno de los primeros pasos en la publicación de su propia Escritura).

Franklin y Jefferson fueron padres fundadores de la Declaración de Independencia y la Constitución Americana. Fueron miembros de lo que se conoce como la Ilustración americana, y en este sentido su aproximación al conocimiento comulgaba con la ciencia y la razón, pretendiendo abandonar el teísmo como base de su pensamiento. Fueron lo que, para referirnos a los ilustrados europeos, llamamos *philosophes*.

Tanto Edwards como Emerson, Thoreau y William James (del que se van haciendo apuntes durante todo el libro como principal representante del pragmatismo presente en el título), entienden la filosofía como modo de vida. Al movimiento que supuestamente capitanean Emerson y Thoreau se le dio el nombre de trascendentalistas por la influencia en su pensamiento del programa de Kant. Kant en realidad sería un elemento importante en la puesta en marcha del pensamiento de Emerson (al que seguiría Thoreau, pero existe una desviación o una diferencia fundamental entre sus dos formas de abordar

las cosas y que da pie a algunos de los problemas fundamentales de la filosofía de la modernidad: el modo en que Kant entiende la lectura de los clásicos y que para Emerson es fundamental que hablemos de nosotros mismos (en cierto sentido, en las antípodas del lema de la *Crítica de la Razón Pura*).

Hay que defender a James frente a aquellos que interpretan (quizá intencionadamente) su concepto de "utilidad" ingenuamente. En *Pragmatismo* habla de utilidad como satisfacción en un sentido quizá deliberadamente abierto. Pero puede decirse que en Emerson y Thoreau hay una voluntad de relación más rica o elemental con la naturaleza. Tratar de llevar a cabo una vida con satisfacción es parecido, pero no lo mismo, que tratar de conquistar la propia casa.

El problema entre la filosofía y la práctica nos retrotrae directamente a la cuestión socrática fundamental. Emerson y Thoreau dicen sí a la vida en los términos en que Platón escribió (como ellos decidirían seguir escribiendo tras la muerte de Waldo, el hijo de Emerson), pero es filosóficamente muy importante entender que Sócrates no le dijo que no.

En la dialéctica o el diálogo central que se establece entre dos almas filosóficas, al salir de la caverna puede que sólo quede firme que sabemos que no sabemos. De la idea del bien, que es el siguiente paso, quizá no podamos decir nada con propiedad. Cuando el alma decide volver a bajar a la caverna, no se trata de resolver el misterio estructural de cuál es el origen de las ideas, de la gravedad o del mundo, sino de qué mito fundacional estamos en disposición de crear y de creer. Por lo que podemos ver, hemos sido creados. Esta es una de las claves de bóveda de la filosofía política platónica que pretende establecer una división de poderes sostenible y las condiciones para que los futuros ciudadanos puedan acceder a una educación filosófica (quizá la única digna de este nombre) y a la búsqueda de la felicidad. La otra clave es el mito platónico de la inmortalidad, que puede decirse que es mucho más rico e irreductible que el de la utilidad.

Como decíamos, Jonathan Edwards fue pastor protestante, y Franklin y Jefferson *philosophes*.⁴¹ El primero representa a la teología. Los segundos a la política (aunque es necesario señalar que la cultura constitucional política americana es, en cuanto a su potencialidad y sostenibilidad democrática, muy superior a la de Europa que, representativamente, aún no tiene su constitución). Estructuralmente, tanto la teología como la política tienden a apoderarse de toda la representación de la realidad. Emerson y Thoreau, con su percepción de la Naturaleza y el alma del mundo, entendían que es fundamental respetar la figura de los bosques, que en la literatura sólo nos interesa lo salvaje, que sólo el alma es soberana.

⁴¹ En el sentido de Voltaire, uno de los principales representantes de la Ilustración, el proceso que se inicia con *El Príncipe* de Maquiavelo.

El tratamiento que hace Goodman del problema de la esclavitud en relación con todos los autores del libro es representativamente actual y pertinente. Jorge Luis Borges dice que toda la historia de la filosofía es acaso la misma antigua disputa que en la Edad Media se materializa en el enfrentamiento entre nominalistas y realistas. En su dimensión política podemos observarla muy gráficamente en la disputa entre los partidarios de la historia y los partidarios de las formas. La reconquista del cuerpo y las cosas es esencial, pero el empirista debe darse cuenta de que, como nos diría Emerson, sólo el idealismo es central. Hay muchos elementos rondando en la corriente de pensamiento de una época, pero sólo es actual aquel que está en condiciones de hacerse cargo de las cosas. Edwards, Franklin y Jefferson, pese a nacer en una América en cierto sentido conquistada, tuvieron esclavos, o lo que es lo mismo, no se ocuparon centralmente de sus propios asuntos.

En cierto sentido, lo que podemos llamar filosofía americana llega a su realización con la declaración emersoniana de independencia espiritual y la conquista de ser capaz de albergar el alma del mundo para tratar de mantener, como diría desde sus primeros escritos, una relación primigenia con la naturaleza aunque (o precisamente porque) insiste en que toda la literatura está por escribir.

Goodman (como él mismo nos dice) otorga a Emerson y a Thoreau un protagonismo mucho mayor que ninguna historia previa del pensamiento americano. En este sentido, actúa en mayor consonancia con lo que emersonianamente podríamos llamar responder a la naturaleza de las cosas.

EMIL CIORAN, *Apologie de la barbarie. Berlin-Bucarest (1932-1941)*, préface par Gina Puică et Vincent Piednoir, Paris: Éditions de L'Herne, 2015. ISBN: 978-285-197-462-4.

VERSIÓN ESPAÑOLA

Después de haber sido transfigurado sobre la cima de un monte solitario -leemos en los evangelios-, Jesús descendió a la ciudad junto a todos sus discípulos y curó a un niño poseído por el demonio (*Mateo, 12; Marcos, 9*). La salud del pequeño no tenía nada que ver con la metamorfosis del Señor, pero Rafael, en el momento de representar la *Transfiguración* de Cristo, escogió para pintar los dos episodios en una misma representación, como si se tratase de la crónica de un solo día. En la parte superior del retablo, Jesús se eleva a la claridad divina del cielo; en la mitad inferior, y bajo la mirada de unos apóstoles asustados e impotentes, el joven epiléptico se desespera a la sombra de un montículo de tierra negra y opaca. La yuxtaposición de las dos escenas -la tensión, la opacidad y la confusión del abajo frente a la luz, la simetría y la pureza del arriba- revela una contigüidad ambigua entre la ascensión del Hijo y el dolor del niño, como si la transfiguración fuese una especie de curación divina y la curación una especie de transfiguración humana⁴². El punto de encuentro entre ambos acontecimientos se encuentra en la superficie negra del peñasco, un horizonte de oscura incertidumbre indicado por la mano de un testigo vestido de rojo: es ahí donde se debe dirigir la mirada, si uno quiere volverse hacia su *otro*...

255

Esta "línea negra" es el signo de un cambio, de un giro radical, de una crisis decisiva y se puede suponer que Jesús no fue el único en atravesarla. Renovados o deformados, todos aquellos que debieron afrontar su propio pasado la han superado. Desgraciadamente, no todo el mundo ha sido acogido por Dios en su juventud. Es el carácter ridículo de las transfiguraciones humanas, ya que seguimos siendo siempre hijos de nuestra madre, aunque encontremos a un nuevo padre en el cielo.

El filósofo rumano, Emil Cioran (1911-1995) era hijo de un pope, pero no buscó jamás un tutor: él quería, de forma más drástica, cambiar sus ancestros para revolucionar su propio país. Es bien conocido el sueño del joven Cioran de querer transfigurar Rumanía y los delirios filosóficos de su compromiso político. Se conoce igualmente bien al lúcido escritor que se volverá en lengua francesa, el idioma de su propio desencanto. Lo difícil a dilucidar es la distancia que separa la esperanza de ser una celebridad en cuestiones de remordimiento, al no haber tenido una biografía anónima, la distancia entre la voluntad histórica de modificar el porvenir y, finalmente, el deseo místico de caer en el tiempo. Y podemos

⁴² G.G. HARPAM, *On the grotesque. Strategies of contradiction in art and literature*, Princeton, Princeton University Press, 1982, p. 45-47.

preguntarnos: ¿por qué Cioran se dedicó a la renuncia, después de haber pretendido la megalomanía legislativa de un demiurgo? Esta distancia que resume su vida, ¿será pues el signo de una transfiguración o de una descomposición? ¿O más bien el símbolo de un fracaso o de un renacer?

Cioran había escrito que, para reconocer el paraíso del infierno, hacía falta “haber hecho el recorrido de todos los paraísos, de los ya pasados y de aquellos todavía posibles, los haber querido y odiado con la torpeza del fanatismo, haberlos escrutados y rechazados posteriormente con la capacidad de la decepción”⁴³. Si seguimos esta sugestión, Gina Puică y Vincent Piednoir acaban de sacar a la luz la *Apología de la barbarie* (L'Herne, 2015), un conjunto de escritos del joven Cioran, publicados entre 1932 y 1941 y que testimonian su “torpe fanatismo” (« *maladroit fanatisme* ») de juventud y su fascinación política y cultural por la Alemania nacionalsocialista. La política no era el problema de Cioran, antes de que llegase a Alemania en 1933 para quedarse hasta 1935. Durante esta estancia de dos años, el talentoso estudiante de filosofía descubre la necesidad de superar la metafísica y de “salir” de las bibliotecas para dedicarse a las cuestiones “más serias” de la política; y así poder hacer algo con la nulidad histórica de su país natal, Rumanía.

¿Pero qué hacer? La única -y más plausible- respuesta para Cioran fue la de seguir el ejemplo de Alemania en un intento de crear un *culto* idéntico a aquel de su propio destino teutónico; fue realmente el hecho, como el propio Cioran lo describe en enero de 1935, de elaborar un *mito* capaz de ahogarse en sus “infinitas ilusiones [...] la inercia de nuestro organismo nacional. Si se trata de los problemas fundamentales de nuestra existencia nacional, cualquier delirio de grandeza y de locura serán los bienvenidos” (p. 154).

Leyendo los textos seleccionados por Puică y Piednoir se tiene la impresión que Cioran había *optado* por el hitlerismo, a pesar de ser consciente de la absurdidad de su “germanofilia de preguerra”: él *quería* y *debía* estar loco, ya que creía que el peligro real para un pensador era el de caer en la esterilidad racional de la lucidez. Los dos especialistas observan en su prefacio que, si prestamos atención a esos artículos de juventud, “percibimos mejor lo que una Alemania -romántica, y posteriormente vitalista e irracionalista- ha podido representar a los ojos de este Rumano encarnado en el arte del panfleto y que no tiene, en cuestión de páginas, suficientes palabra duras para vituperar la decadencia de Occidente, la inactualidad de una Francia caduca, las carencias estructurales de su país, la atrofia de un mundo donde el ejercicio del espíritu ya no es, en definitiva, compatible con la Vida”. Es decir que el fanatismo compartido por Cioran fue una “reacción romántica” contra las bofetadas que el “destino” le había ya dado, contra la doble humillación de formar parte de una nación insignificante y de ser simple y llanamente un hombre de letras; en tanto que intelectual y

⁴³ E. CIORAN, *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2011, p. 519. De ahora en adelante, todas las traducciones son nuestras (N. del Trad.)

rumano, él temía de no ser nadie y de no poder hacer nada, a pesar de estar dominado por el deseo de cambiar su país, el mundo y la historia. Para reaccionar a la mediocridad trágica de su situación, Cioran rechazaba todo lo que fuese hostil al extremismo de sus ilusiones, a partir de la ideología democrática, del pacifismo y del relativismo simbolizado por la cultura francesa. Muy al contrario, la cultura alemana -su "exaltación de la vitalidad en sí, la expansión viril de las fuerzas, sin reserva y sin control"- fue, desde su punto de vista, la única terapia para aquellos débiles sacrificados por su propia misión histórica. El propio Cioran admite que, para él mismo, el nacionalismo fue un medio y no un fin de su discurso ético: "Ser cien por cien nacionalista es tan sólo posible si la revelación de los elementos esenciales para el mundo tiene lugar *por y para* la nación (es lo que ciertos eslavófilos piensan). Pero, para vosotros, la nación *comienza* en alguna parte y *acaba* en el momento en que el problema que ella misma representa es inmediato y está ligado a la existencia temporal e histórica; imposible, en este caso, de contemplar el nacionalismo como una de las últimas fatalidades de la historia. Es posiblemente la razón por la que el nacionalismo es mesiánico, sin llegar a ser apocalíptico y utópico. Lo apocalíptico y lo utópico no participan de la esencia del nacionalismo, tan sólo lo caracterizan durante las épocas de salvaje exaltación" (p. 149).

Hace falta un poco de brutalidad para responder a una época salvaje; se entiende así que la *barbarie* defendida por Cioran, antes de identificarse con la violencia, se propone como una apología de la *ignorancia*. El saber, y la conciencia de nuestro saber, son síntomas de una vitalidad enfermiza y derrotada, de la imposibilidad de actuar y de realizarse, y sobre todo de la negación del saber que representará nuestra salvación y nuestra salud. En febrero de 1937, Cioran escribe que "cuanto más compleja es una realidad, menos es posible de reducirla a una fórmula y nuestra actitud deviene más ambigua" (p. 229): es la premisa teórica de un pirrónico que, en última instancia, y a pesar de todo, habría renunciado a su ambigüedad para no ser desgarrado por el aburrimiento y por el deber de la duda. De esta manera, se puede ya palpar al escéptico que posteriormente se volverá en algunos de los pasajes de sus artículos de juventud; a pesar de no serlo en sus conclusiones. Si para el Cioran francés, la ambigüedad será generadora de escepticismo, para el estudiante de filosofía en Bucarest, ésta significaba el *signo* revelador ante la urgencia de una dictadura. Como pensador sofisticado, aunque paradójicamente comprometido en un combate contra los matices del espíritu, el joven Cioran era un estudiante que había dado la respuesta incorrecta a una cuestión bien fundada. Queriendo mantener el "prejuicio de la fuerza" y el culto al vitalismo, el joven rumano no podía más que "cerrar los ojos ante los innumerables impases teóricos de los cuales fue consciente y que habrían arrasado las tesis sobre el nacionalismo. Pero, como él mismo afirmaba en numerosas ocasiones para eludir este mismo problema, « en el fondo, la doctrina está dotada de poca importancia »" (p. 155).

Podemos encontrar afirmaciones de este tipo en todos los artículos recopilados en esta antología y que nos muestran la tensión de un intelectual en crecimiento que quería cumplir todo aquello que la razón le prohibía. Una aprobación que, sin embargo, él mismo rechazaba en nombre de las más excelsas "razones de la historia". Antes de volverse el "inquieto delirante de imparcialidad" que escribirá *Historia y utopía* o "El anti-profeta" y que no propondrá nada, Cioran había sido el más profético de los delirantes; esa futilidad del polvo que recubre nuestros pasos, él mismo la conocerá solamente después de haber descendido de las cimas negras del dogmatismo de su juventud. Es la razón por la que siempre es conveniente volver a leer en nuestro presente esos textos de antaño, a pesar de la metafísica propagandística que llegan a desprender. Y debemos leerlos sobre todo para comprender mejor la amargura filosófica de Cioran; y no simplemente para buscar, con la voluptuosidad fetichista de lo *políticamente correcto*, la sentencia escandalosa o el detalle escabroso.

VERSION FRANÇAISE

Après avoir été transfiguré sur les cimes d'un mont solitaire – lit-on dans les Évangiles –, Jésus descendit en ville avec ses disciples et guérit un enfant possédé par le démon (*Matthieu 17; Marc 9*). La santé du garçon n'avait rien à voir avec la métamorphose du Seigneur, mais Raphaël, lorsqu'il dut représenter la *Transfiguration* du Christ, choisit de peindre les deux épisodes dans le même tableau d'autel, comme s'il s'agissait de la chronique d'une même journée. Dans la partie supérieure du retable, Jésus s'élève à la clarté divine du ciel ; dans la moitié inférieure, et sous les yeux des apôtres effrayés et impuissants, le jeune épileptique se désespère à l'ombre d'un monticule de terre noire et opaque. La juxtaposition des deux scènes – en bas, la tension, l'opacité et la confusion ; en haut, la lumière, la symétrie et la pureté – révèle une contiguïté ambiguë entre l'élévation du Fils et la douleur du garçon, comme si la transfiguration était une sorte de guérison divine et la guérison une sorte de transfiguration humaine⁴⁴. Le point de contact entre les deux événements est la surface noire du rocher, un horizon d'obscur incertitude indiqué par la main d'un témoin vêtu de rouge : c'est là que l'on doit regarder, si l'on veut devenir *autre*... Cette « ligne noire » est le signe d'un changement, d'un bouleversement, d'une crise décisive et on peut supposer que Jésus n'était pas le seul à la traverser. Renouvelés ou déformés, tous ceux qui ont dû affronter leur passé l'ont franchi ; malheureusement, tout le monde n'a pas été adopté par Dieu dans sa jeunesse. C'est le ridicule des transfigurations

258

⁴⁴ G.G. HARPHAM, *On the grotesque. Strategies of contradiction in art and literature*, Princeton University Press, Princeton, 1982, p. 45-47.

humaines ; même si on a trouvé un nouveau père dans le ciel, on reste toujours le fils de notre mère.

Le philosophe roumain Emil Cioran (1911-1995) était fils d'un pope, mais jamais il ne chercha un autre tuteur : il voulait, plus drastiquement, changer ses ancêtres pour révolutionner son pays. On connaît bien le rêve du jeune Cioran de *transfigurer la Roumanie* et les délires philosophiques de son engagement politique. On connaît tout aussi bien l'écrivain lucide qu'il deviendra en français, la langue de son propre désenchantement. Ce qui est difficile à deviner, c'est la distance qui sépare l'espoir d'être célèbre pour avoir traité des thèmes relatifs au remord, de n'avoir pas eu une biographie anonyme, la distance entre la volonté historique de modifier l'avenir, et le désir mystique de tomber dans le temps. On peut alors se demander : Pourquoi Cioran s'est-il consacré au renoncement, après avoir prétendu à la mégalomanie législatrice d'un demiurge ? Cet écart qui résume sa vie est-il le signe d'une transfiguration ou d'une décomposition ? Est-il le symbole d'un échec ou d'une renaissance ?

Cioran avait écrit que, pour reconnaître un paradis d'un enfer, il faut « avoir fait le tour de tous les paradis, des révolus et des possibles, les avoir aimés et haïs avec la maladresse du fanatisme, scrutés et rejetés ensuite avec la compétence de la déception »⁴⁵. En suivant cette suggestion, Gina Puică et Vincent Piednoir viennent de publier *Apologie de la barbarie* (L'Herne, 2015), un recueil des écrits de Cioran, parus entre 1932 et 1941, qui témoignent du « maladroit fanatisme » de sa jeunesse et de sa fascination politique et culturelle pour l'Allemagne national-socialiste.

La politique n'était pas le problème de Cioran, avant qu'il arrive en Allemagne en 1933 pour y rester jusqu'à 1935. Pendant ce séjour de deux ans, le talentueux étudiant en philosophie découvre la nécessité de dépasser la métaphysique et de « sortir » des bibliothèques pour se dédier aux questions « plus sérieuses » de la politique, pour faire quelque chose pour la nullité historique de son pays, la Roumanie. Mais que faire ? La seule réponse plausible pour Cioran, c'était de suivre l'exemple de l'Allemagne et de chercher à fonder un culte pareil à celui du destin teutonique ; c'était, comme il écrit en janvier 1935, d'élaborer un *mythe* capable d'étouffer, avec ses « infinies illusions, [...] l'inertie de notre organisme national. Lorsqu'il s'agit des problèmes fondamentaux de notre existence nationale, délire de grandeur et folie seraient les bienvenus » (p. 154).

En lisant les textes sélectionnés par Puică e Piednoir, on a l'impression que Cioran avait opté pour l'hitlérisme malgré le fait qu'il était conscient de l'absurdité de sa « germanophilie d'avant-guerre » : il *voulait* et il *devait* être fou, parce qu'il croyait que le vrai danger pour un penseur était de tomber dans la stérilité rationnelle de la lucidité. Les deux spécialistes observent dans leur préface que, si on réfléchit sur ces

⁴⁵ E. CIORAN, *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2011, p. 519.

articles de jeunesse, « on perçoit mieux ce qu'une certaine Allemagne – romantique, puis vitaliste et irrationaliste – a pu incarner aux yeux de ce Roumain déjà versé dans l'art du pamphlet et qui n'a, à longueur de pages, pas de mots assez durs pour vitupérer le déclin de l'Occident, l'inactualité d'une France selon lui périmée, les carences structurelles de son pays, l'atrophie d'un monde où l'exercice de l'esprit n'est plus, en somme, compatible avec la Vie ».

C'est-à-dire que le fanatisme partagé par Cioran était une « réaction romantique » contre les revers que le « destin » lui avait déjà infligés, contre la double *humiliation* de faire partie d'une nation insignifiante et de n'être qu'un homme de lettres : et intellectuel et roumain, il craignait de n'être personne et de ne pouvoir rien faire, malgré le fait qu'il soit dominé par le désir de changer la Roumanie, le monde et l'histoire. Pour réagir à la médiocrité tragique de sa situation, il refusait tout ce qui était hostile à l'extrémisme de ses illusions, à partir de l'idéologie démocratique, du pacifisme et du relativisme symbolisé par la culture française. En revanche la culture allemande – son « exaltation de la vitalité en tant que telle, l'expansion virile des forces, sans réserve et sans contrôle » – était, de son point de vue, la seule thérapie pour ces faibles qui devaient se sacrifier pour une mission historique. Cioran lui-même admet que, pour lui, le nationalisme était un moyen et non pas une finalité de son discours éthique : « Être cent pour cent nationaliste n'est possible que si la révélation des éléments essentiels pour le monde a lieu par la nation et pour elle (c'est ce que certains slavophiles pensent). Mais, pour vous, la nation commence quelque part, et finit lorsque le problème qu'elle représente est immédiat, lié à l'existence temporelle et historique; impossible, dans ce cas, de voir le nationalisme comme une dernière fatalité de l'histoire. C'est peut-être la raison pour laquelle le nationalisme est messianique, sans être apocalyptique et utopique. L'apocalyptisme et l'utopisme ne participant pas de l'essence du nationalisme; ils le caractérisent seulement pendant les époques d'exaltation sauvage » (p. 149).

Il faut de la sauvagerie pour répondre à une époque sauvage ; on comprend alors que la *barbarie* défendue par Cioran, avant de s'identifier avec la violence, se propose plutôt comme l'apologie de l'ignorance. Le savoir et la conscience de notre savoir sont les symptômes d'une vitalité malade et déchue, d'une impossibilité à agir et à se réaliser, et surtout, de la négation du savoir qui représentera notre salut et notre santé. En février 1937, Cioran écrit que « plus une réalité est complexe, moins il est possible de la réduire à une formule et plus notre attitude est ambiguë » (p. 229) : c'est la prémisse théorique d'un pyrrhonien qui, en dernier lieu et malgré tout, aurait renoncé à son ambiguïté pour ne pas être déchiré par l'ennui et par le devoir de douter. On peut dire que le sceptique qu'il deviendra est déjà visible dans certains passages de ces articles de jeunesse; il ne l'est pas dans les conclusions. Si, pour le Cioran français, l'ambiguïté sera génératrice de scepticisme, pour l'étudiant en philosophie à Bucarest elle était le signe révélateur de l'urgence de la dictature.

Penseur déjà sophistiqué, mais paradoxalement engagé dans un combat contre *les nuances de l'esprit*, le jeune Cioran était un étudiant qui avait donné la réponse erronée à une question bien fondée. En voulant entretenir en soi « le préjugé de la force » et le culte du vitalisme, il ne pouvait que « fermer les yeux sur d'innombrables impasses théoriques » dont il était conscient et qui auraient anéanti les thèses du nationalisme. Mais, comme il l'affirma plusieurs fois pour éluder le problème, « au fond, la doctrine a peu d'importance » (p. 155).

Les affirmations de ce genre, qu'on rencontre dans tous les articles de ce recueil, nous montrent la tension d'un intellectuel en herbe qui voulait réaliser ce que la raison lui interdisait d'approuver ; une approbation qu'il rejetait néanmoins au nom des plus hautes « raisons de l'histoire ». Avant de devenir le « délirant *soucieux d'impartialité* » qui écrira *Histoire et utopie* ou « l'anti-prophète » qui ne proposera ni ne réalisera rien, Cioran a été le plus prophétique des délirants : la *futilité* de la poussière qui recouvre nos pas, il l'a connue seulement après être *descendu* des cimes sérieuses et noires du dogmatisme de sa jeunesse. C'est pourquoi il est opportun de relire aujourd'hui ses écrits de jadis, malgré la métaphysique de propagande dont ils gardent la trace. Surtout, on doit les relire pour mieux comprendre les amertumes philosophiques de Cioran et non pas pour y chercher, avec la volupté fétichiste du *politically correct*, la sentence scandaleuse ou le détail scabreux.

Paolo Vanini
Université de Trente

Traducido al español por Sergio García Guillem

DANIEL WEIDNER, *Übersetzen und Überleben: Walter Benjamin liest Marcel Proust / Traduction et Survie: Walter Benjamin lit Marcel Proust. [Traducción y supervivencia: Walter Benjamin lee a Marcel Proust]*, edición bilingüe alemán-francés (trad. francesa de Guillaume Burnaud), Éditions de l'Éclat, Paris, 2016, 128 pp. ISBN: 978-2-84162-358-7.

VERSIÓN ESPAÑOLA

Daniel Weidner plantea en este breve ensayo, en origen conferencia, pronunciada en el marco de las *Conférences Franz Hessel / Franz Hessel Lectures*, todo un tejido de preguntas e hilos que se centran en una cuestión clave: la manera de entender la traducción de Walter Benjamin. Aunque este no es un mero ensayo sobre la teoría que el filósofo alemán plantea en escritos como *La tarea del traductor*, sino una reflexión sobre la vida de la traducción —tanto en la realidad como sobre el papel— de Walter Benjamin. Se vertebra entorno a tres ejes: “la complejidad de la reflexión acerca de la vida y la supervivencia de la traducción (como se plantea en el ensayo benjaminiano sobre el traductor), [...] su labor de traductor junto a Hessel de la obra de Proust y, por último, el debate que plantea la manera que tienen estos dos aspectos en el modo en que Benjamin desarrolla una lengua de imágenes singular, lengua de recuerdo y de olvido, en la que reescribe sus ideas acerca de la supervivencia” (p. 13).

262

La vida del texto y la del traductor, Benjamin, se confunden en este ensayo de manera más que justificada, pues al fin y al cabo, es la propia vivencia del filósofo la que da forma a su teoría sobre la traducción, basada en la idea de la vida y la supervivencia del texto. Benjamin plantea en sus diferentes textos al respecto que hay que otorgarle a la traducción un papel esencial para poder pensar la literatura, no dejarla a un lado como algo secundario, ajeno, que no forma parte de la *vida* del texto, del crecimiento o muerte de una obra literaria. Pues la vida de una obra se fundamenta en su traducibilidad: en su capacidad de seguir siendo leída, interpretada, plasmada en otra lengua que el traductor tiene que *inventar* para recrear esa otra lengua del autor del texto original

En la primera parte del texto, como Weidner apunta, en *La tarea del traductor*, Benjamin considera que la traducción no es algo simplemente mimético, sino también una forma en sí, pues cada lengua no es un simple conjunto de signos arbitrarios, sino que cada una tiene su propia “imagen del mundo” [la *Weltanschauung*, de Humboldt]. Y la palabra imagen será clave para entender este ensayo, así como la reflexión de Benjamin acerca de la traducción, pues es la imagen la que remite a la palabra, y a la inversa, el recuerdo siempre anida en ellas, por lo que para

traducir una obra, hay que encontrar esa lengua de imágenes, imágenes que continúan la vida de la obra original.

Cabe destacar, por ejemplo, la anécdota que comenta Weidner sobre que Benjamin solía ponerse a traducir nada más levantarse, cuando aún andaba entre el mundo del sueño y el mundo real, así empezaba una traducción en bruto, en la que dejaba aflorar el inconsciente, ese lugar plagado de imágenes y recuerdos (no olvidemos la profunda marca que dejó en Benjamin la lectura de Freud); decía también que así, a esas horas, le ayudaban los *Kobolds*, los duendes. Otro elemento que une su labor/pensamiento sobre la traducción con la imaginación, la fantasía, el acto de creación que va más allá de la transcripción lingüística. Y así es como aborda la traducción de Proust, mediante una suerte de "escritura automática".

La historicidad del texto, la de la traducción (e incluso la de la propia relación autor-traductor) se resumen como un proceso vital, según Weidner, un proceso cuya fuente está en el original, pero no como original cerrado, perfecto, sagrado, que hay que reconstruir, sino precisamente en su movimiento, en la fuerza que la obra engendra. Como un texto está en constante metamorfosis (aquí se ve a un Benjamin deconstruccionista *avant la lettre*, que motivará textos de Derrida como *Des Tours de Babel*), en constante crecimiento, el traductor ha de ser capaz de captar esa corriente de movimiento, de transformación y plasmarla en su lengua, cosa que le deja lejos de la imagen del traductor como mero intermediario lingüístico. Así, igual que la obra de Proust, apunta Weidner citando el texto de Benjamin *En traduisant Proust*, es como la de rememoración y olvido de la Penélope de Ulises, pues un texto es un tejido, un tejido de imágenes, recuerdos y olvido. El tiempo y la Historia que se cuele entre las páginas de una obra; la historicidad nunca se aparta del pensamiento benjaminiano, las imágenes son efímeras y por eso siempre remiten a otra cosa" (p. 57).

Especialmente lúcida es la conclusión que plantea Weidner tras haber desplegado un apabullante número de textos, referencias y citas acerca de la traducción en Benjamin: al entender la traducción como mimesis (que no como copia o imitación) no se entrelazan simplemente dos lenguas, sino la lectura y la escritura, y es por eso que considera la traducción como algo histórico, pues marca "el momento en el que los textos, también desde un punto de vista lingüístico" (p. 61) se separan de su origen y se cuele en un nuevo contexto. Así la traducción es supervivencia [*Überleben*], una escritura que continua [*Fortschreiben*].

Y así, como Benjamin sobrevive traduciendo a Proust, en un nivel más prosaico, Proust sobrevive en la traducción de Benjamin, en un nivel literario. Aunar la vida traductora y la vida de la traducción de Benjamin en un ensayo tan breve pero a la vez tan intenso es la mayor virtud de este texto.

Núria Molines Galarza
Universidad Europea de Madrid

VERSION FRANÇAISE

Daniel Weidner envisage dans ce texte (à l'origine une conférence prononcée dans le cadre des *Conférences Franz Hessel / Franz Hessel Lectures*) tout un tissage de questions et de fils qui se focalisent sur une question centrale : comment comprendre la traduction chez Walter Benjamin. Ce n'est pas un simple essai sur la théorie que le philosophe allemand considère dans *La tâche de la traduction*, mais une réflexion sur la vie de la traduction – autant dans la réalité comme sur le papier – de Benjamin. Le texte est construit à partir de trois axes : "le complexe de pensée, déjà évoqué, de la vie et de la survie de la traduction, tel qu'il apparaît dans l'essai sur le traducteur [...], la pratique de traduction de Benjamin et Hessel au cours de leur travail sur Proust, pour enfin discuter la manière dont, à partir de cette pratique, Benjamin développe une langue imagée singulière, langue du souvenir et de l'oubli, dans laquelle il ré-écrit ses idées sur la survie" (p. 13).

La vie du texte et celle du traducteur Benjamin, se confondent, dans cet essai, d'une manière justifiée, car c'est en réalité l'expérience du philosophe qui donne la forme à sa théorie de la traduction, elle-même basée sur l'idée de la vie et de la survie du texte. Benjamin considère, dans plusieurs de ses travaux, qu'il faut rendre à la traduction son rôle essentiel pour pouvoir penser la littérature, et ne pas la laisser au second plan, comme quelque chose qui serait complètement étranger à la vie du texte, à sa croissance, ou à la mort d'une œuvre littéraire. La vie d'une œuvre est fondée dans sa traductibilité, sur sa capacité à pouvoir être lue, interprétée, reproduite dans une autre langue que le traducteur doit inventer afin de recréer l'autre langue, celle de l'auteur du texte original.

Dans la première partie du texte, comme Weidner le signale dans *La tâche du traducteur*, Benjamin croit que la traduction n'est pas mimétique, mais qu'elle est quelque chose en soi : chaque langue ne représente pas un ensemble de signes arbitraires, mais chacune a sa propre « image du monde » [la *Weltanschauung* d'Humboldt]. Le mot « image » est une des clés pour pour la compréhension ces pages, mais aussi pour comprendre la réflexion de Benjamin sur la traduction ; c'est finalement l'image qui renvoie au mot, et, à l'inverse, le souvenir existe toujours dans ces images. Pour pouvoir traduire l'œuvre, il faut trouver cette langue des images qui continuent la vie de l'œuvre originale.

Il faut souligner, par exemple, l'anecdote que Weidner raconte à propos de Benjamin. Celui-ci traduisait dès son réveil, le matin, pendant qu'il était encore entre le monde des rêves et le monde réel. Il commençait ainsi une traduction sur le vif, en laissant l'inconscient se réveiller, cet endroit rempli d'images et des souvenirs (il ne faut pas oublier la profonde influence que la lecture de Freud a eu sur Benjamin). L'écrivain allemand disait aussi que, durant ces heures, il se faisait aider par les *Kobolds*, les lutins. Cet élément finit par relier sa vision de la traduction à l'imagination, la fantaisie, l'acte de création qui va au-delà de la

transcription linguistique. C'est de cette manière que Benjamin aborde la traduction de Proust, à partir d'une sorte d'« écriture automatique ».

L'historicité du texte et celle de la traduction (et même celle de la relation entre l'auteur et le traducteur) se résument par un processus vital, selon Weidner, dont la source principale se trouve dans l'original ; non pas un original fermé, sacré, qu'il faut toujours reconstruire, mais une originalité dans son mouvement, dans la force que l'œuvre engendre. Le traducteur doit être capable de retenir ce courant de mouvement, de transformation, et ainsi pouvoir le refléter dans sa langue. Le texte est dans une métamorphose constante, et nous retrouvons dès lors le Benjamin le plus déconstructionniste avant la lettre, celui qui envisagera certains textes de Derrida comme *Des Tours de Babel*. Tout cela le laissera finalement loin de l'image du traducteur comme simple intermédiaire linguistique.

Comme dans l'œuvre de Proust (et Weidner le signale en mentionnant le texte de Benjamin *En traduisant Proust*), tout se passe comme la remémoration et l'oubli de Pénélope, femme d'Ulysse : un texte est un tissu, un tissage d'images, de souvenirs et d'oubli. Le temps et l'Histoire s'infiltrèrent entre les pages d'une œuvre ; cette historicité ne s'éloigne jamais de la pensée de Benjamin : les images sont "éphémères, et c'est précisément en cela qu'elles renvoient à une chose d'autre" (p. 57).

La conclusion proposée par Weidner est assez lucide. Après avoir déplié un grand nombre de textes, de références et de citations à propos de la traduction chez Benjamin, l'auteur nous dit qu'en envisageant la traduction comme *mimesis* – et non pas simplement comme copie –, les deux langues ne s'entremêlent pas seulement, mais interviennent aussi la lecture et l'écriture. C'est pour cela qu'il considère la traduction comme quelque chose d'historique, car elle marque "le moment où les textes, d'un point de vue linguistique aussi" se séparent de leur source et s'inscrivent dans un nouveau contexte. De cette manière, la traduction est survie [*Überleben*], écriture qui continue [*Fortschreiben*].

Ainsi, comme Benjamin arrive à survivre en traduisant Proust de façon plus prosaïque, Proust survit dans la traduction de Benjamin sur un plan plus littéraire. Le fait d'unifier la vie traductrice et la vie de la traduction de Benjamin dans ces brèves – mais cependant intenses – pages est selon nous la vertu principale de ce texte.

Núria Molines Galarza
Universidad Europea de Madrid

ANTONIO ANSÓN, *Como si fuera esta noche la última vez*, Los libros del lince, Barcelona, 2016, 211 pp. ISBN: 978-84-15070-57-3.

Según un proverbio japonés, todo ser humano presenta tres facetas: una en compañía de los amigos, otra con la familia y otra consigo mismo. Esta última es la conciencia de uno mismo y la verdadera faceta. Cada vez se hace más difícil mantener la conciencia cuando adoptamos un papel en la vida, nuestra vida en sociedad, el cual acabamos por acatar absolutamente para engañarnos y creer que realmente somos lo que creemos ser.

Julia, mujer treintañera protagonista de la novela que reseñamos, mantiene un conflicto entre estas tres facetas que la llevará con el tiempo a ensimismarse cada vez más y a cansarse y desencantarse de la vida y del papel que representa. Quiere ser Julia incondicionalmente hasta tal punto que la trastorna por completo la vuelta de su antiguo novio en la universidad, Enzo, cuya vida en los Estados Unidos como biólogo a Julia se le antoja como exitosa contrariamente a su ocupación como profesora de biología en un instituto. A pesar de la vuelta de Enzo en busca del tiempo perdido y del amor adolescente, Julia insiste en hacerle ver que la Julia de hoy no es la de entonces. La de hoy ansía recuperar su alma, su ser, su identidad por muy irracional que sea, desprendiéndose de toda condescendencia a alterar su matrimonio.

Como si fuera esta noche la última vez, es una novela romántica publicada por Antonio Ansón (Villanueva de Huerva, Zaragoza, 1960), autor de otras tres obras narrativas: *Llamando a las puertas del cielo*, *El limpiabotas de Daguerre* y *El arte de la fuga*; de obras poéticas (*Pantys mortels*, *Este mensaje es para ti que tienes mucha soledad como yo* y *La misiva*); y de ensayos sobre literatura y fotografía.

Antonio Ansón, Profesor Titular de Filología Francesa de la Universidad de Zaragoza y fotógrafo, ha demostrado una gran capacidad para la creación de imágenes instantáneas y ha plasmado esta habilidad como consecuencia de su propósito de crear una *concordatio* entre literatura e imagen. Ha traducido, además, la novela *Islas flotantes* de la escritora surrealista Joyce Mansour.

La poesía se hace patente en esta novela a medida que el lector va avanzando en la historia y recreando en su mente el ambiente familiar en el que vive Julia, tan familiar que nos recordará la propia convivencia con hermanos, padres o hijos. La poesía emerge de la propia novela hasta tal punto que el propio autor pone en boca de Julia su punto de vista dentro de este campo través de palabras que intercambian los personajes:

Deberías escribir, el poeta biólogo. ¡Te lo digo en serio!, tienes un don para dar con la palabra precisa y que aquello que dices suene

imprescindible porque ha de ser de esa manera y no de otra, eres un romántico (Julia).

Esta novela constituye un gozo en mi opinión, ya que cada palabra está llena de sentimiento y, no ya de romanticismo, sino de la desesperación de una persona que busca la salida al callejón oscuro de la muerte y el olvido.

Julia parece estar arrastrando su existencia como una condena a vivir, sobre todo después de percatarse de un pequeño bulto en su pecho, que dará un cambio radical a su vida. La protagonista sufre de cáncer de mama. Este problema la empujará a dar el paso para ir liberando poco a poco su verdadera identidad para ser Julia y no la madre de dos hijos adolescentes y la mujer de un hombre al que no quiere.

Parece ser que el ser humano se engaña hasta tal punto que cree que la vida es eterna y que la muerte no acabará por llegar. Esto mismo ocurre con la protagonista que no se encuentra en absoluto alarmada ante ese bultito que anuncia una desgracia cancerígena, sino que se lo toma con calma, tanto ella sabiendo que lo que sucede no es un sueño y autoengañándose para sobrellevar el problema, como su marido y su hijo Fito, quien se lamenta de la muerte de su madre.

Cuando lloraban la muerte que ninguno quiso explicarme y que yo ya sabía mejor que nadie, entré a su cuarto, abrí el cajón donde guardaba sus cuadernos y me quedé con sus deberes. Los he tenido escondidos en mi mochila hasta encontrar el valor de perdonarle que se muriera y desenterrar mi tesoro para leerlos (Fito).

267

Ya habla de unos deberes, es decir, de los cuadernos donde escribía todo lo que pensaba y que había dado a entender a sus hijos que eran deberes, esto es, que se ve obligada a escribirlos para no morir olvidada.

Mis hijos lo entenderán. Y si no lo entienden, ya lo entenderán. Y si no encuentro ni el valor ni las fuerzas para dar un golpe de timón y cambiar de rumbo, reinventarme una vida o lo que quede de ella, al menos quedarán estas palabras para que entiendan a su madre y sean capaces de perdonarme (Julia).

Esta novela pretende ser una novela romántica pasional, aunque más bien se asemeja al ensimismamiento y el autoanálisis de una persona enferma que ha elegido una vida con la que no se siente satisfecha y se ve sumida en el pánico al ver que su tiempo es limitado. Julia se olvida de todo, tanto del amor como de su vida familiar, y se vuelca en sí misma, en su alma. Sólo puede ser Julia a través de las palabras, para darse a conocer como Julia. Además de escribir para su propia reflexión, aprovecha para hacer de su diario una despedida que considera imprescindible frente a la desesperanza y el pesimismo con los que vive.

Parte de la causa de este aburrimiento existencial de Julia o lo que Baudelaire llamaba *spleen*, se debe al mal de la vida en sociedad que requiere una de las facetas mencionadas anteriormente. Ella intenta ocultarle a Enzo su fracaso matrimonial que mantiene por

condescendencia hacia Juanma, su marido, a quien reconoce su afán por intentar hacerla feliz; también oculta el fracaso de unos objetivos incumplidos y la presión que ejerce sobre el individuo equiparar su vida a la de los demás, lo que en este caso hace Julia con respecto a Enzo.

Quiere estar sola y olvidarse de dar explicaciones, de la presión y las dos facetas restantes.

Me iría al fin del mundo, pero sola sin vosotros (Julia).

¿Y si estos cuadernos cayeran en manos de Juanma? ¿O de mis hijos más adelante? ¿Dónde quedaría la esposa, la madre que he sido para ellos? Tal vez sería mejor, sí. Que cayeran las máscaras de una vez por todas. Que por fin pudiera ser yo sin mí (Julia).

Julia quiere dormir para olvidar su vida, y piensa en cuál habría sido su vida junto con Enzo. Este conflicto ya había sido anunciado por Nietzsche con su "*amor fati*", esto es, un destino ya fijado por las circunstancias que ya no nos obliga a elegir para no sufrir pensando en cuál es la correcta elección; como en este caso se tortura la protagonista.

El libro comienza con la protagonista asomada al balcón observando el mar.

Hoy he visto el mar por última vez (Julia).

Este comienzo inaugura el soliloquio de Julia, que filosofa con la "vuelta", aportándonos una introducción al pasado que vuelve a ella, es decir, Enzo a quién tanto le había costado olvidar y al cual verá por última vez como el mar, antes de morir a consecuencia del cáncer. Ella no cree en el amor como lo hace Enzo, si no que trata de esquivar lo que es vulnerable y decadente como el ser humano, es decir, el amor, y presenta un visión desapasionada de éste.

La visión de Julia demuestra una separación entre el amor y el deseo, dado que intenta apartar a Enzo que "revive en ella la llama."

No es comparable el amor puro y maternal que siente por sus hijos Loren y Fito, especialmente por éste último, y el deseo que siente por Enzo, un deseo que nace de un recuerdo de la adolescencia y una tentativa que la invita a experimentar con la otra vida junto con Enzo que se le escapó de las manos. Julia insiste en hacerle ver esto a Enzo, aunque sin embargo, se entrega a sus besos ya que no tiene nada que perder ni tampoco dispone del tiempo suficiente.

En definitiva, no cree en la pasión sino en el autoengaño del cual emerge un amor postizo. El odio hacia el amor que ella siente se debe al recuerdo de su relación con Enzo, e hizo lo que cualquier mujer haría: olvidar al hombre que la hirió aunque lo que realmente desea es estar a su lado, de modo que quiere verse fuera del juego del amor que le hace sentirse absurda. A diferencia de su marido que la repele cada vez más, Enzo es más apasionado y supone una tentativa para ella difícil de superar.

Se podría decir que Julia desenmascara lo que es el deseo adornado por la poesía elegíaca ovidiana cargada de excesos eróticos y "amores" pasionales que no buscan más que la satisfacción del deseo. Aunque quiere verse fuera del deseo irracional, su actitud lo es constantemente ya que aborrece a su marido por ser una carga para ella, el ancla que le impide inconscientemente moverse y huir porque la quiere a pesar de su situación pero ella se siente endeudada ya que no responde con el mismo sentimiento.

La evolución de Julia es un tanto interesante y relevante, acabando en un egoísmo instintivo propio del ser humano ante una muerte tan cercana. El empeño de ésta por olvidar el pasado es obsesivo hasta tal punto que se propone olvidar a su propia madre que también murió de la misma enfermedad. A pesar de ello, le carcome el miedo a quedar relegada al olvido por sus hijos como ella misma hizo con su madre.

La protagonista afirma que es ella su propio cáncer y nadie puede curarla mientras siga siendo la Julia de siempre que hasta entonces no se había tomado la vida en serio ni le había preocupado morir hasta la certeza de una muerte venidera que la llevará al egoísmo y a las ganas de aferrarse a la vida y disfrutar de cada minuto en paz y tranquilidad, sin compañía ni responsabilidades; algo propio en el ser humano cuando se encuentra en un abismo entre el cáncer y la muerte.

Yo soy mi propio cáncer (Julia).

269

En fin, siente que debe complacer a todo el mundo y que su tiempo ha pasado en vano sin invertirlo en ella misma.

Por otro lado y como narrador testigo, es relevante la presencia de Fito en la historia, el cual representa el amor puro filial, obsesivo y egocéntrico en contraposición con el amor de Enzo.

Su hijo se convertirá en un segundo protagonista que aporta otra visión de los hechos y retrata la evolución de su madre desde una perspectiva pueril e inocente que mueve a compasión al lector, ya que supone el testimonio de un niño que ve derretirse a su madre como un terroncito de azúcar y el cual se hace cargo del único testamento que les libra Julia: el diario que durante los últimos meses se ha dedicado a escribir para poder volcar su identidad y darla a conocer a sus hijos sin tener que dar explicaciones; dar a conocer a la verdadera Julia.

La lectura de esta novela supone para mí la identificación con las sensaciones, emociones y pensamientos que Julia revela en su diario. No son ajenas a cualquier persona y son fruto del ensimismamiento que a menudo experimentamos.

En conclusión, es preeminente la situación de enfermedad y muerte en la que se bate Julia y no el amor que a mi parecer es una cuestión secundaria, de modo que calificaría esta novela como una novela psicológica y no una novela romántica, además de reconocer la calidad de cada una de las palabras que la componen dotándola de un aspecto poético romántico propio de la poesía y no de la narrativa.

A medida que avanzaba en la lectura de la novela, me ha dado la sensación de estar en el cine disfrutando de una de esas películas de Hollywood que en este caso se encuentra carente de ese final feliz, pero que despierta emociones y empatía por parte de sus espectadores, además de verme sorprendida por las buenas críticas hacia éste libro que deja mucho que desear desde el punto de vista pasional dado que la propia protagonista parte de una visión desapasionada del amor y la vida.

En definitiva *Como si fuera esta noche la última vez*, es una novela de autoanálisis bastante interesante, aunque sencilla, que recomendaría a los interesados en la exploración del alma.

Iman Debakh

JORGE ACEVEDO GUERRA, *Ortega, Renan y la idea de nación*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2014, 114 pp. ISBN 9789561124349.

Pensar en la idea, o más bien, en el concepto de "nación" es casi una exigencia actualmente. ¿Qué entendemos por nación? ¿Qué tipo de estructura y tipología se necesitan para que una sociedad pueda ser entendida en términos de nación? ¿Qué es una nación para el filósofo español José Ortega y Gasset y para el filósofo francés Ernest Renan? El libro *Ortega, Renan y la idea de nación* nace de la necesidad de rememorar y conmemorar, como su autor Jorge Acevedo Guerra, profesor titular de la Universidad de Chile, indica, el Bicentenario de la Independencia de Chile. ¿Pero esta independencia chilena de España le permite adquirir el estatus de nación? Este es el asunto que trata de dilucidar Acevedo en este breve librito. Y lo hace brillantemente, con claridad y distinción en las palabras. Acevedo alcanza la profundidad del concepto de "nación" a partir de la reflexión que suscita Chile como nación. Y para ello, se apoya principalmente en el pensamiento de Ortega y parcialmente en el de Renan. Ambos filósofos coinciden en su idea sobre el concepto de nación y Acevedo, como arquero que busca el blanco con su flecha, consigue explicitar con maestría qué condiciones posibilitan a una nación ser tal.

271

Como anuncié, en este libro, Acevedo trata de recordar el nacimiento de la nación chilena. Recordar o rememorar consiste en traer al alma lo que ya estuvo en ella, esto es, apoyarse en el pasado en vista del porvenir. Chile surge como nación a causa de la desintegración de la nación española tras la Guerra Civil. Siendo este el horizonte de reflexión, el autor pretende dar cuenta del concepto de "nación". Con tal objetivo, estructura la obra en tres partes bien diferenciadas: en la primera de ellas, Acevedo establece los límites de su discurso. Aquí le preocupa dar cuenta del concepto de "nación" desde la perspectiva orteguiana con motivo del análisis de Chile como nación. En la segunda parte, el autor nos habla del proyecto orteguiano de vertebrar España, de su quehacer y vocación como intelectual. Es fundamental señalar que su constante intervención en la circunstancia no sólo española sino también europea, le conducirá a la fundación de una escuela de pensadores entre los cuales Acevedo destaca al discípulo Francisco Soler Grima.

Acevedo dibuja, a grandes rasgos, la filosofía de la razón vital orteguiana con la intención de establecer los términos en que Ortega desarrolla el concepto de "nación". Frente a la concepción estática de la "nación" Ortega contrapone una interpretación dinámica, en constante cambio. Acevedo reserva la última parte de este libro para la conferencia que Renan imparte en la Sorbona, titulada *¿Qué es una nación?*

Asimismo, en esta sección, se sirve del concepto de "nación" para establecer un vínculo entre Ortega y Renan.

Son reseñables las abundantes referencias bibliográficas que el autor cita con el fin de ahondar en su argumentación. También es un gesto de deferencia al lector posibilitarle los recursos suficientes para profundizar más detalladamente en el objeto de estudio. La extensión del libro es como una bocanada de aire fresco para aquel lector que empieza a sumergirse en el pensamiento más propiamente político y social de Ortega. La brevedad de éste le permite fraguarse una pronta idea del concepto de "nación", a la par que la bibliografía, cual lazarillo, puede guiarle por el extenso valle de la filosofía orteguiana.

Ortega, sostiene Acevedo, fue un pensador cuya vocación estaba al servicio del pensamiento y al intento de clarificar las cosas. Su ser más íntimo estaba vinculado a su realización en el mundo. Acevedo señala dos logros que personalmente considero parte importante de su intervención deliberada en la circunstancia española: el primero de ellos, fue la tarea orteguiana de filosofar y pensar los conceptos en español. La posibilidad que los lectores y estudiosos de Ortega tenemos de leer su filosofía en nuestra lengua materna, es un vínculo que nos une más intensamente a su pensamiento, ya que compartimos la misma estructura conceptual. Y en segundo lugar, Ortega tuvo el gesto platónico de fundar toda una escuela de pensadores e intelectuales, que llegó hasta Sudamérica con Soler Grima. Una escuela, un movimiento, que participó de la renovación cultural y filosófica que Ortega impulsó.

El hilo conductor, pues, de esta obra podría formularse en la siguiente frase orteguiana: "Yo soy yo y mi circunstancia, si no la salvo a ella, no me salvo yo", pronunciada por primera vez en su primer libro publicado en el año 1914, *Meditaciones del Quijote*. El yo que cada uno de nosotros es tiene que realizar su auténtico yo, su vocación, en medio de una circunstancia y contando con ella. La realización de nuestro yo individual depende de la posibilidad de realizar nuestro yo social en un mundo que nos constriñe. Por ello, es necesario un proyecto de vida en común donde realizarnos. Esta es, precisamente, la idea que contiene el concepto de "nación" para Ortega. Una nación es tal cuando sus gentes comparten un proyecto sugestivo de vida en común. La nación, al igual que nuestro yo, es un *faciendum*, algo que hay que hacer y lograr.

Acevedo insiste en varios pasajes en que una nación no es tal por el lenguaje, la raza, la geografía o las tradiciones de sus gentes. La idea orteguiana es la que cobra fuerza en su argumentación. Los pueblos sudamericanos comparten con España una lengua, pero no forman una nación. La razón de ello es que España no comparte con ellos un programa de porvenir colectivo. Esta idea la expone Acevedo con suma claridad. La nación es una tarea, un quehacer colectivo y sugestivo. Es, en definitiva, un ir haciendo en común.

En la conferencia pronunciada por Renan, éste sostiene que una nación es un alma, un principio espiritual. Esta alma se resume en las siguientes condiciones que Ortega también comparte: tener un pasado en

común y una voluntad común de presente, de seguir haciendo cosas juntos. En suma, tener un proyecto de vida común, porque el futuro es un programa, es lo problemático por excelencia, es algo que hay que hacer apoyándose en el pasado.

De ahí la importancia de recordar. La tarea de Acevedo se asemeja a la de la diosa Mnemósine, traer a la memoria el pasado para proyectar el futuro desde este presente, el de aquí y el de ahora. En definitiva, su quehacer es evocar en los corazones no sólo el nacimiento de Chile como nación sino también evocar la carga conceptual del concepto "nación".

Recordar para pervivir en la circunstancia.

Esmeralda Balaguer García

GONZALO PUENTE OJEA, IN MEMORIAM

El martes, 10 de enero de 2017, la libertad de conciencia y la irreligiosidad han perdido a su más insigne valedor: el ensayista y diplomático español Gonzalo Puente Ojea.

Con la amenaza constante de la purga profesional, desde la Carrera diplomática y allá por los años cincuenta, fue defensor y modelo para la democracia en España, crítico del Opus o de las teorías crepusculares de las ideologías, fue capaz de defender el tiranicidio de Juan de Mariana en su destino de Mendoza (Argentina), comprobó de primera mano la falta de calidad moral y política del futuro Rey de España en su destino de Atenas, impulsó el hispanismo francés desde su destino en París, contribuyó a la democratización del cuerpo diplomático desde la Subsecretaría del Ministerio de Asuntos Exteriores en el primer gobierno de Felipe González y fue cesado de su Embajada en la Santa Sede en el segundo gobierno de González, en una humillación del Estado español ante las presiones clericales.

Su ejemplo profesional sólo queda a la zaga de su brillantez intelectual, tan honrada y generosa como silenciada. En una reflexión constante y rigurosa sobre los sistemas ideológicos que fagocitan cualquier forma de libertad y cualquier atisbo de ilustración, Gonzalo Puente Ojea descubrió la lógica de la organización clerical cristiana, no en sus acciones como el respetable anticlericalismo, sino en el corazón mismo de su doctrina, Pablo de Tarso, una lógica de plasticidad ideológica, con un doble discurso siempre legitimador de ambiciones varias y adaptable a los poderes que les correspondiesen. Así se recoge en su obra: *Ideología e Historia. La formación del cristianismo como fenómeno ideológico* (1974). Eso fue a principios de los setenta, cuando algunos comenzaban ya a hablar de secularizaciones fallidas y mucho antes de que surgiesen los apologetas de las revanchas de Dios, a medio camino entre una cristiandad renovada y una postmodernidad demasiado moderna para reparar en religiones. Curado de esos espantos redentores, Puente Ojea había transitado ya por su particular camino de Damasco, el materialismo, un materialismo histórico en su núcleo y monista en su fundamento, abierto a la pluralidad epistemológica. Fue desde el materialismo monista desde donde dio el paso más allá de la cuestión de Jesús o la cuestión de Dios. El alma espiritual era el eje de toda religiosidad y, por tanto, el mero ateísmo debía ser superado por la irreligiosidad, tal y como explica en *Elogio del ateísmo* (1995), *Ateísmo y religiosidad* (1997), *El mito del alma* (2000), *Vivir en la realidad* (2007), *La religión, ¡vaya timo!* (2009), *Crítica antropológica de la religión* (2012) o *Ideologías religiosas* (2013). Precisamente la irreligiosidad se funda teóricamente y se proyecta en la praxis mediante el laicismo. "Sin su dimensión teórica fuerte, la práctica del laicismo sería ciega, y el

laicismo sin un práctica fuerte y estricta, resultaría parálítico”, nos recordaba Puente Ojea desde su obra *La Cruz y la Corona. Las dos hipotecas de la historia de España* (2011). Fue el laicismo el primer damnificado de la llamada “transición a la democracia” española, cuyos acuerdos con la Santa Sede preconstitucionales y una Constitución contradictoria y sin proceso constituyente, dinamitan un Estado laico en el que la igualdad de todas las conciencias, sin discriminación de ningún tipo, sea efectivo. El laicismo español padece del proceso de desmemoria inyectado a la sociedad por una política del consenso demasiado ocupada en ambiciones personales y protegida por una intelectualidad orgánica y erigida en campeona de las libertades, como la Iglesia en la que se formó.

Justo lo que le faltó siempre a Gonzalo Puente Ojea, ambición personal. Eso le evitó la tentación de venderse y le permitió ejercer una disidencia ejemplar, convenientemente silenciada por la oficialidad de nuestra España *democrática* y sólo rota por compañeros de viaje desde el activismo y desde el mundo académico.

Desde el agradecimiento, el afecto y la admiración, al defensor de los valores republicanos, al crítico de la ignominia y las ideologías religiosas, al español sin España, al querido y estimado amigo: Gonzalo Puente Ojea, maestro siempre.

Miguel Ángel López Muñoz