

El sueño audiovisual

Cristina Carreras, Carlos Colón, Celia Crespo
Manuel J. Lombardo, Javier Rodríguez

HIMMA. Historia de la Imagen en Movimiento y la Música Audiovisiva.
Universidad de Sevilla.

Edita:

HIMMA, Grupo de Investigación en Historia de la Imagen en movimiento y la Música Audiovisiva. Universidad de Sevilla.

Coordinación de la edición:

Celia Crespo Gámez.

ISBN:

84 - 688 - 2871 - 8

Depósito legal:

SE - 2775 - 04



Índice

PRESENTACIÓN	5
Carlos Colón.	
GÉNEROS CLÁSICOS HOLLYWOODIENSES. Una aproximación desde el ámbito actual del cine y la nueva sensibilidad espectral	7
Celia Crespo.	
LO QUE EL FUTURO Y LOS SUEÑOS ESCONDEN. Arquitecturas y ciudades para una pantalla en blanco	25
Javier Rodríguez.	
APUNTES SOBRE EL INICIO DE LA TELEVISIÓN ESPAÑOLA ...	45
Cristina Carreras.	
EL BAJEL DEL DESIERTO. Una lectura "Conradiana" de Lawrence de Arabia.	61
Carlos Colón.	
LOS RESCOLDOS DE LA MODERNIDAD. De la "Nouvelle Vague" al "Dogma95".	83
Manuel J. Lombardo.	



PRESENTACIÓN

Esta publicación une a cinco profesores de la Universidad de Sevilla de formación diferente (Geografía e Historia / Historia del Arte y Ciencias de la Información / Comunicación Audiovisual) que imparten su docencia en también diferentes facultades (Comunicación y E. T. S. de Arquitectura) que confluyen en estas páginas en un interés compartido por la creación audiovisual, en cada caso contemplado desde un punto de vista determinado por la trayectoria investigadora de cada uno de ellos: la dimensión genérica del cine ("Géneros clásicos hollywoodienses"), la relación entre cine y arquitectura ("Lo que el futuro y los sueños esconden"), la historia de la televisión ("Apuntes sobre el inicio de la televisión en España), la relación entre historia y mito y entre literatura y cine ("El bajel del desierto") y el concepto de "modernidad" en el cine del último medio siglo ("Los rescoldos de la modernidad").

Este librito es el testimonio primero y último de un Grupo de Investigación que nació casi al mismo tiempo que la Facultad que entonces se llamaba de Ciencias de la Información y se ubicaba en el incómodo caserón de Gonzalo Bilbao y hoy se llama de Comunicación y acaba de estrenar, este mismo curso 2003-2004, espléndido edificio en la Isla de la Cartuja. Como la propia Facultad que lo acoge, el Grupo de Investigación también ha de cambiar para mejor servir a las disciplinas –la historia del cine y de la música cinematográfica– por las que se interesa. Quede por lo tanto esta publicación como recuerdo de su existencia y como testimonio de la valía, suficientemente conocida por sus alumnos a lo largo ya casi de una década, de quienes lo integraban.

Carlos Colón



GÉNEROS CLÁSICOS HOLLYWOODIENSES.
Una aproximación desde el ámbito actual del cine y
la nueva sensibilidad espectral.

Celia Crespo Gámez.

"Género es lo que creemos que es de manera colectiva".
A. Tudor

Las propuestas de géneros cinematográficos surgen ya en las primeras historias del cine. Interesadas en lo global y apoyadas en criterios teleológicos, estas historias aspiran a la generalización tanto geográfica como cronológicamente, y en ellas los géneros suponen un instrumento más de acción globalizadora. Esta idea de observación a gran escala, queda hoy superada en favor del trabajo particularizado y concreto. La corriente actual aboga por un estudio limitado, pero que no renuncie a su potencial trascendencia hacia lo general, lo que da pie a la construcción de unas historias del cine generales (nacionales o locales) para las que resulta imprescindible un sistema teórico y crítico que proporcione un soporte que haga operativo el dato concreto.

De esta manera, nos situamos en el punto de convergencia entre Teoría e Historia. La estructura en géneros propone una metodología de análisis cinematográfico, lo que implica privilegiar los aspectos teóricos sobre los históricos. No obstante, el objetivo es encontrar un nivel de confluencia entre ambos niveles que propicie un espacio crítico donde a través del análisis, los modelos teóricos demuestren su funcionamiento. Y todo ello sin olvidar la fundamental cuestión estética, ya que la Historia del Cine no es comprensible sólo como una maquinaria en la que los engranajes industriales están perfectamente sincronizados. Los sistemas estéticos se caracterizan por ser sistemas abiertos, y por lo tanto dinámicos, en los que los desajustes vienen de mano del contexto general del que surgen y para el que funcionan. El cine clásico de Hollywood asume un modelo estético bastante coherente, un sistema en el que no se determina cada elemento preciso pero que tiene la capacidad de poner límites a lo posible. Sin embargo, no cabe hablar de cánones o sistemas normativos estrictos; en lugar de ello sólo se puede plantear un sistema dinámico basado en la comunicación, interrelación e influencia de cada uno de los elementos sobre los demás¹.

¹. Todo esto nos remite al concepto de sistema estético, ligado a la idea de norma estética como principio básico de construcción artística de J. Mukarovsky.

Este carácter abierto y dialéctico del sistema cinematográfico se pone de relieve en cuanto que los efectos artísticos que pueden alcanzarse en un contexto determinado, están íntimamente ligados a otros sistemas, como son las economías nacionales, la evolución tecnológica, los medios de comunicación de masas o la industria del entretenimiento. Depende muy directamente de la tecnología utilizada, que a su vez está relacionada con cuestiones económicas, éstas con aspectos sociales, etc.; es decir, que si sobre la capacidad estética inciden claves tecnológicas, está claro que el desarrollo técnico está condicionado en gran parte por factores económicos, y que por su parte, la toma de decisiones económicas se produce en un contexto social, y así sucesivamente, en la creación de una macroestructura de relaciones.

Un lugar en la teoría del cine. Como hemos visto, en el ámbito de la teoría cinematográfica contemporánea no hay lugar para teorías "esencialistas". Esas teorías que buscan en el género una construcción estética fruto de la interrelación de temas, símbolos, etc. ya han quedado superadas. El momento demanda una visión material y dinámica, sensible al contexto social, económico, tecnológico, etc. y que ocupe el lugar de las teorías cerradas que habían llegado a enumerar los elementos de cada género o incluso habían llegado a construir las reglas lógicas y morfológicas por las que debían regirse.

El género hoy no se considera como una estructura fija regulada por alguna ley natural, psicológica, sociológica o de la naturaleza que sea, destinada a repetirse continuamente. Tampoco es una simple taxonomía de análisis. Tiene una función concreta y precisa en la estructura económica del cine, que a su vez está condicionada por el sistema económico nacional que define y envuelve a la industria cinematográfica. Responde a una necesidad social, la de producir mensajes y atender problemas del hombre. Responde a una tecnología y a un conjunto de prácticas significantes, vigentes en un momento determinado. La denominación de género es una extraña categoría que abarca muchos y muy diversos aspectos que están siempre en juego y cuya interrelación es difícil de percibir y concretar. No es algo monolítico, sino un complejo sistema de fuerzas específicas en continua interacción dinámica.

Lo homogéneo en lo diferente. Podemos acercarnos a un film de forma aislada, desligándolo de todo contexto y haciendo un estudio individualizado de la obra, de sus particularidades y su artísticidad única: tomar la obra cinematográfica como contenedor de un poder original que se hace presente a cada espectador sensible o en su defecto, a través de la mediación del crítico.



Esta es una posibilidad, pero no la única, ya que ¿porqué no buscar líneas de homogeneización bajo la aparente diferencia entre textos/obras? No se trata con esto de potenciar la estandarización, se trata de localizar el común denominador entre films, y aunarlos bajo el epígrafe de géneros. Es decir, considerar los determinantes unificadores entre textos a un nivel, sin olvidar las características propias e individuales que los caracteriza a otro nivel. Se trata en suma, de dos posiciones no excluyentes desde las que asomarnos al film, una en su valor individual y la otra en su capacidad de interrelación.

En este sentido, el contenido ideológico ha sido tradicionalmente una clave sobre la que se ha establecido ese común denominador entre obras. Más allá de la cuestión cinematográfica, hablamos de ideología como representación de la realidad que se desarrolla en función de unas necesidades y como consecuencia de una cultura y sociedad determinada; ideología en cuanto vehículo de relación del individuo con la sociedad y los modos de producción, a la vez que supone una fuerza de transformación de los individuos a fin de establecer su lugar en el mundo.

Podemos considerar el género como apariencia específica de ideología donde confluyen instituciones, prácticas de cultura, escala de valores, etc. trabajando sobre el espectador. Este potencial ideológico del cine ya era recogido por las primeras teorías, que lo reconocían como una magnífica máquina de difusión ideológica –y, llegado el caso, imposición- a través de la insistencia sobre ciertas ideas, símbolos y creencias-. Posteriormente, se va afianzando una visión más compleja sobre la dimensión ideológica, que lleva a tratar al género como un sistema activo de relaciones de muy diferente orientación y procedencia, que dan un resultado concreto y no siempre perfectamente previsible. De esta manera se pasa del almacén de detalles y principios constantemente reproducibles, al proceso dinámico de relaciones; del marco normativo estricto que proporciona rígidos modelos de creación e interpretación, al sistema dialéctico en el que múltiples elementos se relacionan e interactúan.

Desde esta posición, el cine, y en este caso el cine de géneros, es interpretado como una forma específica de manifestación de una ideología. Esta dimensión ideológica supone establecer el lugar donde confluye un conjunto de elementos diversos que van desde prácticas de cultura, a valoraciones sociales e individuales, pasando por principios institucionales y/o políticos, entre otros factores. Todos ellos encuentran así un medio de manifestación a través del cual incidir sobre el espectador o, cuanto menos, aspirar a ello. De esta forma se propicia y justifica el proceso evolutivo de los géneros sobre la clave de

manifestación cultural y/o ideológica, como una especie de camino hacia el conocimiento y asimilación de lo extraño o diferente, favoreciendo de esta manera la adaptación del individuo a una nueva situación y a una nueva realidad social y cultural.

Una de las formas de manifestación más evidente de todo este proceso evolutivo, lo podemos encontrar en los cambios de los "divos" del Star System en cuanto estereotipos: Edward G. Robinson, Will Rogers, Paul Muni, y James Stewart, sustituyen al exotismo de Valentino, Novarro y Theda Bara; o frente a las "flappers" de los 20, Bette Davis y J. Crawford. De esta forma, las nuevas relaciones y situaciones extracinematográficas entran a formar parte del ámbito cinematográfico. Lo cinematográfico, como producción multidimensional en la que el factor ideológico en el sentido más arriba expuesto, incide y funciona afectando al individuo espectador. De cualquier modo, no debemos sobrevalorar lo ideológico a la hora de explicar estas relaciones o estos cambios evolutivos de la producción cinematográfica. La cuestión, tal y como venimos diciendo, es mucho más compleja y, por tanto, no reducible a una sola relación de causa-efecto.

Estamos dentro de la maquinaria del cine, y ser una maquinaria implica estar compuesto por partes y piezas que en este caso, tienen como misión producir imágenes (y no sólo) para el espectador, además de reproducir una realidad coherente en imágenes e historia. De esta manera, se proporciona al espectador la creencia de vivir lo que pasa ante sus ojos como si lo viviera por sí mismo y no como unión de partes. Establecemos un contrato en el momento en el que pagamos para que nos den un placer conocido, y a cambio nos dejamos llevar como espectadores correctos. Los géneros están en equilibrio entre los deseos de los sujetos y la maquinaria cinematográfica. Se sitúa entre ambos como mecanismo mental que hace posible la transformación -en imágenes, en películas, en historias-, esos deseos de los espectadores de los que a su vez depende. De esta forma estamos orientándonos hacia la dimensión emotivo-afectiva del cine; pero lo extraordinario del hecho es que sea a través de lo aparentemente objetivo, del cine como reflejo de la realidad, como esto aparece ante nosotros. A la apariencia más subjetiva de lo humano se le ofrece la posibilidad de manifestarse por medio de algo puramente objetivo y mecánico: la imagen fotográfica. Pero se trata de una máquina que no funciona sola, que forma parte de un sistema de relaciones que se extiende y se diluye de lo micro a lo macroeconómico, lo social, etc. Y sobre todo este sistema pluridimensional funciona este elemento, el género, como clave instrumental a nivel creativo, base de producción a nivel industrial, principio de interpretación a nivel pragmático, que pone de manifiesto la perfecta asimilación de lo objetivo (ligado



a lo mecánico-industrial) y lo subjetivo (ligado a lo sentimental, a la participación emotiva) en un proceso que se vuelve doblemente hacia ambos polos sin descuidar ninguno de ellos. De esta manera podemos concluir de lo anterior, que "todo género (...) es el punto de cruce de una ideología, una industria, un modo de hacer cine, los deseos de una audiencia y una necesidad social. La ideología hace coherentes todas estas estructuras y fuerzas diferentes, y esa coherencia es el género" (Andrew, D.:1976).

Pero pese a tener un importante peso específico dentro del sistema cinematográfico, la ideología no es un elemento suficiente como para dar explicación de la existencia de un cine de géneros, si bien resulta muy útil para iluminar cuestiones puntuales. Como elemento unificador de la heterogeneidad del cine de géneros es interesante seguir su desarrollo, evolución, reflejo e influencia, fundamentalmente en períodos muy concretos, sobre los que proporciona realces interesantes y fructíferos resultados que arrojan luz sobre otras cuestiones implicadas². En resumen, lo ideológico como criterio de homogeneización de un corpus perfectamente delimitado puede resultar funcional. Sin embargo, considerarlo como clave única y fija de homogeneización del género, es un planteamiento superado por posiciones más abiertas y dialécticas, que en su aplicación asumen la noción de género como sistema en el que la repetición subyace como principio organizador, pero que se caracterizan fundamentalmente por la variedad, la desigualdad, el cambio y la diferencia.

El género: una posición pragmática. La idea de sistema funciona como modo de investigación cinematográfica que ha de acoger tanto a los films que forman parte de un género, como a los que no.

El paso siguiente es plantearnos cómo trata la teoría del cine moderna films de Fellini o Bergman, instalándolos dentro del sistema general. El cine de vanguardia, cine de autor o cine experimental de una parte, y el cine de géneros o el cine standard de otra, suponen los polos opuestos (e imaginarios) entre los que es posible situar la práctica totalidad de los filmes. Tan sólo con prestar atención a las Historias del Cine en lo que respecta a directores como Welles, Buñuel o Antonioni, vemos que quedan al margen de cualquier consideración dentro del cine de géneros (o, de forma más general, del cine estandar), marcando de esta manera su estatus de "obra de arte única". Esta denominación, u otras como "genios originales" y "arte cinematográfico", en cuanto a su relación

2. Este es el caso del análisis de Giuliana Muscio sobre el "New Deal" de Roosevelt como propuesta ideológica y su incidencia sobre la sociedad a través de los medios de comunicación de masas, entre los que se encuentra el cine. MUSCIO, Guiliانا: "New Deal", en RIAMBAU, E. & TORREIRO, C. (Ed.)(1996).

con la audiencia, condiciona el contacto del espectador con el film, y es llevado a buscar un significado más "elevado" -por llamarlo de algún modo-. En realidad, estos filmes suponen una satisfacción para la audiencia instruida, pero el resto de la audiencia consumirá estos filmes de una manera convencional en el mejor de los casos³, de lo que nos viene dado como una autoridad en el "arte cinematográfico".

Pero el film de género no está cerrado a la creación personal, si bien parece claro que supone una opción expresiva y, lo que es más importante, una forma radicalmente diferente de entender el cine con respecto a lo que hemos llamado "cine de autor". Optar por el cine de géneros supone una forma, un modo de relacionarse con el espectador y ponerlo en predisposición emocional sobre los valores establecidos y consolidados en mayor o menor medida por el género. De todas formas, no cabe duda de que cada film de género tiene la capacidad de incluir otros contenidos al margen de los propiamente genéricos, ya que es un soporte en el que aparecen grietas por las que se cuelan interpretaciones nuevas (extragenéricas) y que suponen una especie de válvula de escape del sistema general.

El film de género estandar es un texto conocido que establece nuestro lugar de observación como espectadores. El texto se lee en sí mismo en un proceso de absoluta relajación por parte del espectador, que se somete a la lógica de la narrativa -la causalidad- y se asombra de los giros y desvíos que de "forma natural" concluirán en una resolución en la que todas las cuestiones planteadas son cuidadosamente concluidas. Se desarrolla un espectáculo en el que el hombre es el centro de atención, una narrativa en la que el conocimiento final termina con el enigma de la trama. Por último, el espectador se siente totalmente agente de todo lo que aparezca ante sus ojos. Antes de que el film comience, el sujeto existe como "preconstruido" por el género, además de por todas las nociones culturales que el film invoca. En este lugar, el espectador del film narrativo clásico encuentra un lugar cómodo frente a la incomodidad que sufre por definición el espectador de vanguardia. Pero no sólo las vanguardias consideran al espectador como elemento activo. El espectador de cine de géneros clásicos es más que un receptor, participa de la creación de la película y del mismo género; ha de conocer las "normas" de lectura del film y ha de completar los huecos de la narración con su conocimiento previo del mundo y su aprendizaje como espectador.

³. Es posible acusar al film de obscuro, o se renuncia a él por insuficiencia en el horizonte de conocimientos del espectador.



Edgar Morin señala que la riqueza del cine no está en el medio físico, sino en lo que nosotros aplicamos, proyectamos de lo nuestro sobre él. Es el individuo el que proyecta estructuras racionalizadoras y estructurantes, quien confiere el carácter global a las imágenes aisladas en proyección, quien, en última instancia, orienta el film. El cine es espectáculo por la participación emotiva del espectador. Para Morin esta forma de participación-implicación del espectador es entendida como proceso de identificación y proyección, como forma de participación afectiva y psíquica en oposición a la forma de participación activa o física que se limita a formas absolutamente simbolizadas que prácticamente están limitadas a aplausos como señal de aprobación y silbidos como señal de rechazo⁴. La opción de una participación práctica se pierde en favor de una profunda e intensa implicación afectiva entre el "alma del espectador" —en palabras de Morin— y el proceso espectacular de la pantalla. De este modo, es el espectador quien construye un sistema intelectual de interpretación sobre la base de principios racionales. Uno de estos sistemas es el género, entendido como construcción intelectual y elemento de conocimiento que posibilita la interpretación.

Un factor esencial en la constitución de los géneros es que pueden considerarse creaciones de naturaleza espectadorial, ya que es el espectador en primera instancia quien decide qué es y qué no es de tal o cual género. El espectador fuertemente determinado por su universo de conocimiento, no sólo se implica y acepta un lugar preestablecido dentro del fluido del proceso cinematográfico, sino que encuentra satisfacción a unas necesidades. De una parte, los géneros responden a necesidades definidas histórica y socialmente; necesidades que podríamos denominar fungibles o transitorias. Y esto es algo que no podemos pasar por alto: una cosa son los géneros en el momento en el que aparecen, y otras los géneros vistos desde hoy. Conscientes del etnocentrismo que nos caracteriza y muchas veces nos ciega, no debemos olvidar que nos estamos circunscribiendo a la cultura occidental y su ámbito de influencia. Todo ello nos confirma que todo film y como consecuencia, el género en el que se estructura una determinada categoría de filmes, han de aceptarse como productos social e históricamente determinados. Así todo film y todo género, es interpretable de modo diverso en función del contexto general de interpretación. Todo lo que es socialmente extraño es mentalmente extraño y posiblemente ignorado en su aplicación cinematográfica.

⁴-. Morin pasa por alto aspectos de la actitud del público que de forma implícita conllevan el apoyo o rechazo al film, y que se pueden considerar como formas de participación activa. El mismo hecho de asistir o no a la proyección o en mayor medida, secundar todo el proceso de marketing que arrastran determinadas películas, puede considerarse como un modo de participación activa. Por otro lado y en favor de Morin, podemos decir que en el momento de escribir su libro (*El cine o el hombre imaginario*, publicado en 1956) los grandes despliegues comerciales de marketing y merchandising estaban aún por llegar.

Pero también actúa el cine (y los géneros en cuanto sistema de interpretación cinematográfico) como medio de satisfacción de unas necesidades de raíz universal. A través del cine se hace posible la objetivación de los sueños gracias a una máquina: el cine que hace que nuestros sueños sean proyectados y objetivados, unos sueños que se fabrican cinematográficamente de forma industrial y que se comparten colectivamente. El género como autoproyección personal en un ámbito común en el que entra en relación con otras proyecciones. Comunión participativa con la colectividad a la que pertenece y de la que forma parte a partir de esta puesta en común, ya que devuelve un reflejo que asumimos como exterior a nosotros.

Pero volviendo a lo dicho más arriba, todas estas cualidades que creemos encontrar o que buscamos tanto en la imagen cinematográfica en general como en el género cinematográfico en particular, no están absolutamente contenidas en ellas, ni en la imagen ni en el género. La riqueza del cine no está tanto en la imagen, sino en lo que nosotros como analistas, científicos, investigadores, espectadores en definitiva, fijamos, implicamos y proyectamos sobre ella. El género es lo que queremos ver en él. Se nos propone como un lugar de proyección de nuestros deseos, de satisfacción de nuestras necesidades más íntimas que, por otra parte, están estrechamente determinadas por el contexto general en el que nos inscribimos como espectadores tal y como hemos visto, así como el nivel de competencia, el ámbito cultural, etc. al que se adscribe el receptor.

Siguiendo en esta línea pragmática, es muy interesante la propuesta de Antonio Weinrichter (1979:32 y ss.) que se sitúa sobre la dimensión sociocultural del género. Weinrichter destaca el potencial presente en el cine, y en concreto el cine de Hollywood, como recurso de una cultura joven como es la norteamericana, en la búsqueda de raíces sobre las que establecer una formulación histórico-ideológica. Destaca el carácter dinámico y flexible del cine de géneros a fin de adaptarse a las necesidades sociales, así como a las expectativas del público, sin que ello implique el rechazo a renovaciones o innovaciones generadas por pulsiones personales.

A. Weinrichter da un giro a la cuestión de los géneros planteando el problema desde el origen. Se pregunta por los criterios que hacen posible que se establezca la categoría de género y las características concretas de cada uno de ellos. Y es así como aparece la idea de género -sus significados- no como algo intrínseco al hecho cinematográfico, sino como elemento fruto de la necesidad de una cultura de la que nace y para la que actúa.



E. Morín, a quien hacíamos referencia antes, también destaca el carácter de necesidad del cine (en este caso no limitado al cine de géneros, sino al cine en términos generales), pero el matiz fundamental de Morin, que difiere del adoptado por Weinrichter, es que mientras que el segundo considera al público en cuanto masa espectral, punta de lanza representativa de las características generales de una sociedad o grupo significativo, Morin se inclina hacia las necesidades íntimas del individuo espectador. Una orientación sociológica frente a la psicologista de Morín, que potencialmente está abierta hacia la de Weinrichter, ya que es posible seguir una línea que de las necesidades, motivaciones, etc. del individuo-espectador, se dirija hacia las más generales del público como grupo homogéneo globalizado. Por otro lado, y pensando en la ineludible dimensión económico-industrial que caracteriza a la estructura de géneros clásicos (hollywoodiense), considerar únicamente las necesidades individuales resulta un tanto forzado. En cuanto a la configuración y determinación de los géneros, la implicación emotiva individual actúa como motor de explicación a otros niveles⁵; sin embargo, no es suficiente para una explicación que preste un marco de justificación adecuado a los géneros.

El resultado es el consenso cultural como conformador del género, ya que "una película es de un género determinado cuando así lo piensa, así la recibe la audiencia a la que va destinada. (...) El género debe partir de las expectativas concretas de un público determinado en un momento determinado, público delante del cual está destinado a desarrollarse. Estas expectativas comunes son las que van conformando las convenciones del género, que únicamente se podrá definir en función de una serie de significados comunes para una cultura determinada" Weinrichter, A. (1979:40).

A form in need of a content: forma y contenido. Antes de continuar conviene que nos detengamos, aunque sea brevemente, sobre esta formulación. Forma y contenido son dos instancias en íntima relación, por lo que debemos matizar antes de seguir, a fin de evitar simplificaciones reduccionistas e incapaces de dar cabida a la dinámica real entre ambos conceptos.

La relación entre forma y contenido es una cuestión clásica, de importancia fundamental para el arte y con trascendencia real en otros niveles de la actividad humana, como son las ciencias y la filosofía. Desde Aristóteles hasta nuestros días, pasando por la escolástica y Santo Tomás de Aquino, el vínculo entre ambas

⁵. Como es el caso de Morín en su análisis de la génesis del cine, sobre la raíz de la satisfacción de necesidades afectivas.



instancias sigue ocupando un lugar de debate, confluencia de ideas y planteamientos que han ido evolucionando y transformándose a lo largo del tiempo.

En un principio, el contenido ocupa un lugar secundario con respecto a la forma, ya que sobre esta última recae la característica esencial o "espiritual". La forma pura se entronca con la misma esencia de la realidad y a ella se opone el contenido (la materia) impura e imperfecta. Esta podría ser la idea original que evoluciona en el tiempo, y va de este sobrevalor de la forma como camino hacia la perfección, hacia posiciones más equilibradas, tendentes a poner de relieve las relaciones dialécticas entre la forma y el contenido. En esta línea de interacción Ernst Fischer (1967:147) escribe: "La forma es la manifestación del estado de equilibrio alcanzado en un momento dado. Las características inherentes al contenido son el movimiento y el cambio. Aunque sea una simplificación podemos definir, pues, la forma como conservadora y el contenido como revolucionario".

La forma, ya sea como estructura o como forma de organización, tenderá a permanecer inmóvil, estática, a conservar y mantenerse sin cambios. Pero la necesidad que imponen los nuevos contenidos, violenta los límites establecidos modificando estructuras preexistentes o incluso (ante cambios radicales de contenidos) modificándolos totalmente. De esta manera, la palabra clave es equilibrio, ya que si la forma tiende a la estaticidad, a la inmovilidad y a la consolidación en un marco establecido, y el contenido mantiene su carácter dinámico, modificador o "revolucionario" como lo califica Fischer, la clave se encuentra en los estados de equilibrio entre ambas instancias. En esos momentos de armonía se consigue la estabilidad de un sistema, que por una parte tiende a hacerse sólido sobre su forma y de otro, disolverse sobre la tendencia al cambio de los contenidos. Por ello, los géneros cinematográficos en el marco cronológico sobre el que aquí nos centramos, se entienden como un sistema en equilibrio entre forma y contenido. En este sistema, la forma establece unas sólidas marcas y estructuras contando con el respaldo industrial ineludible en un arte que tópicamente, es también industrial. Simultáneamente a este proceso de solidificación de formas, agota el funcionamiento de unos contenidos que llegados a un nivel de uso extremadamente desarrollado y seguro (encorsetado) formalmente se desliga de la necesidad socioindustrial que la mantiene, pasando a un estado de desajuste entre forma y contenido.

Los géneros, como estructuras ya consolidadas y consensuadas, demuestran su funcionalidad dentro de un contexto determinado. Durante el período en el que ese contexto se mantiene constante y estable, la forma es



suficiente para dar cabida a los contenidos que necesitaban tanto la industria de la que surge, como el público para el que se hacen las películas. La suficiencia de la forma, unido al carácter flexible de la misma hace que evolucione, o más correctamente, corrija y modifique elementos de su estructura a fin de acoger las necesidades generales y, por tanto, no perder su lugar en el entorno social, industrial, cultural, etc. Estas variaciones, que van desde las claves más sutiles hasta las más radicales, como la reconocida transformación de los personajes protagonistas de las películas de cine negro, funcionan como válvula de regulación y escape de tensiones, conflictos sociales, etc., que fagocitadas por la industria quedan anuladas como tales, y al abrigo de la forma establecida se asimilan socialmente de forma no traumática.

Cuestión bien diferente es la que tiene lugar a finales de los años cincuenta. El contexto social, político e industrial que propició un sistema de géneros como el hollywoodiense guarda poca relación con el de esos años. Más allá de factores económico-industriales y políticos no menos importantes, aparece la dimensión social del hecho cinematográfico. Los modelos formales propuestos por el sistema de géneros demuestran una desconexión con el público y los realizadores tanto en su oferta como en sus propuestas de viraje: se alteran las formas no útiles y se crean formas nuevas que pasan a ocupar el lugar de las primeras.

Tan inoperante resulta priorizar la forma sobre el contenido como el contenido sobre la forma, además de ser incoherente en su relación con la propuesta de Antonio Weinrichter que venimos utilizando: *A form in need of a content*. Nuestro interés en la relación forma-contenido, más que en cada una de las partes como entidades diferentes, se encuentra en la tensión que se desarrolla en la relación entre ambas. Esta tensión está orientada hacia una función social en su vertiente expresivo-comercial-industrial. La forma como experiencia social solidificada, por utilizar una expresión de E. Fischer. Entramos en un proceso que se inicia con múltiples intentos de formas diferentes dirigidas hacia un fin que paulatinamente se consolida en una forma definitiva, que es condensación de todos los avances anteriores y que responde a la necesidad primera y originaria del proceso. Las formas genéricas cinematográficas siguiendo esta línea, pueden entenderse parafraseando a Fischer, como la solidificación de una necesidad no sólo social, sino económico-industrial y expresiva, además de afectiva.

Fischer, en el ámbito del arte, supedita lo formal al ámbito social. En lo cinematográfico, con su multidimensionalidad en la que lo artístico y lo industrial se encuentran íntimamente relacionados y determinados por factores externos



macroeconómicos, políticos, históricos, etc., puede pensarse en la forma sobre la que se volcará el cine de géneros como la consolidación de distintas construcciones. Estas estructuras nacen marcadas por la función de solucionar cuestiones, cubrir carencias, es decir, producciones que proponen innovaciones, formas y estructuras orientadas hacia un fin o fines de naturaleza diferente (expresivas, industriales, etc.). Todas estas formas se van acumulando en un proceso de sedimentación que va creando el modelo -una forma modélica- en relación con su eficiencia, que responde necesariamente a su función. Por otro lado, acoge suficientemente un contenido, que permanece en lo que dura su capacidad para ser funcional y útil.

En este nivel de rigidez y firmeza, la relación con el contenido es equilibrada y dinámica en un punto en el que la estabilidad se entrecruza con la flexibilidad, que le proporciona el carácter funcional de la misma. Las formas consensuadas en su funcionalidad fijan posiciones, se anclan en un momento y un contexto histórico, social y cultural, sobre el que progresivamente se van solidificando. Todo ello no como hecho puntual, sino como resultado de un proceso gradual, acumulativo y no violento, que culmina en la forma consolidada. No obstante, se trata de un equilibrio frágil que va perdiendo flexibilidad en la misma medida en la que pierde la capacidad para dar cabida al contenido necesario, tanto social como industrialmente. De este modo, la capacidad de adaptación y asimilación de cambios se va transformando en solidez, y de ahí en rigidez sobre la que aparecen las grietas que propician la disolución de la forma en materia de abono para nuevas formas renovadas y, a la vez, renovadoras.

La forma del género es un continente sobre el que volcar un contenido. Los contenidos a su vez inciden sobre la forma, dándoles la constitución definitiva que, una vez establecida y consensuada como la más perfecta en el plano funcional, nos sitúa en el nivel de pleno rendimiento del sistema de géneros. Aquí comienzan a aparecer los clisés, los tópicos, las estructuras y los lugares comunes que se desconectan del contenido convirtiéndose en artificios formales, en recursos expresivos que, en su uso como mecanismos formales, quedan neutralizados en su dimensión funcional como experiencia social solidificada. De esta manera, la forma pasa de ser una experiencia contemporánea y determinada por un contexto macroeconómico, cultural, social, a ser una marca de una experiencia social pasada, que se vacía de su contenido original y originario ligado a una función de índole tanto estética o expresiva, como económica e industrial.



Los géneros como sistema. Tenemos que hacer referencia a los cuatro elementos clave que nos da Casetti (1993:10-11) para la constitución de una teoría como tal; estas son: coherencia, evidencia y necesidad de sus propuestas, y formar parte del patrimonio de una comunidad, ser compartida, reconocida y asumida por un grupo. De aquí se desprende la necesaria dimensión social que ha de tener toda teoría para aceptarse como válida, ya que desde instancias especializadas o investigadoras permean dichos planteamientos teóricos hacia el público general no especializado, haciendo posible un modo determinado de percepción del cine.

La idea de sistema en el que coactúan elementos de muy diversa naturaleza sigue siendo válida, ya que permite entender la historia del cine americano⁶ y del género cinematográfico, con la necesaria flexibilidad como para resultar suficientemente funcional en una historia "que se puede escribir como la historia de sucesivos agotamientos de convenciones, de renovaciones y metamorfosis constantes" Allen, C. & Gomery, R.: (1994-41). Por otro lado, el género está estrechamente vinculado al momento en el que aparece y que le da vigencia, es decir, funciona para el momento en el que es creado, para el público que lo necesita como satisfacción de sus expectativas: es, como lo denomina A. Weinrichter, el resultado de un "consenso social". Siguiendo esta misma línea, David Bordwell define los géneros como categorías "borrosas", que no son definibles ni delimitables de forma estricta, rotunda y fija. El considerar los géneros bajo la denominación de categoría "borrosa" supone que en su construcción se elaboran unas expectativas en lugar de una definición.

Pero como ya hemos dicho, el género es el modo habitual de acercamiento y análisis del cine norteamericano clásico (el cine que genéricamente se denomina hollywoodiense), el cine que puede enmarcarse cronológicamente entre los últimos años veinte y finales de los cincuenta. En este período más o menos definido temporalmente, se genera y desarrolla el cine de géneros, en un marco fuertemente determinado en aspectos fundamentales como son la industria cinematográfica de Hollywood (la Era de los Grandes Estudios, y todo lo que ello conlleva, como el Star System) y una cierta unidad cultural del país. Los films de género evolucionan conforme evoluciona la historia social, económica y tecnológica del país, y así varían las expectativas de la audiencia. Pero sobre el movimiento exterior se mantienen unas constantes unificadoras básicas que sustentan y soportan todo el movimiento de cambio progresivo necesario, a fin de no caer en el agotamiento de la fórmula genérica.

⁶-. Esta parece ser la posición en mayor medida aceptada en la actualidad entre cuyos principales defensores y difusores se encuentra D. Bordwell, J. Staiger y K. Thompson (1985) así como R.C. Allen y D. Gomery (1994).

Evolución y no cambio violento. Se trata de una cuestión de pertinencia en la que valores que en un momento son ideales como opciones genéricas, con el paso del tiempo y las modificaciones del contexto socio-cultural, son relevadas por otras. Bajo este proceso de adaptación encontramos lo que podríamos llamar el film de género prototípico -ideal, por otro lado-, que sería ese film que posee las características arquetípicas, condensación ideal de lo que es el género. Se trata del film de género puro que se encuentra latente en la mente de todo espectador y es fruto de la experiencia espectral. Sobre él recae la actividad comparativa en función de la que se establece la cualidad genérica del film.

Más allá del contexto social del que nacen. El género descontextualizado, asumido y universalizado. Llegados a este punto y una vez clara la funcionalidad social del género y el carácter de vigencia inmediata en relación con los valores de la sociedad que lo produce, cabe preguntarse por el sentido de los géneros una vez que se ha transformado totalmente el contexto social para el que estaban previstos. Y es que, una vez pasado el tiempo, tenemos que hacer un ejercicio de "arqueología" cinematográfica y reconstruir el contexto económico, político y sociocultural en el que se inscriben los géneros. De este modo lograríamos una descripción de géneros históricos, tan exacta como acertada sea la reconstrucción del contexto histórico general. No obstante, existen elementos que, como sedimentación de estos géneros históricamente determinados, se han convertido en marcas, lugares comunes del film de género. Esta es la etapa más avanzada o evolucionada del género, en la que el espectador ya conoce (y reconoce) formas cargadas de significados, connotadas por el tiempo, lo que hace posible que el género sea una forma de acercarse al film, un punto de encuentro entre la creación y la recepción, entre el "hacer" y el "ver". Así surge el placer del juego pactado, en el que las reglas ya nos vienen dadas y son conocidas por todos. El género como forma de comunicación entre el espectador y la obra cinematográfica. Esto supone una experiencia compartida que descarga al espectador y le hace más fácil y cómoda su relación con el film, propiciando una identificación efectiva e inmediata (del mismo modo que se simplifica la relación entre la instancia creadora y el espectador). Nace una especie de rito en el que la industria se siente segura, y el público también.

Para enfrentarnos a la estructuración en géneros de un modo riguroso, hay que tener presente en todo momento la idea de sistema de relaciones como forma de entender cualquier hecho de cine. Sobre esto, el cine de géneros se articula en tres ejes esenciales:

- La invención: los elementos variables sean de naturaleza industrial (huella de la productora) y/o personal (marca del director). Esta es la dimensión diferencial del género.



- La convención: Las claves estilístico-formales, las convenciones del género. Lo esencialmente genérico.
- Función o necesidad social: En este nivel se encuentran las expectativas del público y el contexto socio-cultural al que ha de responder.

La naturaleza dinámica del proceso que ponen en marcha los géneros es fundamental para la vigencia de estas estructuras. En cuanto que los individuos y grupos conocen y adoptan determinadas formas y contenidos, y en función de esa información, conforman unos deseos, toman unas decisiones y actúan de un modo determinado en su relación con las estructuras textuales. Estas siguen un proceso de adaptación, de equilibrio dinámico entre las entidades creadora y receptora. Una estructura inmóvil y estacionaria que niegue la relación con los receptores agotará sus posibilidades tan pronto como muten las características de recepción, dejando de ser un proceso para ser un objeto cerrado⁷.

En el cine clásico, el género funciona como mecanismo creador de un marco de interpretación y un horizonte de expectativas en el espectador, ya que condiciona fuertemente aspectos fundamentales de la película, como pueden ser el tono general, las posibles problemáticas a plantear, el significado de los escenarios o el peso específico de los personajes. En lo interpretativo es decisivo saber determinar el género, ya que es la clave para la definición del valor simbólico de los elementos (todos los elementos) que actúan en la película, desde los personajes al espacio, pasando por la articulación espacio-temporal (no es igual en la comedia que en el cine negro), mecanismos de identificación, etc. En suma, afecta a la forma, al modo de acercamiento, a la actitud del espectador y sus mecanismos de reacción. Si la película la identificamos como comedia, reaccionamos de un modo determinado hacia ciertas escenas, ya que sabemos que "tenemos" que reír; si la identificamos como una película de terror, sabemos que "tenemos" que asustarnos. Pero el realizador/productor puede moverse entre la respuesta literal a las expectativas que crea el género, o distanciarse de ellas. Con la primera opción corre el riesgo de aburrir al espectador, con la segunda de desconcertarlo; entre ambas, un amplio abanico de posibilidades⁸.

7-. Es el caso del cine negro en su descontextualización francesa, que lo convierte en una pura metáfora: representación del hombre en su ambigüedad, reflexión sobre la condición del hombre, etc. Recoge los elementos figurativos y temáticos, la iconografía del cine negro norteamericano y la funde con el modo francés de entender el cine para tratar grandes temas (soledad, angustia vital, sentido de la vida, etc.). De esta manera aparece un cine que no está ligado a lo real inmediato como era el caso del cine negro norteamericano clásico, sin que por ello sea irreal.

Algo semejante le ocurre al western en manos españolas e italianas cuando se convierte en spaghetti western.

8-. Un ejemplo al azar nos lo da Billy Wilder: actitud irónica frente al melodrama en "El apartamento".

Un lugar entre lo abstracto y lo concreto. Los géneros como principio teórico aparecen en un período posterior a su creación como tales. Hablamos de una denominación que en lo teórico tiene carácter retroactivo. Las implicaciones de esta cuestión no deben pasarse por alto, ya que, siguiendo la línea de reflexión anterior, el público-receptor potencial de cada uno de los textos-filmes difiere notablemente en cada momento microhistórico, en la medida en que su nivel de conocimientos, experiencias previas, etc. son modificadas. Si pensamos en el espectador de cine norteamericano de los años treinta, y lo comparamos con el espectador de cine norteamericano de los sesenta, las diferencias son lo suficientemente evidentes como para que nos detengamos en ellas. Del mismo modo, las diferencias en cuanto a horizonte de conocimientos e instrumentos de análisis con los que cuenta el investigador/analista/teórico difiere de las características del espectador standard. Nos encontramos ante la necesidad de adoptar una posición que nos sitúe dentro del paradigma teórico-intelectual o bien descender hacia la recepción estandarizada, generalista o mayoritaria. A ello se añade, en el caso de elegir esta segunda opción, la necesidad de diferenciar entre el proceso de recepción, y por lo tanto de interpretación, de una obra en el contexto para el que fue creada, y ese mismo proceso más allá del contexto originario.

Aquí parece lo más funcional buscar el equilibrio entre la línea espectral estandarizada (mayoritaria), y la posición "elevada" o especializada del analista, crítico o historiador. Si la primera supone un nivel excesivamente próximo a la materialidad de la proyección, al texto cinematográfico sin trascendencia fílmica; la segunda opción corre el riesgo de "elevarse" sobre las palabras y las ideas, y desligarse de la realidad pragmática del texto. Buscar la intersección entre ambos en la forma de un nivel construido sobre unos principios teóricos coherentes y necesarios, pero que no pierda de vista ni deje de considerar las importantes aportaciones -que en muchas ocasiones son de relevancia sorprendente- que cualquier aspecto cinematográfico puede aportar.

Por ejemplo, del mismo modo que es necesario conocer la legislación vigente en el período estudiado, es necesario, o al menos no debe subestimarse, el nivel de información que puede aportarnos las revistas publicadas en torno al cine, los personajes de moda, los programas de televisión de éxito, etc. en la medida en que no sólo un recorte económico o unas directrices políticas inciden sobre el marco de conocimientos y actitudes de un público concreto y de una industria creadora de esos productos-films, y que en determinados momentos, puede tener más consecuencias una moda que una crisis industrial. Se trata de un proceso de maduración en el que lo personal-individual se entrecruza con lo

colectivo y lo social, lo político, económico, etc. La percepción solitaria se ha asimilado con los datos extratextuales (metatextuales que llamaría G.Genette) en la interpretación.

Con todo esto se pone de relieve lo temporal de los géneros; su carácter fungible, que viene no sólo determinada por "frías" cuestiones industriales o macroeconómicas. También están implicadas las necesidades de un público que en el proceso de recepción del film busca una experiencia previa con la que relacionarlo y una experiencia futura en la que aplicarlo. Si sobre alguno de los niveles de relación aparecen interferencias, ruido que impida la incorporación de lo nuevo en lo conocido o la proyección de lo ya conocido sobre lo próximo nuevo, el sistema se desequilibrará irremediablemente.

Los géneros cinematográficos son, por tanto, un sistema de estructuras determinados históricamente y que tienen un funcionamiento a nivel industrial, social y espectadorial. Se trata de un fenómeno multidimensional y en el que son muchos los elementos a considerar. Aquí no pretendemos más que poner de relieve la complejidad del acercamiento a una cuestión tan aparentemente sencilla, como la de los géneros cinematográficos. Muchas preguntas quedan sin respuesta, géneros pendientes de análisis y definición... un terreno tan peligroso, polémico y, por lo tanto, excitante, como son los géneros cinematográficos, sobre los que tanto se ha escrito y tan pocas cosas están claras, lo que sin duda incita a seguir estudiándolos.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALLEN, R. & GOMERY, D. (1994): *Teoría y práctica de la Historia del Cine*. Paidós, Barcelona, 1995.
- ANDREW, D. (1976): *Concepts in film theory*. Oxford University Press, New York, 1984.
- BORDWELL, D., STAIGER J., THOMPSON K. (1985): *La narración en el cine de ficción*. Paidós, Barcelona, 1996.
(1989): *El significado del filme*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1995.
- CASETTI, F. (1993): *Teorías del Cine*. Cátedra, Col. Signo e imagen, Madrid.
- FISCHER, E. (1967): *La necesidad del arte*. Nexos, Barcelona, (2ª edición) 1985.
- MORIN, E. (1956): *El cine o el hombre imaginario*. Paidós, Barcelona, 2001.
- WEINRICHTER, A. (1979): *El nuevo cine americano*. Ed. ZYX, Bilbao.



LO QUE EL FUTURO Y LOS SUEÑOS ESCONDEN

Arquitecturas y ciudades para una pantalla en blanco

Javier Rodríguez Barbería.

La imagen de una pantalla en blanco sobre la que se despliega, de un modo que aún parece seguir siendo mágico, el universo del cinematógrafo, ha actuado a lo largo del tiempo como una poderosa fuente de alternativas a la existencia cotidiana. Refugiándonos en los lugares por los que transitan los personajes que componen nuestros sueños, hemos encontrado mundos paralelos al nuestro, en los cuales se proyectan muchas de nuestras frustraciones y nuestros deseos. No obstante, en este arranque de siglo, el cine ha dejado de tener la exclusiva de dicha oferta. Así lo podemos apreciar en un extenso panorama que va desde las referencias tecnológicas vinculadas a los temas de realidad virtual, hasta la concreción de espacios alternativos de ocio, como los grandes centros comerciales y, por supuesto, los parques temáticos⁹. Con escalas distintas, se nos ofrece a través de ellos la posibilidad de evasión, de suspensión temporal de las referencias que nos acompañan en el día a día. En este sentido, y como ya ha sido apuntado en numerosas ocasiones, gran parte del éxito de estas propuestas reside en la capacidad de aislarnos del entorno. En una simulación informática, esto se consigue por medio de elementos que sustituyen una relación convencional entre usuario y monitor por la aparición de instrumentos técnicos que manipulan las sensaciones, tales como gafas, cascos o guantes. Por lo que hace referencia a los grandes malls o a los parques temáticos, su atractivo reside en elementos como el tamaño o la separación de los espacios urbanos reconocibles, circunstancias que ayudan a la necesaria sensación de aislamiento que la experiencia virtual demanda: sólo en un gran espacio, donde todo está a nuestro alcance, y con unos límites perfectamente definidos, es posible suspender por un tiempo las sensaciones de nuestro entorno habitual y sustituirlas por otros valores más primarios. De hecho, en ambas apuestas –la informática y la edificada, por usar en el segundo caso un término sin apelación alguna a lo real o lo irreal- se da una gran importancia a la garantía de la seguridad, esto es, a que por muchas que sean las vicisitudes que se atraviesen o por intensa que resulte la experiencia, todo volverá al orden pasado un cierto tiempo: no vamos a poner en peligro nuestras vidas por enfrentarnos a naves extraterrestres en un videojuego ni vamos a arriesgarnos a un largo

⁹. De especial interés sobre este tema son las aportaciones de Jeremy Rifkin: *The Age of Access*. New York, 2000. Ed. española: *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Barcelona, 2000. Véase sobre todo el capítulo octavo, "La nueva cultura del capitalismo" (pp. 187-223)

cautiverio por cruzar la guarida de unos piratas en un parque temático; tampoco en un centro comercial, con la custodia de las cada vez más omnipresentes compañías privadas de seguridad, parece que estemos sujetos a los riesgos presentes en las ciudades. Nos hallamos, por tanto, ante universos cerrados y eficientes, que muestran su mayor atractivo en la capacidad de satisfacer nuestros deseos –vinculados, por supuesto, al estímulo del consumo, casi siempre en gran escala–, y que nos ofrecen válvulas de escape perfectamente controladas. Si para el personaje que interpretaba Audrey Hepburn en “Desayuno con diamantes” (“Breakfast at Tiffany’s”, Blake Edwards, 1961), nada malo podía ocurrir en la famosa joyería neoyorquina, para los usuarios/habitantes de estos espacios bi o tridimensionales, la incertidumbre queda desterrada. De hecho, el atractivo de este tema –el del control sobre la realidad y la naturaleza de la misma– es tan fuerte para el hombre de hoy que la industria cinematográfica no podía desdeñarlo; por ello lo vemos aparecer con frecuencia en la producción de los últimos años¹⁰, en la que nos muestra un rostro polimorfo, a menudo relacionado con los orígenes literarios del producto. Así, los avances de una sociedad del futuro en el terreno de la realidad virtual adoptan la estructura de un relato de ciencia-ficción en “Desafío total” (“Total Recall”, Paul Verhoeven, 1990), inspirada en un relato de Philip K. Dick. En otros casos, la historia se apoya en elementos autorreferenciales del propio universo del cine, como en “The Game” (1997), de David Fincher, obra en la que se desarrolla la idea de un individuo atrapado en un gran juego, un auténtico parque temático invisible, con aromas vagamente hitchcockianos. No parece que este juego de cajas chinas en el que la realidad y la ficción se confunden de modo deliberado, haya dejado de ser atractivo para el espectador, sino todo lo contrario: el cruce espurio entre filosofía cyberpunk y cine de acción, desarrollado en los mundos paralelos de “The Matrix” (Larry y Andy Wachowski, 1999), se ha convertido ya en una serie pendiente de nuevas entregas; del mismo modo, la industria norteamericana no duda en realizar la versión de una película reciente como la española “Abre los ojos” (1997), donde Alejandro Amenábar proponía un confuso viaje por la realidad, el sueño y el tiempo.

El objetivo de este artículo no es, empero, indagar sobre la condición de estas realidades virtuales.

10. Debe señalarse la existencia de algunos precedentes directos de esta tendencia, entre los que destacaría, sobre todo, “Almas de metal” (“Westworld”), la película dirigida por Michael Crichton en 1973, y donde, en un futuro cercano para la época, las personas se divertían en parques temáticos habitados por androides, y en los que se recreaba –desde la propia imagen generada por las películas norteamericanas– el mundo de la Roma Antigua, la Edad Media y el Lejano Oeste.



Su origen probablemente debería ser rastreado en hechos tan cruciales para la imagen de la sociedad contemporánea como las exposiciones internacionales que se desarrollaron a partir de mediados del siglo XIX¹¹. Sin embargo, el cine se encargó pronto de asumir los elementos que definían dicha realidad paralela como una referencia obligada, e incluso en fechas muy tempranas, la llevó a superar el ámbito de la pantalla: piénsese en la atracción del público por los grandes decorados que se levantaron en el periodo mudo o, como ejemplo más relevante, en la creación de Disneyland, traducción tridimensional de las imágenes ideadas por Walt Disney y sus estudios. Frente a esto, las siguientes páginas intentan, más bien, reflexionar sobre una serie de visiones en las que espacios y ciudades comparten con los espectadores un conjunto de referencias que los convierten en indicadores de nuestro propio tiempo.

La construcción del lugar. A propósito de una galaxia lejana en el tiempo

El cine ha apostado por la visualización del futuro a partir de las referencias de pasado y presente, deformados y/o yuxtapuestos, siguiendo la máxima de que sólo podemos visualizar aquello que nos es conocido. De ahí que las grandes utopías urbanas de la pantalla aparezcan marcadas casi siempre por la idea de la acumulación de fragmentos. Basta con realizar un recorrido por los grandes escenarios de "Metropolis" (Fritz Lang, 1926), "El mundo futuro" ("Things to come", William C. Menzies, 1936), "Blade Runner" (Ridley Scott, 1981) o "Batman" (Tim Burton, 1989), para percibir la sensación de que todo lo contemplado ha sido ya visto, a veces en su expresión más literal, a veces a una escala que el cine ha deformado con las herramientas de la imaginación¹². Creo incluso que podemos encontrar otro nexo común entre todas estas manifestaciones, más allá de su inserción cronológica, y que hoy comienza a disolverse: la relación entre estas fantasías y un soporte físico cuya existencia se mostraba abiertamente o se dejaba a la intuición del espectador. Ya fuera por medio de la filmación en escenarios reales, ya por el uso de grandes arquitecturas fingidas y maquetas a escala -o incluso por la combinación de ambos hechos, al

11- Juan Antonio Ramírez ya sugirió esta idea al analizar las referencias iconográficas del conocido cómic Little Nemo, de Winsor McCay. Vid. Ramírez, J. A.: *Edificios y sueños. Ensayos sobre Arquitectura y Utopía*. Málaga/Salamanca, 1983, pp. 282-301.

12- Al margen del mencionado artículo, un interesante recorrido visual por estas y otras arquitecturas puede realizarse en Neumann, Dietrich (ed.): *Film Architecture: Set Designs from "Metropolis" to "Blade Runner"*. Munich-New York, 1997. Más reciente, y centrada en el cine europeo, es la aportación de Gorostiza, Jorge: "Vista de la ciudad del futuro desde el pasado". *Nosferatu*. Revista de cine, núms. 34-35 (2001), pp. 169-176. Para el tema general de las ciudades imaginarias vid. Ramírez, Juan Antonio: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid, 1983 (especialmente el capítulo "Prospectiva y ciencia-ficción (Ciudades y edificios del futuro)", pp. 215-248).

unírsele diferentes trucajes visuales-, sabíamos en todo momento del dominio de la tridimensionalidad y, por tanto, de lo tangible¹³. La actividad de los cineastas implicaba un trabajo en el que la concreción de sus ideas traía consigo el esfuerzo de grandes equipos que tenían que llevarlas a cabo; dichos equipos abarcaban desde la producción o el diseño hasta los últimos responsables –carpinteros, pintores, electricistas ...- de su materialización: algo que acercaba mucho, como bien señaló en su día Jean Nouvel, las tareas del director a las del arquitecto¹⁴. Las diferencias entre la construcción de un edificio en el cine o en una ciudad real podían ser comprendidas a través de las diferentes funciones que debían cumplir, pero compartían el carácter físico e incluso ciertas notas estilísticas encargadas de poner en sintonía las imágenes con el entorno cotidiano del espectador.

En la actualidad la situación ha cambiado notablemente. El desarrollo de las técnicas de producción digital de imágenes, al cual en cierta medida ya aludía en el arranque del artículo, ha abierto la puerta a una nueva arquitectura en el cine: si es posible ya la creación de un universo completamente generado por ordenador, que no sólo se detiene en las fórmulas de animación heredadas del pasado –piénsese, sin entrar en valoración crítica alguna, la distancia que separa las dos entregas de “Toy Story” (John Lasseter / John Lasseter y otros, 1995 / 1999) de la reciente “Final Fantasy” (Hironobu Sakaguchi, 2001), inspirada de modo directo en un videojuego-, es lógico que se prescindiera de determinados lastres manuales indispensables en el pasado, pero ahora casi anacrónicos. Para entender esto pocos ejemplos resultarían tan eficaces como el de la obra que se ha convertido a nivel popular en la representación más importante de la ciencia-ficción de posguerra y, en otro orden de cosas, de toda una forma de entender la industria del cine en el último tercio del XX: la trilogía -hoy ya tetralogía- galáctica, ideada por George Lucas en los años setenta. Como se ha señalado en múltiples ocasiones¹⁵, con “La guerra de las galaxias” (“Star Wars”, George Lucas, 1977) y sus dos posteriores secuelas, tiene lugar una renovación absoluta de los efectos especiales cinematográficos, con la incorporación de cámaras controladas por ordenador y un complejo mundo de artilugios tecnológicos hasta este momento reservados a campos que

¹³-. Como referencia general, vid. Ramírez, Juan Antonio: *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid, 1986, pp. 11 a 146 especialmente. Para una aportación reciente, véase Charmley, D.: “Production Design as process”, en Penz, F. & Thomas, M. (eds.): *Cinema & Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. London, 1997; pp. 154-165.

¹⁴-.Nouvel, Jean: “Les cinéastes? Sur des choses certaines ils m'ont ouvert les yeux”. En CATÁLOGO de la exposición “Cités-Cinés”. Paris, 1987. Existe una versión española del artículo: “Fragmento de realidad. La mirada del cine”. *Arquitectura Viva*, nº 7 (1989), pp. 7-9.

¹⁵-.Hanson, Eric: “New Realism in Film Architecture. Digital Fiction”. *Architectural Design*, vol. 70, nº 1 (2000), pp. 62-69.



nada tenían que ver con el Séptimo Arte. Sin embargo, en las tres primeras entregas de la saga, la construcción de la realidad —personajes, objetos, lugares— depende aún de fórmulas asentadas en la tradición. Por si no fuera suficientemente explícita en este sentido la contemplación de las películas, el engranaje comercial que ha rodeado a esta serie de ficción, desde los productos de promoción —maquetas de naves, muñecos con los personajes a escala, disfraces— hasta fórmulas más cultas —la gran exposición itinerante “The Art of Star Wars”—, han familiarizado al espectador con un universo productivo, a medias entre la manufactura artesana y el trabajo industrial. Esta línea de reconocimiento de la tradición también se manifiesta en la arquitectura, aunque es necesario indicar que su papel es poco relevante para lo que cabría esperar en unas obras de estas características, necesitada de muchos mundos propios. El resultado de un breve inventario es bastante desalentador: las referencias a la vivienda primitiva —con la necesaria actualización tecnológica— en la granja del planeta Tatooine, o el uso de monumentos del pasado, con las filmaciones de exteriores en las pirámides mayas de Tikal para la base rebelde del planeta Yavin, componen un pobre balance. Estas carencias también se encuentran en los marcos urbanos: la saga de Lucas, en sus tres primeras partes, carece casi por completo de espacios que pudiéramos asimilar a ciudades. Con la excepción de Bespin —la colonia minera suspendida en el aire, que parece homenajear a las imágenes que Alex Raymond ideó para los cómics de Flash Gordon—, sólo pueden rastrearse notas de lo urbano en las grandes estructuras estelares que llenan la serie desde su primer plano: con la primera imagen de “La guerra de las galaxias” —el crucero imperial de combate que persigue la nave de la princesa Leia—, el espectador asume que aquella gigantesca estructura es una auténtica ciudad voladora, con una superficie que parece mostrar incluso apuntes de una trama urbana. Este deslumbramiento por la tecnología hecha imagen de marca alcanzará su máxima expresión con uno de los grandes iconos de la serie: la Estrella de la Muerte. Con ella se produce un enorme salto de escala, pues ya no nos hallamos ante ciudades en movimiento —y creo que la referencia al mundo de Archigram no resulta aquí gratuita— sino que se trata de un planeta o satélite artificial. Alimentado por una fuente de energía desconocida, la visión de su tamaño impresiona cuando queda relacionado con la de las naves que terminarán atacándolo. Se trata de la megaestructura por excelencia, surcada en su superficies por calles-canales que, al ser recorridos por diferentes naves, se muestran como una proyección metafórica de las metrópolis contemporáneas a lo largo de un inmenso territorio.

Más allá de las razones que puedan quedar justificadas por el desarrollo de la propia historia galáctica¹⁶, la aparición de "Episodio I: la amenaza fantasma" ("Star Wars: Episode I. The Phantom Menace", George Lucas, 1999) introducía cambios notables respecto a lo anterior. Estos cambios, que serán analizados a continuación, coincidían además con un hecho mucho más significativo: la aparición de la imagen digital como protagonista de la producción. Entiendo que esta circunstancia no es, en absoluto, casual, sino que implicaba una relación entre los códigos creativos de nuevos mundos de ficción y el propio desarrollo tecnológico. Como ya se ha señalado por algún autor¹⁷, las técnicas tradicionales de trucajes, apoyadas en transparencias y fondos realizados manualmente, parecían imponer aún ciertos límites que, desde luego, iban a desaparecer con las nuevas aportaciones. Es difícil afirmar cuánto hay de deslumbramiento ante estas incorporaciones y cuánto de exploración de sus posibilidades en el cambio operado por el universo fantástico ideado por Lucas. Sin que podamos dejar de lado las sensaciones tan peculiares que nos transmite la presencia simultánea de actores humanos junto a numerosos personajes completamente digitales –Jar Jar Binks; los androides de combate–, para los intereses de este artículo son mucho más importantes las modificaciones que sufren los territorios y los espacios que sirven de escenario para la acción. Así, el planeta Naboo aparece como una megalópolis que cubre por completo la superficie del mismo. Como si se tratara de un cruce entre la Estrella de la Muerte y el paisaje de Los Angeles en "Blade Runner", los horizontes de la ciudad y la propia extensión del planeta se confunden, en un ámbito salpicado por enormes arquitecturas cuyas dimensiones sólo podemos intuir en el colosal interior del senado galáctico. Esta visión, cuyo parentesco con los mundos futuros vislumbrados en la historia del cine es indiscutible, presenta un interesante contraste con los paisajes de la ciudad donde habita la reina Amidala, en el planeta Coruscant: la imagen de una sociedad avanzada y, al mismo tiempo, cercana a su desaparición, es mostrada a través de un registro híbrido, que crea un paisaje urbano derivado de las visiones historicistas y eclécticas del siglo XIX. Por medio de la simulación informática, respaldada no obstante por la construcción de algunos decorados y la utilización de arquitecturas reales –el Palacio Real de Caserta, construido por Luigi Vanvitelli en la segunda mitad del XVIII–, los

16-. Recordemos que "La amenaza fantasma" es, en realidad, la primera parte de una trilogía que precede, en el tiempo del relato, a los episodios realizados hasta ese momento, y que quedan convertidos en las partes cuarta, quinta y sexta de la historia.

17-. Hanson, E.: op. cit., pp. 66-67 passim. Hanson es especialista en el diseño de escenarios digitales, con participaciones en películas como "El quinto elemento" ("The Fifth Element", Luc Besson, 1997).

edificios parecen surgir de fragmentos del legado bizantino o veneciano, curiosamente dos referencias culturales que el mundo occidental asimila, de un modo tópico, a la decadencia y los esplendores de una época perdida. Paradójicamente, la propia naturaleza digital de la creación introduce un cierto tono pictórico en la recreación, el cual emparenta este reino agonizante con las arquitecturas fingidas que, muy a menudo, han sido la válvula de escape para las fantasías más diversas sobre el lienzo. Pasado y futuro aparecen confundidos en un tiempo impreciso cuyo única lógica reside en las amplísimas posibilidades de la ficción y de las herramientas creativas que la hacen posible. Curiosamente, las apuestas arriesgadas parecen escasear o, en todo caso, se refugian en otros territorios: piénsese, por ejemplo, en el gesto de homenaje a un cine de los orígenes ideado por Eric Rohmer para su obra "La inglesa y el duque" ("L'anglaise et le duc", 2001), donde el París de la Revolución es recreado a través del uso de telones pintados, con leves retoques digitales. Las fórmulas más habituales, sin embargo, suelen estar demasiado cerca de las actitudes escapistas que el XIX nos trajo a través del historicismo o de las notas exóticas, con su amplio repertorio de imágenes previsibles y el muy reducido de sorpresas singulares. El imperio del anacronismo, como en los lejanos tiempos de las grandes producciones de los estudios de Hollywood, vuelve a apoderarse de las pantallas a través de arquitecturas y espacios que el espectador observa con una mezcla de asombro e incredulidad. Se ha perdido la inocencia frente a las imágenes, y la relativa ingenuidad del Egipto o la Roma que propusieron en su día Cecil B. de Mille, Mervin LeRoy o Joseph L. Mankiewicz, ha dejado paso a visiones mucho más inquietantes: piénsese, por ejemplo, en la siniestra recreación digital de Roma llevada a cabo por Ridley Scott en "Gladiator", con un catálogo de cielos grises, esculturas de águilas imperiales y multitudes organizadas geométricamente: visiones que parecen invocar de un modo perverso la iconografía nacionalsocialista utilizada por Leni Riefenstahl en "El Triunfo de la voluntad" ("Triumph des Willens", 1935).

La arquitectura se integra, por tanto, en un juego de tiempos y de dimensiones, donde su propia condición material y su inserción en una época se convierten en elementos sujetos continuamente a la revisión. Las paradojas surgen de modo continuo, aunque sin mostrar la deseada imaginación. Pensemos, por ejemplo, que para la continuación de "La amenaza fantasma", se han elegido como escenarios reales para la acción los edificios regionalistas de la Plaza de España de Sevilla, tal y como David Lean hizo para recrear un Oriente cinematográfico en "Lawrence de Arabia" ("Lawrence of Arabia", 1962). Estoy convencido de que el cineasta no es consciente de las trampas que esto encierra, puesto que si en la obra de Lean, como en otras muchas, la causa del rodaje en

España obedecía a razones económicas y de la propia logística de la producción¹⁸, la opción de Lucas parece venir dada por la incapacidad de reconocer la arquitectura en su propio contexto histórico: se prefiere una opción que ya en su tiempo era anacrónica, como el Regionalismo, antes que un momento cultural concreto, con todas las implicaciones que ello acarrearía. Estas vacilaciones afectan, incluso, a la propia arquitectura contemporánea, transformada en la imagen de un futuro cercano, que oscila entre el optimismo moderado y los apuntes más sombríos. No se trata, como se ha analizado ya en algunos estudios, de retratar la modernidad como reflejo de una realidad alienante, algo visible en obras de autores tan distintos como Pasolini, Antonioni o Jacques Tati¹⁹. Lo que aquí constato es, más bien, una demostración de que una buena parte de los edificios del siglo XX no forman parte del imaginario colectivo y, desde luego, no han sido asumidos —o no se reconocen— del mismo modo que otras creaciones de la centuria. En este sentido, no deja de ser paradójico que para crear estas imágenes del futuro se haya recurrido a algunas obras cuyo papel dentro de la arquitectura contemporánea es todavía objeto de controversia.

Entre los muchos ejemplos que de lo anterior podrían citarse²⁰, me interesa el uso dado en el cine a determinados edificios de Frank Lloyd Wright, sobre todo por la situación de éstos en el contexto general de la modernidad. En su libro *La imagen supuesta*, Jorge Gorostiza llama la atención sobre el uso de una de las denominadas casas mayas de Wright —en concreto, la casa Ennis, construida en Los Angeles en 1923— para dos películas tan distintas como "Hembra" ("Female", Michael Curtiz, 1933) y "Blade Runner", convertidas en reflejos respectivamente, de un presente optimista ... y un futuro apocalíptico²¹. Más allá de esta indicación,

¹⁸. Sin ánimo de exhaustividad, recuérdese el gran número de películas históricas rodadas en España en las décadas de los cincuenta y los sesenta, con figuras como el propio Lean, o el productor Samuel Bronston (para una referencia más amplia, vid. García de Dueñas, Jesús: *El imperio Bronston*. Madrid, 2000), y cuya sombra se prolonga por terrenos tan peculiares como el spaghetti-western, o superproducciones recientes como "El imperio del sol" ("Empire of the Sun", Steven Spielberg, 1987) o "Indiana Jones y la última cruzada" ("Indiana Jones and the Last Crusade", Steven Spielberg, 1990). Un recorrido exhaustivo por el plató natural más conocido de España puede verse en Márquez Úbeda, José: *Almería, plató de cine*. Almería, 1999.

¹⁹. Vid. Heathcote, Edwin: "Modernism as Enemy. Film and the Portrayal of Modern Architecture". *Architectural Design*, vol. 70, nº 1 (2000), pp. 20-25. Sobre la arquitectura y la ciudad contemporánea en Michelangelo Antonioni puede verse también Pigouillie, Jean-François: "La clinique et le parc", en Niney, F. (ed.): *Visions urbaines. Villes d'Europe a l'écran*. Paris, 1994, pp. 77-81. La obra de Jacques Tati es quizás la que ha merecido una más especial atención en este contexto; véanse, como aproximaciones más recientes, Borden, Iain: "Material Sounds. Jacques Tati and Modern Architecture". *Architectural Design*, vol. 70, nº 1 (2000), pp. 26-31. Vid. también Gorostiza, Jorge: "La arquitectura según Tati: naturaleza contra artificio". *Nosferatu. Revista de cine*. Núm. 10, pp. 48-55.

²⁰. En Neumann, D. (ed.), op. cit., aparece un amplio catálogo de este uso de la arquitectura contemporánea como repertorio iconográfico. Vid. también Rodríguez Barberán, F. J.: op. cit., pp. 147-149 passim.

²¹. Gorostiza, Jorge: *La imagen supuesta*. Arquitectos en el cine. Barcelona, 1997, p. 16

la aparición de la casa Ennis en los años treinta era la constatación de que su arquitectura aportaba un grado de sofisticación equivalente al de los escenarios Art Déco de numerosas obras de la época²². Sin embargo, cuando la misma se convierte en el apartamento de Rick Deckard/Harrison Ford en el año 2019, asistimos a un hecho paradójico: arquitecturas que en su momento sufrieron el rechazo severo de la crítica por apartarse de la línea ortodoxa del movimiento moderno –y esto lo atestigua, en cierta medida, su utilización en la película de Curtiz–, se transformaban, con el añadido de una serie de útiles tecnológicos, en la imagen de una vivienda del siglo XXI. Este recurso a la arquitectura de Wright como escenario para personajes y acciones de un mundo futuro²³ puede ser interpretada desde diversas posiciones. La más evidente es que se trata de una obra de Wright no demasiado conocida para el gran público –sobre todo si se compara con la Casa de la Cascada o el Museo Guggenheim–, y que esta circunstancia reduciría la posibilidad de que se produjera un reconocimiento del escenario por parte del espectador. Pero también puede hacerse otra lectura más compleja: la que apuntaría hacia una recuperación crítica de los elementos visionarios y escapistas de la producción del arquitecto norteamericano, elementos que le acompañan a lo largo de toda su carrera, pero que sobre todo se intensifican en los años finales de la misma²⁴. La mejor expresión de ello la encontramos en una apuesta tan singular como la de "Gattaca" (Andrew Niccol, 1997), película de ciencia-ficción que tiene a un complejo aeroespacial como principal escenario de su trama. Para dicho complejo se utiliza la arquitectura de una obra de Wright en su etapa final, repleta de recuerdos exóticos e historicistas: el Centro Cívico de Marin County, en California. El cine, recurriendo de nuevo a determinados detalles tecnológicos, maquilla levemente al edificio real y lo proyecta hacia el futuro. No deja de ser curioso, sin embargo, que el diseño visual de este futuro elija un edificio que mira abiertamente hacia el pasado, y que el resto de los elementos que compondrían la imagen de ese tiempo –con la salvedad, desde luego, de todo el utillaje tecnológico–, parezcan girar, aunque en órbitas distintas, en torno a la referencia wrightiana: una indudable cercanía del vestuario y de algunos ambientes –el club nocturno– a la estética de los años cincuenta y, sobre todo, la sombra que proyectan sobre Gattaca los últimos diseños de Wright para su gran sueño, Broadacre City.

22-. Ramírez, J. A.: La arquitectura ..., pp. 253-260. A este respecto, y por trazar algún paralelo con el cine actual, piénsese en la inteligente utilización de la Casa Lovell de Richard Neutra –también en Los Angeles– en "L. A. Confidential" (Curtis Hanson, 1997), película cuyo espíritu retro no impide que una pieza característica del Estilo Internacional se convierta, sin anacronismo alguno, en la mansión de un sofisticado delincuente.

23-. Daniel Treiber (Frank Lloyd Wright, Paris, 1986. Ed. española: Madrid, 1996) habla de las obras de Wright de la segunda mitad de los cincuenta como (testimonios de) un futurismo un poco (sic) de "tira cómica" ... cuyo paroxismo sólo será alcanzado en los dibujos de Broadacre City (p. 116).

24-. Algún apunte de este tema puede verse en un más reciente uso de la casa Ennis, lujosa residencia de uno de los protagonistas de "Nivel 13" ("Level 13", Josef Rusnak, 1999).

Más allá de los límites conocidos. Mundos perfectos, cárceles perfectas

Los tiempos que corren, sin embargo, no destilan el optimismo esbozado por Wright. El futuro es, para el cine actual, un laberinto repleto de dudas. La pregunta sobre qué nos deparará el correr del tiempo parece renunciar a respuestas categóricas. Lejos de la certeza, las ciudades y las arquitecturas que nos muestran mundos que no son el nuestro se asientan sobre un suelo resbaladizo: se huye de la utopía y, al mismo tiempo, se abre la puerta a la esperanza de un mundo tras el apocalipsis; se construyen universos cerrados y, de modo simultáneo, se confía en encontrar salidas a los mismos. No creo que sea casual la coincidencia cronológica de una serie de películas en las que el carácter del espacio en el cual se desarrolla la acción es, no sólo un elemento fundamental para ésta, sino el auténtico tema de la ficción. Más allá incluso de propuestas asentadas en el desarrollo de la realidad virtual, como ocurre en la ya citada "The Matrix", han aparecido a finales de la década de los noventa varias obras cuya identidad común queda descrita simbólica y físicamente en una frase de Adolfo Bioy Casares: "Cuando yo era chico imaginaba que la última pared del universo sería como la de una casa y me preguntaba qué habría del otro lado"²⁵. Las palabras del escritor argentino –creador, en relatos como *La invención de Morel*, de universos fantásticos y perturbadores– recogen una imagen que se repite a lo largo del mundo anterior a los grandes progresos científicos y técnicos: la idea de que el universo posee límites definidos y que, por detrás de lo visible, existe algo que el hombre ansía conocer. Curiosamente, de ello participan un grupo de cinco obras, filmadas entre 1997 y 1999, y que, más allá de su valor estrictamente cinematográfico, proponen una serie de visiones, casi siempre inquietantes, sobre la relación del hombre con los espacios y las arquitecturas en las que se desarrolla su existencia: una relación presidida por el deseo de huida, de encontrar algo más allá de de un entorno que oscila entre el paraíso artificial y la pesadilla.

Quizás la más débil de estas ficciones sea, paradójicamente, la más reciente: "Nivel 13" ("Level 13", 1999), una coproducción germano-norteamericana dirigida por Josef Rusnak. La película se apoya nuevamente en el desarrollo de mundos virtuales, y nos propone una trama en tres épocas distintas: los años 1937, 1999 y 2024, fecha ésta que, como se revelará finalmente, es el auténtico tiempo presente de la acción. Más allá de la excusa argumental –una serie de asesinatos en los que aparecen implicados los creadores de un sofisticado programa de realidad virtual–, el aspecto más

²⁵-. Bioy Casares, Adolfo: *Descanso de caminantes*. Barcelona, 2001.

interesante de los universos fingidos que aparecen en la pantalla reside en sus límites: como el protagonista —y con él el espectador— averiguará en un momento determinado, esos límites muestran que todo lo vivido como real no es más que un conjunto de datos manipulados por un gigantesco ordenador. El final de una carretera cortada ofrecerá ante nuestros ojos la disolución del paisaje, que se ve sustituido por una trama de puntos y líneas, cuya composición es, en cierta medida, la de otro paisaje, digital por oposición al anterior. Esta imagen y su entorno justifican por sí solos la atención que la película merece, ya que suponen un intento de hacer visible, al menos de modo simbólico, la idea de unas redes que ya forman parte de nuestra existencia cotidiana. También resulta interesante, aunque más discutible desde el punto de vista de la sociedad en red, el vínculo que se establece con el imaginario simbólico norteamericano: como en el western, e incluso en algunas películas alejadas de él temáticamente —“Grand Canyon” (Lawrence Kasdan, 1991); “Thelma & Louise” (Ridley Scott, 1991)—, la huida de la ciudad y el encuentro con un territorio salvaje, actúan como elementos liberadores y, en cierta medida, como piezas sobre las que apoyar la esperanza de un mundo mejor.

En este contexto, es necesario señalar que las ciudades de la pantalla parecen dominadas en los últimos tiempos por notas amenazadoras, las cuales se encargan de subrayar aquellos aspectos que las convierten en prisiones sin salida²⁶. A partir de esta premisa pocas obras resultan tan radicales como la canadiense “Cube” (Vincenzo Natali, 1997). En su trama se unen miedos elementales —la claustrofobia— con otros temores que descansan sobre referencias literarias y culturales —los grupos sometidos a una amenaza desconocida—, y cuyo origen se sitúa en los albores de la cultura contemporánea, con el auge de géneros como el relato gótico. Lo más peculiar de “Cube” es el grado de abstracción del espacio en el que se desarrolla la película: una gigantesca estructura geométrica con forma de cubo, subdividida a su vez en un número exacto de pequeños habitáculos también cúbicos, queda encerrada en otro prisma, aún mayor, que la aísla del mundo exterior. El pequeño colectivo humano se mueve de habitáculo en habitáculo, con el miedo a las trampas desplegadas a lo largo del conjunto. La imagen de este vagabundeo, en un entorno agresivo, recuerda vagamente una de las escenas más inquietantes de la historia del cine: la desconexión del ordenador HAL 9000, ejecutada por Keir Dullea en el núcleo de la propia máquina, tal y como lo concibiera Stanley Kubrick en “2001. Una odisea del

26. Schaal, Hans D.: *Learning from Hollywood. Architecture and Film / Architektur und Film*. Stuttgart / London, 1996, p. 22 passim

espacio" ("2001: A space Odyssey", 1968)²⁷. En la obra de Natali la indeterminación es enorme: nada sabemos de la época exacta en que se desarrolla, como tampoco conocemos quién construyó el conjunto, qué intenciones le impulsaron a ello o qué es lo que existe fuera del cubo; todo lo más, cuando uno de los personajes logre huir, una luz blanca muy intensa será el aviso del contacto con el exterior. De modo lento vamos descubriendo que esta arquitectura responde a unas leyes lógicas, dominadas por la geometría y las matemáticas, y con un interesante elemento que la convierte en un perverso laberinto: el gran cubo interior se mueve siguiendo una frecuencia regular, hecho éste que permite a las personas encerradas albergar la esperanza de la huida. Es precisamente este movimiento el que nos permite establecer un paralelismo con uno de los proyectos más singulares ideados por las vanguardias en el arranque del siglo XX: el Monumento a la Tercera Internacional de Vladimir Tatlin. El gigantesco edificio concebido por el artista soviético planteaba, desde la más radical libertad creativa y, desde luego, en abierta contradicción con las posibilidades tecnológicas del momento, la construcción de una espiral de cuatrocientos metros de altura; dentro de ella se ubicarían cuatro edificios con forma de cubo, pirámide, cilindro y esfera, respectivamente, y dotados de un movimiento de rotación en torno a un eje²⁸. Más allá de coincidencias geométricas y cinéticas, lo más interesante de esta referencia reside en el carácter radicalmente opuesto de las dos formulaciones: mientras que Tatlin –apoyado quizás en una nueva lectura del tema de la Torre de Babel– formulaba su Monumento como un canto a las posibilidades del nuevo hombre revolucionario, en "Cube" nos encontramos ante una tecnología que somete al individuo, hasta hacerlo esclavo de una, si se me permite la expresión, utopía negativa²⁹.

La referencia a lo indeterminado de la obra de Natali es, no obstante, contradictoria. La indeterminación proviene de la ausencia de correlatos externos a lo que contemplamos en la pantalla; por el contrario, la concreción de lo que vemos y las normas que rigen su universo limitado, privan de sentido al término. Los protagonistas saben en todo momento que están prisioneros, aunque desconozcan quién es su

27-. Curiosamente, un reciente proyecto de Nicholas Grimshaw & Partners' para la compañía mexicana Cemex se ha inspirado en el diseño de la película de Kubrick. Vid. Fear, Bob: "Therapeutic Visions: James Bond, Stanley Kubrick, Captain Kirk and George Lucas". *Architectural Design*, vol. 70, nº 1 (2000), pp. 86-95.

28-. Una amplísima referencia a esta obra puede encontrarse en Strigalev. A. A.: "From Painting to the Construction of Matter". En Zhadova, Larissa A. (dir.): *Tatlin*. London, 1988, pp. 26 y ss.

29-. Una amplísima reflexión sobre el sentido de las utopías en la cultura occidental puede verse en el CATÁLOGO de la exposición "UTOPIA. The Search for the Ideal Society in the Western World". New York-Oxford, 2000. Sobre el reverso de las utopías aquí comentado vid. especialmente pp. 248-353. Krishan Kumar ("Utopia and Anti-Utopia in the Twentieth Century"; pp. 251-267) utiliza el adjetivo dystopian para referirse a las utopías negativas o anti-utopías. Este mismo término (distopía; distópico/a) es el usado, en referencia al cine reciente, por Jordi Sánchez-Navarro: "Arquitecturas del temor. La ciutat atemporal". En CATÁLOGO de la exposición "La ciutat dels cineastes". Barcelona, 2001, pp. 118-123.

captor y por qué se encuentran en dicho estado. Desde este punto de vista, podríamos decir que dicha conciencia abre posibilidades de cambio a corto plazo. Por el contrario, la situación de los personajes de otras ficciones requiere, antes que nada, la asunción de su propio estado. Así ocurre en el caso de "Dark City", la película dirigida en 1998 por Alex Proyas³⁰, un autor que ya había expresado su interés por las notas más sombrías del género fantástico en "El cuervo" ("The Raven", 1993). Con una perspectiva menos abstracta que la observada en "Cube", Proyas pone en imágenes otro cuento siniestro en el que la ciudad actúa como prisión. Para ello utiliza un número incontable de referencias a la propia iconografía cinematográfica. Así, la ciudad en la que se desarrolla la trama aparece construida con notas que acusan la influencia directa de "Metropolis", el cine negro norteamericano de los años treinta y cuarenta, "Brazil", "Blade Runner" o "Batman". Por otro lado, diversos aspectos del diseño de producción nos llevan a transitar por territorios ya conocidos pero no por ellos menos interesantes, sobre todo en lo que respecta a uno de los temas más atractivos de estas utopías negativas que ahora analizamos. Como revelan casi todos los fragmentos de la película, la indefinición del espacio acarrea una distorsión temporal ya observada en otras obras. El futuro impreciso que Alex Proyas dibuja es el resultado del encuentro casual —usando estos términos con el sentido que los surrealistas encontraron en la frase del Conde de Lautréamont³¹— de épocas y de elementos que se asocian en nuestra mente a las mismas. Quizás por ello, y junto a cuestiones más anecdóticas como el vestuario³², este tema se advierte sobre todo en una situación que ya el cine había presentado en ocasiones anteriores: cuando se quiere presentar una relación difícil entre el individuo y un poder superior que le es prácticamente ajeno, se agudiza el contraste entre la tecnología que habrá de presidir el mundo del futuro y los elementos que hacen posible su despliegue. Como ya parecían anunciar los engranajes que amenazaban a Charles Chaplin en "Tiempos modernos" ("Modern Times", Charles Chaplin, 1936), el mundo mecánico no va a ser desterrado del cine por el aluvión de ingenios vinculados al terreno de lo digital. La temprana intuición de Jean-Luc Godard en "Alphaville" ("Alphaville / Une étrange Aventure de Lemmy Caution", 1965), al mezclar la estética y los contenidos del cine negro con la fantasía de anticipación, se vio ratificada posteriormente por un gran número de

30. Para una más amplia información sobre la misma, vid. Panadero, David G.: *Dark City. Mientras la ciudad duerme*. Madrid, 2000.

31. (Bello como) el encuentro casual de una máquina de coser y una sombrilla sobre una mesa de disección.

32. Además de un obvio homenaje a la estética del cine negro, el vestuario queda salpicado por curiosas referencias, sobre todo la que convierte a los Ocultos, la civilización extraterrestre que gobierna el mundo de la ciudad oscura, en un conjunto de seres híbridos entre el Nosferatu ideado por Murnau ("Nosferatu, Eine symphonie des Grauens", 1922) y los Cenobitas de "Hellraiser". Los que traen el infierno ("Hellraiser", Clive Barker, 1987). Vid. Panadero, D. G.: op. cit., pp. 32-34.

obras del género. "Dark City" ratifica esto y, con el precedente directo de "Brazil", hace que toda una parafernalia de ruedas dentadas, ejes y artilugios de apariencia anticuada para nuestro tiempo presente se pongan al servicio de una trama futura, cuyo aspecto más relevante en cuanto a la intención de este artículo reside en la naturaleza del espacio donde aquélla transcurre. Como descubriremos al final, la ciudad es una especie de laboratorio que flota en el cosmos, y que una civilización extraterrestre conocida como los Ocultos maneja a su antojo: de ahí que la vida de los humanos, convertidos en protagonistas de un experimento perverso, discorra siempre en un espacio marcado por la humedad y la lluvia³³, donde no se conoce la luz del sol. De ahí también que los edificios y la trama urbana –y con ellos la vida de sus habitantes– sea modificada de modo permanente por medio de una acción –denominada en la obra Sintonización– en la que brotan rascacielos del suelo, mientras otros desaparecen engullidos por éste³⁴. En su condición de cárcel, la referencia al mundo exterior se limita a los sueños y a la publicidad que habla de un lugar de la felicidad, una playa –Shell Beach– conocida por todo el mundo pero de imposible acceso, ya que nadie es capaz de recordar el camino para llegar a la misma. El triunfo del héroe libertador –pues ésta es la consideración dada al personaje interpretado por Rufus Sewell– consiste, primeramente, en la toma de conciencia que le lleva a abrir un agujero en el muro que limita la ciudad, para descubrir que más allá de ésta sólo existe el espacio infinito. Después vendrá su victoria sobre los Ocultos y, tras la misma, le corresponderá rehacer el destino de los habitantes de la ciudad; será el momento de asumir el papel de demiurgo, arrebatado a los antiguos amos, para construir el sueño de la soleada Shell Beach, la imagen visible de un final feliz convencional, sobre el que se proyectan, no obstante, algunas dudas: como han advertido Peter Lyssiotis y Scott McQuire, detrás de estos paisajes de cielos azules y palmeras parecen intuirse las sombras del rearme ideológico conservador que viene haciéndose presente en el mundo occidental desde la década de los ochenta³⁵. Curiosamente, ésta parece una actitud más propia del cine norteamericano que del europeo, ya que mientras que en éste se han preferido apuestas de carácter naturalista frente al discurso político imperante –el caso de Gran Bretaña y la generación de cineastas como Stephen Frears o Ken Loach, que han denunciado la crisis de la sociedad tras los

33. Jordi Balló señala (*Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona, 2000, pp. 140-141) que (la) ciudad lluviosa se convierte ... en uno de los símbolos del pesimismo contemporáneo, manifestación de una agorafobia permanente.

34. Se han señalado las relaciones de esta fantasía con el prólogo de la película *El sentido de la vida* (*The Meaning of Life*, Terry Jones/Terry Gilliam, 1982) –Panadero, D. G.: op. cit., p. 35–, aunque también deben traerse a colación algunas imágenes de las pesadillas del protagonista de *Brazil*.

35. Lyssiotis, P. & McQuire, S.: "Liquid Architecture: Eisenstein and Film Noir". *Architectural Design*, vol. 70, nº 1 (2000), p. 8.



años de gobierno del Partido Conservador-, en los Estados Unidos se ha utilizado la forma de parábola o de cuento fantástico para generar, dentro de la propia industria, metáforas sobre esta situación.

Dentro de este juego de coincidencias no es despreciable en absoluto la aportación de "Pleasantville" (Gary Ross, 1998), una historia en la que dos adolescentes son transportados, a través de una intervención sobrenatural, a la serie televisiva que tiene por escenario a la pequeña ciudad del mismo nombre. Es ésta una población fotografiada en blanco y negro, y que los protagonistas contemplan como antítesis utópica de un mundo real –la América de los noventa, retratada a través de la clase media-baja- que les es adverso. Pleasantville aparece ante ellos, por tanto, como una evasión teñida por la nostalgia, y que surge del catálogo de la propia memoria colectiva estadounidense: en este pueblo se mezclan el universo amable de Norman Rockwell con la iconografía televisiva de los años cincuenta y principios de los sesenta, un tiempo contemplado como particular edad de la inocencia³⁶. En este sentido, existe una importante diferencia con otra ficción muy cercana en cuanto al concepto cinematográfico como es "La rosa púrpura del Cairo" ("The Purple Rose of Cairo", Woody Allen, 1985): la protagonista de la película de Allen busca, en las comedias sofisticadas de los años treinta, el antídoto contra la tristeza de una existencia contemporánea respecto a las imágenes del cine; los protagonistas de Pleasantville, sin embargo, desean vivir en un pasado irreal, mostrado a través de la pantalla del televisor, y en el que se esconden, como comprenderán más adelante, notas mucho menos brillantes que las del propio presente. La sordidez oculta tras fachadas impolutas es un tema recurrente en el cine norteamericano reciente: autores tan distintos como David Lynch o Clint Eastwood³⁷ han llevado a la pantalla ficciones donde, de un modo muy directo, las acciones más reprobables tienen lugar en una América que, de puertas afuera, aparece aún como la tierra de las oportunidades y el bienestar. Pleasantville es un modelo de evidencia: basta con una rápida panorámica aérea para que podamos hacernos una idea precisa de su naturaleza. Se trata de una sencilla cuadrícula regular, rodeada por la naturaleza, y que sirve de terreno para la implantación de arquitecturas previsibles: casas que siguen el modelo de la tradicional vivienda unifamiliar norteamericana, el ayuntamiento precedido por un pórtico clásico, una bolera con notas Art Déco como gesto de modernidad superficial El resultado es el de un auténtica cárcel sin barrotes, cuyos límites no tienen que hacerse visibles ya que nadie desea ir más allá de ellos. Incluso la clase de Geografía en el Instituto se hace eco de esta situación: las únicas referencias que en ella se citan son Elm Street y Main Street,

36-. Robbins, Mark: "Pleasantville. La vida en blanco y negro". *Dirigido*. Revista de cine. Núm. 274 (1998), pp.

37-. Rodríguez Barberán, F. J.: op. cit., p. 138

las dos calles principales de la población. El problema reside, como ocurría en cierta medida con "Dark City", en que David y Jennifer, los hermanos que irrumpen en este mundo, tomarán pronto conciencia de que el paraíso no es tal y como lo soñaban. Tras la fascinación inicial, reparan en su condición intrusos, y también en que son observados con desconfianza por las fuerzas vivas de la población. De hecho, es posible establecer una relación directa entre las imágenes de Pleasantville y la iconografía del western: las calles con soportales y los paseos por ellos, bajo la estricta vigilancia de los individuos más influyentes de la comunidad, que se sientan en la puerta de la barbería, no están demasiado lejos del territorio primigenio de los mitos norteamericanos. Quizás por eso la película de Gary Ross debe ser entendida como un hecho cercano pero diferente de los planteamientos de las demás fantasías analizadas hasta aquí: el pueblo de Pleasantville no es el fruto de un viaje por el futuro, más o menos remoto, ni un no lugar al modo de "Cube". A pesar de su carácter de fábula, lo maravilloso en "Pleasantville" se limita al particular viaje de los protagonistas al mundo de la televisión: los escenarios de la película forman parte de un paisaje conocido, muy particular si se quiere, pero que se traslada a la pantalla sin apenas deformaciones. Más aún: hay una cercanía inquietante entre la fantasía de la serie nostálgica y determinadas formas arquitectónicas y urbanas del presente. Y es ahí precisamente donde irrumpe con fuerza la propuesta que Peter Weir desarrolla con "El show de Truman" ("Truman's Show", 1998), quizás la más compleja, pese a su condición de gran espectáculo, de estas ficciones sobre el individuo y su entorno.

El planteamiento inicial de la película del director australiano comparte un argumento que ha fascinado a los creadores desde hace mucho tiempo: la posibilidad de que la existencia humana se encuentre controlada por fuerzas superiores que, de antemano, han decidido sobre el desarrollo de aquélla. En un principio, las imágenes de la película mantienen una ambigüedad calculada sobre el sentido de la existencia de Jim Carrey/Truman Burbank: lo observamos como un individuo feliz, cuya existencia se desarrolla en una ciudad casi perennemente coronada por un cielo resplandeciente. Con las dudas del protagonista sobre su situación presente y su futuro comenzamos a recibir información acerca de la realidad del mundo Truman. Todo lo que observamos es un gran escenario —se habla en la película de que las cúpulas que lo encierran son una de las pocas obras humanas visibles desde el espacio— cuyo único objetivo ha sido convertirse en el plató desde donde se retransmite de modo ininterrumpido, y desde su mismo nacimiento, la falsa vida de Truman. Él es, por tanto, la pieza central de un gran espectáculo mediático, controlado por su propio demiurgo —Ed Harris/Christof—, y que contemplan a diario millones de personas en todo el

planeta. La historia revela muchas de las zozobras que nos acechan en la actualidad, y por ello no es de extrañar que aparezcan, en el contexto de un mundo globalizado por los medios de comunicación, expresiones contradictorias: el temor a la pérdida de la privacidad ante el acoso de dichos medios y, sin incurrir en la paradoja, el interés morboso que los aspectos más pueriles de lo cotidiano despiertan en la sociedad.

También se inscribe dentro de estas preocupaciones una que atiende de modo muy especial al discurso desarrollado hasta aquí: la sensación con que los espectadores del programa —y aquí deben incluirse tanto los que forman parte de la ficción como los que contemplan ésta en su integridad desde el patio de butacas, esto es, nosotros mismos— acogen la visión de la escena. Nos hallamos ante una ciudad pulcra y ordenada, Seahaven, donde ningún elemento parece dejado al azar; su belleza proviene, como ya se mencionaba en Pleasantville, de las imágenes más repetidas del sueño americano, aquéllas que, con una visión auténticamente premonitoria, Walt Disney convirtió en emblema de las main streets de sus parques temáticos. Tan sólo los automóviles que circulan por y algún útil del hogar ponen el acento en el tiempo presente, ya que otros elementos de la ficción —especialmente el vestuario— parecen darle a todo el conjunto un cierto barniz anacrónico. Lo más inquietante, empero, vuelve a ser, no ya la familiaridad con la que recibimos este mundo virtual, sino lo tremendamente cerca que está de la realidad. Para conseguir lo que deseaban Peter Weir y su diseñador de producción, Dennis Gassner, no hubo que realizar casi manipulaciones³⁸: ya existía en la realidad una comunidad perfecta como la que la película planteaba. Se trataba de Seaside, una urbanización construida en Walton County, Florida, en 1981, siguiendo los principios de lo que se ha denominado nuevo urbanismo norteamericano³⁹. Es éste un movimiento que parece dominado por las paradojas —el adjetivo nuevo para un producto que defiende esencialmente valores tradicionales— y que es capaz de incorporar a su discurso un conglomerado ideológico de difícil asimilación⁴⁰. No obstante, sus experiencias más conocidas —como Celebration, la urbanización de Orlando, Florida, impulsada por el conglomerado empresarial Disney— surgieron, con arquitectos como Leon Krier o Robert Stern, al calor de la revolución conservadora llevada a cabo en Estados Unidos por Ronald Reagan. Durante

38. En una obra como "Eduardo Manostijeras" ("Edward Scissorhands", 1990), con algunos puntos de contacto con la película de Peter Weir, el director Tim Burton debió convencer a los vecinos de una urbanización de clase media en las cercanías de Tampa, Florida, para que pintaran sus viviendas con los tonos pastel que demandaba su fábula. Vid. Gordon, William A.: *Shot on this Site*. New Jersey, 1996, p. 161.

39. Vid. Katz, Peter (ed.): *The New Urbanism, Toward an Architecture of Community*. New York, 1994. Los autores de Seaside son los arquitectos Andrés Duany y Elizabeth Plater-Zyberk.

40. Fernández-Galiano, Luis: "El Mundo de Truman". Diario "El País". Madrid, 21/11/1998.

este tiempo se intensificó un movimiento que negaba la complejidad de la ciudad contemporánea para estimular lo que más adelante recibió un nombre hoy ya popular: common-interest developments o CID. Estas urbanizaciones de interés común⁴¹ son el resultado de una actitud eminentemente defensiva ante el desarrollo de las grandes urbes: una de sus principales obsesiones, de hecho, es la seguridad, controlada a través de servicios privados que cubren parcelas cuya responsabilidad correspondía a los poderes públicos. Sin embargo, los intereses comunes van casi siempre mucho más allá: la sustitución de lo público por el acuerdo entre particulares –además de los conflictos legales que trae consigo⁴²– convierte a las CID en universos cerrados, con reglas cuya arbitrariedad puede llegar al absurdo: color de la pintura en el exterior de las casas y en las habitaciones visibles desde la calle; prohibición de determinadas especies vegetales en los jardines; restricción a las visitas; etc.⁴³

Al pensar en ello no podemos dejar de reconocer que "El show de Truman" es, más allá de la fábula, un auténtico signo de los tiempos. Los mecanismos de control sobre el protagonista y su vida absolutamente reglada –Jordi Sánchez-Navarro se refiere a Seahaven como Panóptico perfeccionado⁴⁴–, están mucho más cerca de nuestra propia existencia de lo que podríamos imaginar. La ficción de Seahaven y la realidad de Seaside poseen, por usar una expresión que Anton Kaes utiliza para analizar la relación entre la imagen cinematográfica de Berlín y la de la propia capital alemana en los años veinte, límites porosos⁴⁵. Por ello, aunque sus casas de madera de colores pastel y sus ingenuos edificios públicos puedan provocar la sonrisa, deberemos aceptar que la distancia entre la ciudad filmada y nuestras urbanizaciones de casas adosadas no es tan grande. En la medida de sus posibilidades, estos espacios más cercanos intentan proponer su propio mundo seguro y feliz, sin reparar en la falsificación que todo ello comporta y en las amenazas potenciales que estos supuestos paraísos traen consigo⁴⁶.

41-. Para mayores referencias sobre este tema, vid. Rifkin, J.: op. cit., pp. 160-183.

42-. Ibidem, pp. 166-171. En el libro de Peter Katz (op. cit., p. 6) se hace alusión a las normas redactadas por los arquitectos sobre el estilo de las edificaciones de Seaside, y que reciben la denominación de Traditional Neighborhood Development (TND) Guide.

43-. Ibidem, pp. 166-171. En el libro de Peter Katz (op. cit., p. 6) se hace alusión a las normas redactadas por los arquitectos sobre el estilo de las edificaciones de Seaside, y que reciben la denominación de Traditional Neighborhood Development (TND) Guide.

44-. Sánchez-Navarro, J.: op. cit., p. 119.

45-. Kaes, Anton: "Sites of Desire. The Weimar Street Film". En Neumann, D.(ed.): op. cit., pp. 26-32. Anton Kaes utiliza esta referencia al referirse concretamente a la película Die Strasse (Karl Grune, 1923).

46-. Resulta muy significativo que una CID cuyo presidente intenta imponer el orden a través del recurso a lo sobrenatural sea el argumento de uno de los episodios "Arcadia", dirigido por Michael Watkins y con guión de Daniel Arkin, y emitido en Estados Unidos el 7 de Marzo de 1999- de la popular serie ideada por Chris Carter, "Expediente X" ("X Files").

La posibilidad de que las ciudades y el propio territorio terminen por convertirse en una sucesión ininterrumpida de comunidades cerradas sobre sí mismas, temerosas del contacto con cualquier otra e incapaces de comunicarse entre sí, es más real de lo que pensamos. Desde este punto de vista, la película de Peter Weir no es tan sólo una utopía negativa por lo que muestra, sino porque levanta acta de que hemos dejado de ser inocentes para creer en otras utopías. Tanto Truman como los demás protagonistas de las películas comentadas hasta aquí desean huir del mundo en el que viven; es justo lo contrario de lo que le ocurría al personaje interpretado por Robert Donat en "Horizontes perdidos" ("Lost Horizon", 1937). En la historia de Frank Capra existía una razón para luchar: Shangri-la, la ciudad de la eterna juventud oculta entre las montañas del Himalaya, era una utopía que se había perdido⁴⁷ y que el protagonista de la historia quería recuperar a toda costa. Ahora las circunstancias son otras, y creo que la referencia a Capra no es en absoluto gratuita. Hay una línea que comunica a Truman con otro héroe americano: George Bailey, el reflejo de ficción de James Stewart en "¡Qué bello es vivir!" ("It's a wonderful Life", Frank Capra, 1947). Con leves cambios en la ficción —Seahaven por Bedford Falls; el personaje de Ed Harris por el propio Dios en la película de Capra—, ambos personajes podrían sumergirse en la ficción del otro. Pese a sus sueños, Jimmy Stewart jamás logra en "¡Qué bello es vivir!" abandonar su pueblecito, y las imágenes del mundo exterior se limitan casi exclusivamente a los carteles turísticos de islas exóticas con los que sus amigos decoran su casa para la noche de bodas; Truman, por su parte, piensa en Fiji, el paraíso donde ubica a la mujer de sus sueños, y pide continuamente billetes para un vuelo inexistente de un aeropuerto que nunca conocerá. George Bailey es un héroe rooseveltiano que ni siquiera consigue ser dueño de su propia vida, ya que el mismo Dios, con la ayuda del ángel Clarence, llegará a impedir su suicidio para el bien de la comunidad. Su figura se convierte en un símbolo de la América que quiere olvidar la Depresión y llevar por el mundo un mensaje de confianza en la democracia y en la importancia del servicio a los demás. Truman, por su parte, es un hijo de nuestro tiempo: reivindica su libertad, no le importa abandonar a sus conciudadanos cuando adquiere conciencia de la farsa que le rodea, se enfrenta con su creador y gana. El problema está, quizás, en lo relativo de su victoria: al encontrar la puerta que le franquea el paso al mundo que está más allá del gigantesco plató no se detiene a pensar que, fuera de Seahaven, le esperan otras cámaras de televisión y que, en realidad, el espectáculo no hace más que transformarse. Puede que en ello también resida la paradoja que Jeremy Rifkin advierte entre la acción de Truman y nuestros propios

47. Dietrich Neumann (op. cit., p. 122) hace referencia a la película de Capra como "escapist utopia". Rodríguez Barberán, haciendo referencia al trabajo de recreación de la ciudad, por el que Stephen Gosson obtuvo el Oscar de la Academia, dice que el diseñador crea lo que en lenguaje "wrightiano" podríamos denominar "el mito de la casa del Himalaya" (op. cit., p. 146)

comportamientos: mientras que él huye de un entorno artificial, parece que hemos elegido para nuestro ocio y nuestra vida esos mundo artificiales⁴⁸. ¿Tan desagradable es lo que nos rodea para llegar a esto?

Epílogo (más real que la ficción)

Deberíamos darnos cuenta de que una ciudad proyectada sobre una pantalla en blanco no es más que una ficción. Aunque las hayamos hecho nuestras antes de conocerlas, estas geografías simbólicas que el cine propone no son más que un reflejo pálido e intencionadamente parcial de la realidad. Ésta es más poderosa que King Kong y Godzilla reunidos, o que un asteroide, un platillo volante y una gran ola, actuando todos de modo simultáneo. El atentado del 11 de Septiembre pasado contra las torres del World Trade Center neoyorquino supone un durísimo arranque para el milenio. Ridiculiza los esfuerzos del cine como avanzadilla del futuro y, trágicamente, pone a un hecho que ha sucedido ante nosotros en cabeza de cualquier clasificación imaginaria de lo imposible. Las pantallas de televisión y la red se llenaban de visiones extraídas de un catálogo apocalíptico: tras el derrumbamiento de los rascacielos, la isla de Manhattan quedaba sumergida por una marea de humo, que avanzaba por las calles de la cuadrícula, sepultando edificios, calles y personas bajo el polvo. Todo es más cierto y terrible que lo entrevisto en los sueños, y puede que por eso el cine sea, incluso al narrar el fin de los tiempos, un bello espectáculo. En las carteleras del mundo se anuncia "Inteligencia Artificial" ("A. I.", Steven Spielberg, 2000), la historia de un niño mecánico que vuela hacia su propia tierra de promisión: se llama Manhattan, y las aguas la han cubierto hasta tapar casi sus grandes rascacielos. Es el futuro, pero parece más un pasado que se niega, incluso en nuestra imaginación, a desaparecer.

⁴⁸. Rifkin, J.: op. cit., p. 225



APUNTES SOBRE LOS INICIOS DE LA TELEVISIÓN ESPAÑOLA

Cristina Carreras

La infraestructura.

"No dio tiempo a especular sobre lo televisivo. La presión de la infraestructura rompió a velocidad de vértigo las incipientes cuadrículas de la filosofía frenando cualquier iniciativa". (BAGET, 1965: *Historia de la TV en España*. pág.225).

Este fenómeno parece ser connatural al medio televisivo, ya que en la actualidad el desarrollo tecnológico -y sus dimensiones económicas y comerciales- van muy por delante del desarrollo conceptual de la nueva herramienta social.

Cuando el 28 de octubre de 1956 Televisión Española empezaba a emitir oficialmente, solo contaba como centro de producción con un pequeño chalet reformado en el número 77 del paseo de La Habana. El garaje del chalet era utilizado como plató, no tenía ningún tipo de aislamiento acústico, incluso a veces se dejaban las ventanas abiertas para paliar el calor. Los ruidos de fondo, unidos a los producidos por el cambio de decorados o las órdenes dadas por el regidor, que a veces se colaban por el micrófono, hacían muy difícil la realización de los programas en el paseo de La Habana que, para hacerlo todo aún más complicado, se emitían en directo. El tamaño del plató era reducido, de apenas 12 por 18 metros, y hasta se colaban en él los olores de la pequeña cafetería que había en el edificio. El chalet contaba también con otra habitación para ensayos y montaje de decorados, albergaba las oficinas del personal administrativo, de dirección y los talleres para los técnicos. Más tarde se empezó a utilizar un local para ensayar situado en Castellana 40. Cuando se necesitaba más espacio, se recurría al alquiler de teatros que eran convertidos en platós. Para los programas de variedades y, en general todos aquellos que no cabían en el plató, ya desde mediados de 1957 se utilizó el teatro del Instituto Ramiro de Maeztu⁴⁹. Más tarde, los musicales de gran formato, como la gala Philips o Gran Parada, se emitían desde el teatro de Fomento de las Artes. La insuficiencia de estas medidas obligó, en breve plazo, a alquilar los estudios cinematográficos de Sevilla Films.

En 1959 se puso en marcha el segundo centro de producciones de Televisión Española, en el palacio de Miramar en Montjuich, un restaurante de lujo

⁴⁹-. Los programas que se hacían en el teatro era los denominados "cara al público" y son herederos del mismo tipo de programas puestos de moda por la radio: variedades, concursos etc..

durante la Exposición Internacional de 1929 cuya sala de espectáculos tenía 240 metros cuadrados. Este centro fue cedido a finales de 1958 por el Ayuntamiento de Barcelona, que estaba muy bien dispuesto para que la televisión tuviera un centro de producciones en la ciudad condal. Se empezó a emitir desde Miramar el 14 de julio de ese año. El plató era todavía más reducido que el del paseo de La Habana; consistía en una habitación de cinco metros de largo por cuatro de ancho, con poca altura de techos, un pequeño control de realización y una tercera habitación con dos telecines. En verano se aprovechaba el exterior del edificio con sus jardines como plató. Fue el primer y único paso hacia la descentralización de la producción⁵⁰.

En los cuatro años siguientes se produce un crecimiento en progresión geométrica. Al iniciar la década de los sesenta se alquilan nuevos platós en los estudios de Sevilla Films; se acondiciona un nuevo estudio en Miramar, con una superficie superior a 200 metros, y el 18 de julio de 1964 se inauguran las instalaciones del centro de producción de programas de Televisión Española en Prado del Rey, en un acto presidido por el Jefe del Estado. El complejo, con 69.081 metros cuadrados, tiene nueve estudios frente a los dos del paseo de La Habana, con una extensión total de 3.046 metros, de los cuales 1.200 pertenecen al mayor estudio de televisión de Europa: el famoso Estudio 1. El 2 de agosto se realiza la primera grabación en estos estudios de Prado del Rey.

El equipamiento.

Televisión Española inició su andadura con un equipamiento muy reducido: dos cámaras, una de ellas sobre grúa, con torreta de objetivos, dos jirafas de brazo no extensible, que utilizaban sacos de arena colocados en su base como contrapeso, y un proyector. Las cámaras tenían tubos "supericonoscopios" de fabricación alemana en las que se venían las imágenes invertidas en el visor. Eran muy inestables y necesitaban ser enchufadas dos horas antes del programa para que se "calentasen"; también había que realizar paradas periódicas durante las grabaciones para corregir ajustes de niveles de señal y errores geométricos de imagen. Más tarde se compró una tercera cámara. El plató disponía de un pequeño control de realización en el piso superior, desde donde el realizador emitía el programa en directo. Un travelling circular recorría el plató, los decorados eran "en forma de cebolla", es decir unos sobre otros para ir quitándolos sobre la marcha. Para iluminar solo contaban con proyectores frontales sobre trípode, lo que les obligaba a iluminar sin contraluces.

⁵⁰. Hasta el 10 de febrero de 1964 no contará TVE con un tercer centro de producción en Las Palmas, pero este se creó por necesidades técnicas, ante las dificultades y el retraso que suponía llevar la señal desde Madrid.



Cada retransmisión en directo era una odisea. Desmontaban dos cámaras del estudio, con mezclador de imagen, generador de sincronismos y equipos complementarios que -junto a dos enlaces móviles, una mesa de mezclas portátil y dos radioteléfonos- eran cargados en una furgoneta, improvisando a pie de acontecimiento (con elementos "fijos") una unidad móvil. En 1957 llegó la primera unidad móvil, de fabricación inglesa y marca PYE, retransmitiendo en directo por primera vez el encuentro de fútbol Real Madrid-Atlético de Madrid. Constaba de tres cámaras de orticón, controles de imagen, mesas de sonido, mezcla y realización.

Las imágenes se emitían filmadas, en directo o kinescopadas. Gran parte de las emisiones eran filmadas. El telecine (equipo de reproducción) era del tipo "punto volante" de la marca Fernseh alemana. Los programas se retransmitían en directo. Para ello se utilizaban las cámaras de tubos y el electronicam: cámaras de cine usadas como telecámaras, con realización en control y ante monitores. El problema mayor era que tenía un volumen engorroso. Para kinescopar la imagen captada por la cámara se utilizaba el kinescopio, que filma directamente en 16mm. las imágenes televisadas, y para ello se halla acoplado a un monitor de salida justamente sincronizado con la frecuencia de imagen de la televisión. Ello obliga a revelar la película y proyectarla por medio del telecine, utilizándola conjuntamente con las imágenes en directo.

En 1959, y siendo utilizado en la retransmisión de la inauguración del Valle de los Caídos, aparece el zoom, que facilita el cambio de escala de plano de sin tener que cambiar de objetivo.

Una de las necesidades prioritarias de todas las televisiones era disponer de un grabador de la señal de vídeo. Fue la marca Ampex la primera que en 1956 comercializó un magnetoscopio. Una máquina de 500 kilos de peso, a válvulas y con una tecnología muy compleja, que usaba una cinta de 2 pulgadas y un tambor rotatorio de cuatro cabezas de vídeo. El Ampex permitía la grabación de la imagen electrónica sobre una película o banda magnética de características semejantes a la cinta magnetofónica. Al colocar posteriormente la cinta en el proyector de vídeo, las imágenes y el sonido aparecen simultáneamente. A España llegó uno de los primeros Ampex, también conocido como video-tape, en septiembre de 1960. El antecedente del Ampex es el kinescopio. Se utilizó por primera vez en una actuación de Xavier Cugat y Abbe Lane. Enseguida se adquirieron otros, tanto de la marca Ampex como de RCA. Su utilización habitual era para grabar aquellos espacios que por alguna causa no podían emitirse en directo. Pronto se utilizó de forma rutinaria para espacios en diferido y para poder

ampliar la capacidad de producción. Se realizaba sin interrupciones, salvo algún fallo grave. Se carecía de técnicos en corte y en edición. La edición "a cuchilla" perduró a lo largo de la década de 1960. Si había que repetir se hacía desde el último fundido en negro, y se continuaba hasta el siguiente. Liberó a los dramáticos del orden secuencial impuesto por el guión.

A comienzos de los sesenta aparece el transistor como sustituto de las "lámparas". Su menor tamaño y bajo consumo de energía le convirtieron en el elemento básico de toda la electrónica profesional y de consumo. Se iniciaba la era del semiconductor. Esto produjo efectos muy beneficiosos: menor peso, volumen y consumo de energía, además de mayor estabilidad. Se iniciaban los tiempos de los equipos ENG y de periodismo electrónico. En 1964 televisión española dispone de dos unidades ligeras de retransmisión dotadas de dos cámaras y por tanto de dos unidades de radiofrecuencia y cinco equipos móviles que podríamos llamar móviles o pesados, cada uno de los cuales tiene cuatro canales de videofrecuencia completos con sus cuatro cámaras, sus amplificadores de imagen y sus correspondientes monitores, más un monitor de salida, otro monitor de salida para el locutor una consola de sonido y un mezclador de imagen, junto con los micrófonos correspondientes. El equipo móvil dispone de una antena de microondas desde donde se envía la señal a la emisora central.

La creación de la red de emisión.

La televisión se transmite en frecuencias muy elevadas e incluso ultra elevadas, de propiedades semejantes a las ondas luminosas. Por su naturaleza de propagación en línea recta solo se transmiten dentro de los límites del horizonte visible. De aquí deriva la necesidad de colocar las antenas emisoras en lugares muy elevados y montar gran cantidad de repetidores. España utiliza el tipo *standar europeo* de transmisión mediante 625 líneas. Como el resto de emisoras de Europa, TVE pretendía crear una televisión estatal de cobertura nacional frente al tipo de televisión local dominante en EEUU. Este planteamiento se apoyaba en el desarrollo alcanzado por los enlaces de microondas. Esto supuso la creación de los grandes organismos europeos de Radiodifusión y Televisión.

Las distintas fases del Plan Nacional de Televisión daban prioridad a la llegada de la televisión a la España urbana, dejando en segundo plano los núcleos rurales. Cuando comienzan las emisiones de TVE, se emite en 70 km de radio y por todo personal había cincuenta empleados. En la primavera de 1958

comienzan los trabajos de creación de la red; en octubre del mismo año el primer uso práctico, la retransmisión desde Zaragoza. La red llegó a Barcelona y a Zaragoza en febrero de 1959, a las dos Castillas en octubre de ese año, a Valencia en febrero de 1960, a Bilbao en diciembre de 1960, a Galicia y Sevilla entre septiembre y octubre de 1961, y -cerrando la red- a Canarias en febrero de 1964. Su configuración y diseño es muy similar a la red de carreteras de 1855.

El 17 de Julio de 1959 se empezó a emitir desde los estudios de Miramar en Barcelona. Según el informe de TVE comienzan a emitir el 14 de julio de 1959 con un programa llamado Balcón del Mediterráneo.

La red de Eurovisión o red europea de televisión nace en 1950 y se constituye por una voluntad de intercambio de información audiovisual entre los distintos países europeos. Hasta 1960 TVE no se integra plenamente en la red europea, consecuencia entre otras cosas del aislamiento político al que nos tenía sometidos el régimen de Franco. El 13 de marzo de 1958 se juega en París el encuentro de fútbol España-Francia, retransmitido por la televisión francesa. TVE obtiene la versión en Kinescopio, así se establece el primer contacto con la televisión francesa (RTF). Fue la primera conexión internacional de nuestra televisión. Con Francia existe el problema de que no utiliza el tipo standar europeo de transmisión de 625 líneas, sino que trasmite sobre la base de 819 líneas, por lo que es preciso utilizar un convertidor⁵¹. España siempre tiene como nexa a Francia para conectar con Eurovisión. También Gran Bretaña presenta un tipo de transmisión especial de 405 líneas, de tal forma que la conexión es compleja. El 21 de diciembre de 1959 se inicia el camino hacia Eurovisión con la retransmisión de la visita a España del Presidente Eisenhower. Con gran despliegue de medios como reseña la revista "Tele-Diario": "Las cámaras captarán para toda España la llegada de Eisenhower a la base hispanoamericana de Torrejón de Ardoz. Al mismo tiempo los equipos de kinescopio impresionarán en cinta cinematográfica las escenas de la recepción. Un avión, desde Barcelona, trasladará luego la película kinescopiada a Marsella, para ser distribuida a la red de Eurovisión. Simultáneamente doce operadores cinematográficos situados a lo largo del itinerario que seguirá la comitiva -dos de ellos desde helicóptero- captarán un completo reportaje desde Torrejón hasta el palacete de la Moncloa, residencia del presidente norteamericano durante su estancia en Madrid. Los receptores de TVE recibirán inmediatamente las películas en el hotel Hilton, donde serán instaladas las oficinas de la prensa nacional y extranjera. Algunas de las películas saldrán con destino a la televisión portuguesa, mientras que otras

51-. El convertidor es un traductor a cada frecuencia de líneas nacionales.

quedarán a disposición de TVE para ser emitidas en los telediarios"⁵². Se instalaron las dos estaciones móviles una en Torrejón y otra en la plaza de Castelar, para retransmitir la llegada del presidente y la entrega de las llaves de la ciudad; la RAI italiana cedió un aparato de Ampex para registrar las imágenes que iban de Madrid a Barcelona. Un avión especial trasladó las imágenes a Marsella, y desde allí se retransmitieron a París, desde donde se emitieron a toda Europa. Se estima que tuvo una audiencia de cincuenta millones de espectadores.

El enlace hertziano de Barcelona es la vía para conectar con Eurovisión. Sánchez-Cordovés, como jefe de los servicios técnicos de televisión, instala un enlace con Eurovisión en la sierra gerundense de Sant Grau. España ingresa oficialmente en esta red en 1960. El 2 de marzo de 1960 se ven por primera vez los programas de TVE a través de Eurovisión con motivo de la retransmisión del partido Real Madrid -Olimpique de Niza desde el estadio Bernabeu. Lo vieron unos cincuenta millones de personas. El 18 de Mayo de ese mismo año se retransmitió por primera vez un acontecimiento celebrado fuera de España, la segunda parte del partido Real Madrid-Eintracht de Francfort, en el que el equipo español consiguió su V Copa de Europa. El 15 de diciembre de 1960 fue la primera recepción oficial de Eurovisión para España a través del enlace de Sant Grau. Se trata de la boda del Rey Balduino con Fabiola de Mora y Aragón, enviado desde Bélgica, que dura 266 minutos, sin interrupciones. La transmisión que exige un notable esfuerzo técnico, tuvo un enorme éxito. La segunda retransmisión eurovisiva fue la Misa del Año Nuevo oficiada en al Basílica de San Pedro por el Papa Juan XXIII. TVE estaba conectada directamente con el Vaticano a través de los servicios técnicos de la RAI-TV Italiana.

Como país miembro de pleno derecho España ya podía participar en el prestigioso Festival de Eurovisión. Participa por vez primera en 1961 con la canción "Estando contigo" interpretada por Conchita Bautista, y compuesta por Augusto Algueró y Guijarro. Se obtiene un octavo lugar.

La mayor parte de los programas que se emiten por vía de Eurovisión son deportivos o informativos. España utiliza desde 1960 el material informativo de la red de Eurovisión.

En 1957 los soviéticos lanzaron el Sputnik I. El primer satélite utilizado por la televisión fue el Echo I, un satélite pasivo que solo servía de rebote de las

⁵²-. Revista "TeleDiario", diciembre de 1959.



ondas. El primer satélite activo fue lanzado en 1962, el Telstar I, que se utilizó en transmisiones entre Europa y América. Con una órbita elíptica, sólo tenía un tiempo útil de 20 a 30 minutos diarios. El 23 de julio de 1962 se establece la primera conexión entre los dos continentes. El 19 de diciembre de 1962 se inaugura el satélite Relay con el programa "Navidades en Europa" con participación de TVE desde Barcelona.

Publicidad y financiación.

El inicio oficial de TVE obedece a motivos políticos y presenta una gran precipitación, una gran penuria económica, medios muy limitados y condiciones muy precarias. Pero lo peor era que carecía de un plan de financiación. Se conseguían los recursos como se podía, y la forma más sencilla era a través de la publicidad. No se estudió el equilibrio presupuestario entre la financiación pública y la privada. Esto le obliga a depender de las empresas que contrataban la publicidad. Desde el principio se hace patente la contradicción entre el carácter de televisión pública y el estar programada en buena medida por los patrocinadores, que detentan la titularidad jurídica sobre los programas que patrocinan y producen. La figura del patrocinador es cada vez más importante, porque decide sobre los contenidos del programa y sobre la forma de producción. Televisión le vende el espacio y todo lo demás corre por su cuenta. Esta fórmula está tomada de la televisión de EEUU, y la única diferencia con ella es que el patrocinio no escapa a la censura.

En 1957 ya empieza a aparecer la publicidad. Aunque en televisión no existe la "guía comercial", como en la radio, por influencia directa de ésta se anuncian en ella algunas firmas comerciales a las cuales se les conoce como "firmas patrocinadoras". No existe todavía el spot publicitario filmado, ni tampoco los cartones publicitarios que se utilizan en cine; los presentadores y locutores tienen que anunciar directamente a las firmas que contratan publicidad. Esto se conoce como "cuñas vivas". Las casas anunciadoras y la propia televisión les pagaban un suplemento por realizar estos anuncios. Los programas patrocinados o cubiertos publicitariamente por firmas comerciales son los que caracterizan la primera etapa de televisión. En este sistema, a los patrocinadores les correspondía abonar además de un importe discreto por "ocupación de antena", la totalidad de los gastos de producción del programa, incluyendo la contratación de artistas. Las más interesadas en anunciarse son las firmas de aparatos receptores: Philips (que patrocina "La hora Philips"), Marconi ("Festival Marconi"), Telefunken, etc.

En este año se aprueban las normas jurídicas que fijaban los impuestos sobre posesión, uso o tenencia de aparatos receptores: el canon. Este fue autorizado por el Ministerio de Hacienda a través de la Dirección General del Impuesto de usos y consumos. Sin embargo, se desconocía el número real de españoles propietarios de un aparato receptor, ya que la Dirección General de Aduanas no facilitaba el nombre de los importadores (carecíamos de producción nacional) y los interesados lo ocultaban para no pagar. El canon no funcionó como sistema de financiación, ni entre los usuarios ni entre los analistas críticos. El consenso social, como apunta Manuel Palacio⁵³, ha negado la utilidad del canon para financiar TVE. Por otra parte, el Estado no tenía disponibilidad económica en unos tiempos de recesión en los que España, junto a Portugal, era el país más pobre de Europa. El control del gasto público que se propuso a través de Plan de Estabilización de 1959 impedía cualquier implicación directa en los gastos de la televisión. Ésta, sin ningún sistema de financiación, tuvo –como se ha dicho– que recurrir a la publicidad. Solo se incluyen en los presupuestos generales del Estado partidas destinadas a hacer frente a los proyectos inmediatos del Plan Nacional de Televisión, unos sesenta y seis millones de pesetas destinados a las emisoras de Valencia, Zaragoza y Guadarrama.

En 1958 se comienza a plantear la financiación. Se empiezan a hacer programas como soporte de campañas publicitarias, siendo uno de los primeros Diego Valor, personaje de ficción que se hizo famoso en la radio, con el que se ensaya un género desconocido hasta entonces: la ciencia ficción. El serial, que se realiza en el plató del paseo de La Habana, está patrocinado por una firma de plásticos que acaba de lanzar al mercado dos juguetes relacionados con la ciencia-ficción: un radar acústico y un arma o fusil secreto. El mensaje publicitario se introduce así en el contexto del guión.

Desde este año se fijará la política económica e, indirectamente, las inversiones publicitarias. Podemos leer en la revista "TeleDiario": "Imagínese lo que se puede conseguir introduciendo un escaparate en cada hogar, al servicio de las empresas"⁵⁴. En febrero se crea el departamento de publicidad de televisión, en él se formaliza su utilización publicitaria y se establecen las primeras tarifas para las distintas modalidades de cartones o diapositivas, cuñas vivas y secuencias o trailers cinematográficos, así como de los programas patrocinados. En marzo se inicia la emisión de publicidad mediante el sistema de órdenes remitidas a aquel departamento por las agencias anunciantes, un sistema que se mantendrá hasta el final de 1962, cuando televisión entra en una

53-. Palacio, M.: *Historia de la televisión en España*. Gedisa . Barcelona. 2001.

54-. Revista "TeleDiario" 26 de Mayo de 1958.

nueva fase de desarrollo y comercialización. Al mismo tiempo se relanza el canon, fijándolo en 300 ptas. anuales para receptores de hasta 17 pulgadas, y 500 para los superiores a esas dimensiones.

Por estos conceptos, TVE en 1957 podría haber conseguido unos diez millones de pesetas. Al año siguiente registra, según datos oficiales, unos ingresos globales por publicidad de 4.440.203 pesetas, aunque solo se veía la televisión en Madrid y sus alrededores. A finales de 1959 la financiación se sigue haciendo con cargo a los presupuestos de Estado y a los ingresos publicitarios, que van aumentando, sumando 16.340.974 de pesetas. El importante incremento se debe a que ha llegado la cobertura a Barcelona y Zaragoza. Fuentes oficiales hablan de dos millones de espectadores en este año. Al final de 1960, los ingresos por publicidad ascenderán a 33.830.856 pesetas. Estas cifras se incrementan a medida que aumenta el número de receptores en funcionamiento; pero no se puede saber el número de aparatos, ya que muchos propietarios no los declaran para no pagar el impuesto de lujo. Se calcula que, a finales de 1959, podía haber unos 70.000 televisores en funcionamiento.

Por una orden ministerial se crea la junta de publicidad de TVE el 1 de marzo de 1961, "para la regulación de la explotación de este servicio público". En 1961 los ingresos por publicidad ascendían a 84.912.124 ptas., cifra que doblaba la del año anterior. Al aumentar el horario de emisión se incrementaron los espacios publicitarios. También la incorporación de Galicia y Andalucía y la fabricación de más de 50.000 aparatos receptores en 1961 hacían que aumentase el número de receptores, aunque las cifras oficiales eran muy distintas a las reales. Las agencias de publicidad se aferraban a las primeras para evitar el aumento de precio en las tarifas, aunque la fórmula preferida por estas seguía siendo el espacio patrocinado. Una marca de camisas se apuntó un éxito extraordinario con el patrocinio de la marca Perry Mason, y la mayoría de los programas producidos en Barcelona adoptaban este sistema de financiación. La temporada 1961-62 sería la última en la que TVE aceptó la fórmula de los programas patrocinados, que había caído en desuso. El 11 de octubre la Phillips montó una gala espectacular desde el teatro de la FAE.

Cuadro de ingresos por publicidad⁵⁵

1958	4.440.203 pts.
1959	16.340.974 pts.
1960	33.830.856 pts.
1961	84.912.124 pts.
1962	212.899.009 pts.
1963	521.267.954 pts.

⁵⁵-. Gráfico del libro: Vazquez Montalbán, M.: *El libro gris de televisión española*. Ediciones 99, Madrid, 1973. pag.41.

A partir de 1963 se implantarán nuevas fórmulas para la inserción de espacios publicitarios, y desaparecerán del todo los programas patrocinados (salvo en condiciones excepcionales). El volumen publicitario generado por TVE en 1962 fue de 212.899.099 pesetas. Esto aumentó notablemente con los nuevos sistemas de contratación de publicidad.

Las tipologías y tarifas publicitarias se establecían de la siguiente manera:

1.- Programas patrocinados, con dos modalidades:

- a) Programas en vivo: producidos por la empresa patrocinadora; se incluye en el programa un tiempo de publicidad (seis minutos en los programas de una hora y reducciones correspondientes en los de menor duración),⁵⁶ en tarifas que van de 15.000 a 6.000 ptas.; los gastos del programa corren por cuenta del anunciante.
- b) Programas filmados y películas de largometraje: varían las tarifas entre 7000 ptas. para un largometraje, con los mismos derechos del programa en vivo de una hora, 4000 ptas. para un cortometraje (30 minutos) con los mismos derechos del programa vivo de media hora, y 3000 ptas. para un corto metraje de 15 minutos o menos, con los mismos derechos de un programa vivo de esa duración.

2.- Inserciones: pueden ser de tres tipos.

- a) Cuñas vivas: las leen los locutores, sus tarifas oscilan entre 2000pts. las de 10 segundos y 5000pts. las de 30 segundos.
- b) Diapositivas o cartones de 6 segundos, con música de fondo: 1250 ptas⁵⁷.
- c) Películas publicitarias (spots), divididas en:

3.- Filmets mudos de hasta 15 segundos: 2.000 pts.

4.- Sonoras de dos minutos como máximo: 4.000 ptas. los primeros 30 segundos, y 1000 ptas. cada 30 segundos adicionales.

5.- Trailers cinematográficos con cartón final de salida de hasta cuatro minutos: 7500 ptas. TVE podrá intercambiar el importe de la publicidad de este apartado por la cesión para su proyección de un largometraje por cada trailer emitido.

6.- Secuencias de películas de largometraje con cartón final de salida de hasta un minuto de duración: 1500 ptas. Si aumenta el tiempo, los precios serían a convenir.

7.- Retransmisiones: no presentan tarifas fijas, se acuerda el precio según el tipo de retransmisión: deportivas, zarzuelas, ópera, teatro, variedades, circo etc.

⁵⁶-. Excepcionalmente, dentro del programa vivo de una hora, se permitirá que la publicidad vaya insertada en tres bloques de dos minutos, calculando dos minutos antes de empezar el programa, dos minutos en el intermedio y otros dos al final.

⁵⁷-. Esta modalidad solo se emite en horarios concretos, y existen tarifas reducidas al contratar treinta inserciones en un plazo máximo de seis meses.



También se fija de mutuo acuerdo el tiempo de publicidad. Podrán ser patrocinadas por uno o más anunciantes.

Hasta el comienzo de la temporada de 1961-62 el patrocinio es el sistema habitual en TVE. A partir de esta fecha, se normaliza la emisión de filmets y spots publicitarios. Los acuerdos se hacían a partir del concurso-subasta, curioso sistema por el que TVE subastaba los espacios en periodos de quince minutos, los compraban las agencias publicitarias que, a su vez, los vendían a los anunciantes. Movierecord primero, y más tarde Publidís y Telesistemas entre otras, gestionan prácticamente toda la parrilla nocturna.

La agencia fija unos modelos de géneros y de programas que establecen el primer imaginario televisivo: variedades, telefilms norteamericanos, concursos, programas para la mujer, infantiles y retransmisiones futbolísticas. Estas últimas fueron patrocinadas desde el principio. Los patrocinadores (igual que en otras televisiones comerciales) tomaban decisiones sobre los guiones, (incluyendo los de ficción, como en el caso de Diego Valor), contrataban a los artistas y supervisaban la producción de los programas al margen de lo que desearan los responsables de TVE. Este hecho crea malestar entre algunos profesionales, y entre la audiencia que —ya en tiempos tan tempranos— se queja del exceso de publicidad y de los pocos contenidos de los programas patrocinados.

El gran esfuerzo de expansión de Televisión Española se pudo llevar a cabo, en un primer momento, gracias a las fuertes inversiones del Estado; pero a partir de 1958, fueron las inversiones publicitarias las que permitieron a TVE la consolidación de un horario de emisión y la creación de una red. Agentes de la industria publicitaria cuantifican su aportación entre un 60% y un 80%. También ayudaron a la creación de la red ayuntamientos y diputaciones, así como sectores industriales. El Estado percibía varios impuestos provenientes de la televisión: un impuesto de lujo directo por la venta del aparato, un canon por su utilización, y un impuesto sobre la publicidad televisada.

La publicidad se fue convirtiendo en la primera fuente de financiación, sobre todo a medida que se fue ampliando la red por toda la península, hasta que llega un momento en que no solo se autofinancia a través de la publicidad, sino que presenta superávit. Este aumento de publicidad, como hemos apuntado, suscita en ocasiones las quejas de la audiencia, como la de un espectador que escribe a la revista "TeleDiario" el 15 de diciembre de 1958: "En TVE existe un tipo de programas, que es un poco fraude. Nos parece muy bien que una firma de prestigio lance un programa para dar a conocer sus productos. Nos parece muy

bien la publicidad. Pero lo que ya no nos parece tan bien es que estos programas se anuncien a bombo y platillo como programas de entretenimiento y luego resulte que el entretenimiento entre presentación y demás se limite a cinco minutos de actuación de una orquesta más bien mala. Cinco minutos solamente porque el resto de un programa de media hora se invierte en cantar las excelencias de los productos de las firmas patrocinadoras". Aunque existía una medida reguladora para el tiempo de emisión de los anuncios, en relación con la duración de los programas, parece ser que no se respetaba.

Entre las empresa anunciantes destacan las grandes casas internacionales fabricantes de aparatos receptores: Phillips, Marconi y Telefunken. Adoptan la fórmula del patrocinio, y producen programas de variedades de una hora de duración, emitidos en prime time de jueves a domingo. Rivalizan por presentar las mejores atracciones. Los nombres de los programas adoptan los de sus patrocinadores: Festival Marconi, La Hora Phillips, Aeropuerto Telefunken, etc. Empiezan a emitirse en 1957, y se mantienen las temporadas 1957-58, 1958-59 y 1959-60, para decaer en este último año.

También desde el principio, empresas nacionales o madrileñas se anuncian en televisión. De las cuñas vivas no quedan testimonios, pero es posible establecer el número y el nombre de las empresas patrocinadoras por su inserción en la programación de la revista "TeleDiario".

Los programas infantiles contaban con un patrocinio muy especializado: juguetes Payá patrocina Marianín y Teresita, Industrias Plásticas Madel, Diego Valor. También era sectorial la publicidad insertada o el patrocinio de los programas para la mujer ("A mesa y mantel" era patrocinado por Casa Mariano y Camporritos) y de los programas culturales: "Galería" o "Trastienda de librería" estaban patrocinados por la Librería Paraninfo y Galerías Biosca. En 1959 aumenta el número de anunciantes, ya que se incorporan los espectadores aragoneses y catalanes. Los grandes anunciantes siguen controlando los grandes espacios de variedades: "Hacia la fama" es de Marconi y "Club del sábado" de Phillips. El segundo telefilm que se emite, "Te quiero Lucy", lo patrocina Pedro Domecq (no es lo normal: las marcas de coñacs y vinos empiezan a especializarse en el patrocinio de espacios taurinos y deportivos, especialmente de fútbol). Curioso, en este sentido, es que el popular programa "Así va la liga" lo patrocinara no una marca de bebidas, sino su contrario (o su remedio): Sal de frutas Heno.

En 1959 y 1960 empiezan a intervenir seria y planificadamente las agencias de publicidad (Movierecord, Cid, Pentágono etc.), que alquilan los espacios y los ofrecen a las firmas anunciantes. Un mismo espacio propiedad de una agencia pasa a lo largo del tiempo por varias casas patrocinadoras. Los espacios más patrocinados son los telefilms, las variedades, los deportivos y las series de producción propia, donde la publicidad no tiene relación directa con el producto ofertado (salvo por razón sexista, como en el aludido patrocinio de marcas de bebidas en programas deportivos). Los productos alimenticios suelen relacionarse con los concursos: Nescafé patrocina "X-0 da dinero" y "Ayer noticia - hoy dinero", un detergente "Gane con OMO", Eko "Las letras pagan". La casa Domecq prosigue con su original política de renunciar a los toros y al fútbol para patrocinar telefilms de gran éxito, pasando de "Te quiero Lucy" a la inmensamente popular "Perry Mason". En la delegación de TVE en Cataluña los dos primeros anunciantes fuertes fueron Nescafé y Avecrem. Jorge Garriga Puig, conocedor de la importancia de la televisión, montó, bajo el patrocinio de estas marcas, "Adivine su vida", "Tarjeta de visita", "Ayer noticia hoy dinero", "Esta es su vida" y "Reina por un día", entre otros programas que gozaron de gran popularidad.

Para dar idea del tipo de anunciantes y su vinculación a programas determinados, se adjunta un muestreo extraído de la revista "Teleradio", y ordenado por años de emisión preferencial.

1958

Festival Marconi

La Hora Phillips

Aeropuerto Telefunken

Así es mi barrio (Interpeninsular Films)

Trastienda de librería (Librería Paraninfo)

Galería (Galerías Biosca)

Marianín y Teresita (Juguetes Payá)

Diego Valor (Industrias plásticas Madel)

Te quiero Lucy (Pedro Domecq)

A mesa y mantel (Casa Mariano y Camporritos)

Revista del domingo (Coñac Veterano de Osborne)

Muchachas de Pleximar (Pleximar S.L.)

José Cecilia Tordesillas al piano (Philips)

El personaje de la semana (Philips)

Teatro Real (Philips)

Patrulla de tráfico (Philips Ibérica)

Así va la liga (Sal de fruta Heno)

Historia de una botella (Ginebra M.G. y Whisky M.A.G.)

1959

Hacia la fama (Marconi)
Su equipo fuera de casa (Garvey y Longines)
Investigador submarino (Movierécord)
Hablando con Di Estéfano (Coñac Bobadilla 103)
Identificación criminal (Lámparas A. Fernandez Concejo)
El arte de la fotografía (Gyenes)
Lo inesperado (Movierecord)
Agente X (Movierecord para Marconi: acondicionador de aire York)
Jugando con Madel (Industrias plásticas Madel)
Cisco Kid (Gallina Blanca)
Doctor Chistian (Movierecord para medias Jenny y Perfumes Dana)
Lo inesperado (Movierecord para Punto Blanco y cervezas Dahn)
Mi historia favorita (Movierecord para Gallina Blanca)
Misterios de la ciencia (Movierecord para Nescafé)
Patrulla de trafico (Phillips)
Te quiero Lucy (Domecq)
Terry Tonn (Payá)
Señor fiscal (Movierecord para medias Magsa y Gradulux)
Quite usted el billete (perfumerias Padilla)
Escala en Madrid (Reloj Longines)
Noticario deportivo filmado (Isso Motor Italia y Nogueroles)
Annie Oakley (Publicidad Cid)
Rin-tin-tin (Publicidad Ecos para Nestlé)
X-0 da dinero (Nescafé)
Primera división (Publicidad Gisbert para Centenario Terry)
Fiesta Brava (Publvisión para Schweppes)
Pantalla deportiva (Martini)
Albun musical (Peletería del Carmen)
Gran Parada (Movierecord)

1960

Fiesta brava (Schweppes)
Te quiero Lucy (Cid para Castellblanch)
La aventura de la música (Publicidad Ruescas)
Con el código en la mano (Pentágono para motor mundial)
Galería de esposas (Pentágono)
Palma y D.Jaime (Omo)



Adivine su vida (Nescafé)
Estrellas de futbol (Bobadilla y Cia.)
Gane con OMO (Omo)
Galería de maridos (crema Pons/Dardo)
Topper (Pentágono/Movierecord)
Gila (Hijos de Valeriano Pérez)
Carrusel (publicidad Cid)
El cine (V-60)
Furia (Meyba)
España en verano (Dyna, radio y televisión)
Legión extranjera (Dana)
Vidas con Pentagrama (C.A.Y.S.A.)
Perry Mason (Domecq)
El circo (Publicidad Llave)
Programa presentación del Gran Visir Felipe (Philips)
Walter y la familia Corchea (publicidad LLave para Calver)
Las letras pagan (Eko)
El personaje y su mundo (Ese)



EL BAJEL DEL DESIERTO. Una lectura "Conradiana" de Lawrence de Arabia.

Carlos Colón.

Su salvación me parecía un milagro, si no fuera porque sé lo duro que puede llegar a ser el hierro viejo... Tan duro, en ocasiones, como el espíritu de algunos hombres que vemos por ahí: no son más que una sombra y, sin embargo, soportan aún el peso de la vida.

Joseph Conrad, Lord Jim.

Los soñadores despiertos son peligrosos, ya que ejecutan sus sueños con los ojos abiertos para hacerlos posibles.

T.E. Lawrence, Los siete pilares de la sabiduría.

Hay muchas coincidencias entre los universos cinematográficos del segundo David Lean y los universos narrativos de Joseph Conrad, que van más allá de la circunstancia de que Lean falleciera cuando estaba a punto de iniciar el rodaje de *Nostromo*. Si se admitiera —con la cautela a que la arbitrariedad de este tipo de operaciones obliga— la existencia un primer David Lean clásico y "dickensiano" que es no sólo el de "Cadenas rotas" u "Oliver Twist", sino también el de "Breve encuentro", y un David Lean "conradiano" y posclásico que arranca de "El puente sobre el río Kwai" y hubiera debido culminar en "Nostromo", y se buscaran rasgos de homogeneidad temática entre las películas de este segundo periodo, se hallarían al menos cuatro: a) sus acciones se desarrollan en la primera mitad del siglo XX, y fundamentalmente (todas menos una) en su primer cuarto; b) todas menos una están ambientadas fuera de Inglaterra, en las colonias que en esos años empezaban a perderse: Indochina en "El puente sobre el río Kwai", el norte de África en "Lawrence de Arabia", la India en "Pasaje a la India", la Irlanda alzada contra el dominio inglés en "La hija de Ryan"; c) todas tienen como eje dramático central la cadena formada por construcción de una autoimagen como sueño (la aspiración), su ruptura por obra de una realidad adversa e imprevisible (la caída) y su reconstrucción ya dentro de los parámetros de la realidad (la reparación), que son los elementos clave de "El puente sobre el río Kwai", (el coronel Bogey), "Lawrence de Arabia" (E. T. Lawrence), "La hija de Ryan" (Rosy Ryan) y "Pasaje a la India" (Adela). Lo conradiano de Lean consiste no sólo en esa preferencia por los conflictos que se dan en el primer cuarto del siglo XX (que en Conrad es contexto natural y en Lean elección que lo aleja del tiempo de rodaje de estas películas, todas de la segunda mitad del siglo), por la

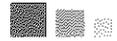
desaparición en él de un mundo que se contempla a la vez con distancia crítica –por lo que en él había de injusto- y con añoranza –por lo que en él había de noble- como temiendo que los cambios no impidan la injusticia pero sí extingan la nobleza o situar esos conflictos sobre todo en escenarios exóticos en los que la aventura es aún posible, sino por enfrentar un sueño a la realidad, narrar pormenorizadamente como ésta lo destroza hasta dejar al héroe desnudo de sí mismo y darle una oportunidad de redención. Lo más conradiano de Lean, tras el retrato de Lawrence, tal vez sea esa duda sobre sí misma y su destino –duda que abre posibilidades y ya, confrontada con la realidad, es esperanzadora y no destructiva - que el cura le regala a Rosy en el final de “La hija de Ryan”.

El más interesante de estos puntos de contacto entre David Lean y Joseph Conrad se produce en las similitudes entre “Lawrence de Arabia” y *Lord Jim*, hasta el punto que parece evidente que la lectura de la obra de Conrad se superpuso como un filtro a la de *Los siete pilares de la sabiduría* de E. T. Lawrence, el gran libro autobiográfico en el que se inspiró el guión de Robert Bolt y Lean (quienes, y el dato me parece relevante, empezaron a trabajar en el guión del *Nostromo* de Conrad –historia de otro fracaso en la confrontación entre autoimagen y realidad- inmediatamente después de terminar “Lawrence de Arabia”). Tras estas similitudes de índole intelectual –la construcción de un héroe real con materiales tomados de uno novelesco- se esconde un hecho asombroso: la proximidad estilística y dramática entre E. T. Lawrence y Joseph Conrad, o entre *Los siete pilares de la sabiduría* y *Lord Jim*. Con un estilo literario no opuesto y casi en los mismos años⁵⁹, E. T. Lawrence vive la revolución árabe y escribe la primera redacción de su monumental relato que cierra definitivamente la tumba del héroe romántico mientras Joseph Conrad escribe los últimos grandes relatos de heroísmo romántico de la literatura universal⁶⁰.

Lawrence es un Jim sin Patusan redentor, que –para su desgracia- encuentra además su Patna al final y no al inicio de su aventura. Más bien, que vive hechos que se convierten en ese Patna –el símbolo de la realidad que al asaltar por sorpresa destroza toda autoimagen heroica- que nadie sabe cuando habrá de aparecerse, siendo su carácter imprevisible la clave de su poder. Estos

⁵⁹. La revolución árabe tuvo lugar entre 1913 y 1916, Lawrence empezó a publicar su obra a partir de 1921 y *Lord Jim* fue escrita entre 1919 y 1920 y publicada este último año.

⁶⁰. Ya sólo podrá vivir en el western cinematográfico, por ser el cine una innatural prolongación del relato romántico y de su universo de valores hasta la disolución del cine clásico en los años cincuenta, por obra de cambios sociales, culturales, políticos y comunicacionales. El ciclo lo representaría John Ford, desde la *maupassoniana* “La diligencia” hasta la homérica “Centauros del desierto”, cuyo final –Ethan no pudiendo entrar en el recinto doméstico y volviendo al desierto- es comparable a las renuncias al reconocimiento y la estabilidad de Lawrence (rechazando los honores y pidiendo el traslado) y Jim (renunciando al amor de la joven de Patusan para inmolarsse ante Doramin).



hechos, este Patna de Lawrence, crean un conflicto en el que contienen un elemento de realidad (mundo) y un elemento de lucidez (conciencia) que le marcan su límite como héroe (sueño). Recordemos que el Patna, el viejo barco gobernado por una tripulación innoble, es el lugar imprevisible que hace posible la desertión de Jim, quien -en medio de la tormenta, rodeado sólo por la abyecta tripulación y los aterrorizados peregrinos musulmanes, por lo tanto sin testigos heroicos capaces de apreciar su talante heroico, a solas consigo mismo en la inmensidad del mar- opta por saltar al bote de salvamento y abandonar el barco, haciéndose igual a quienes desprecia y distanciándose ya para siempre de aquellos a quienes admira; distanciándose sobre todo de la "imagen admirable" de sí mismo que había construido y a la que aspiraba como proyecto de vida. Lawrence -víctima de esa doble conjunción de "mundo" y "conciencia" que hacen imposible el "sueño" heroico- anota pormenorizadamente en su obra autobiográfica las etapas de este descenso hasta un fondo de sí mismo en el que el héroe que todos creen que es y él quiere ser es imposible:

"Pasaba la mayor parte del tiempo a solas -escribe-, tomando nota de donde me hallaba mentalmente: en mi trigésimo cumpleaños. Extrañamente me vino entonces a la cabeza mi propósito, cuatro años antes, de llegar a ser general y caballero, cuando cumpliera los treinta. Aquellas dignidades temporales se hallaban ya a mi alcance, aunque mi sensación de falsía entre los árabes me había curado de toda ambición mundana: dejándome tan solo el deseo de conseguir una buena reputación entre mis hombres. Semejante deseo me hacía sospechar profundamente de mi sinceridad para conmigo mismo. Sólo un actor muy bueno podía crear una impresión tan favorable. Allí estaban los árabes creyendo en mí, Allenby y Clayton confiando en mí, mi guardia de corps dispuesta a morir por mí: y empezaba a preguntarme si todas las grandes reputaciones, al igual que la mía, no estarían fundadas en el fraude... Empecé a diseccionar mis creencias y motivaciones, rebuscando a tientas en mi negra oscuridad".

El Patna.

En el extenso fragmento de Lord Jim en el que, con su característico estilo de "congelación narrativa", como si detuviera la acción en un plano fijo mientras la voz off del narrador profundizara en lo que subyace bajo las acciones, convirtiéndolas en pretexto para que se muestre esa "parte de nosotros mismos que, como la otra cara de la luna, lleva una existencia oculta en perpetua oscuridad"⁶¹, como si lo que sucede fuera invocado, más que provocado, por esa oscura y tremenda fuerza de lo oculto para mostrarse, narra el salto del Patna está la clave de la tragedia y de la culpa de Jim. Nos vamos a centrar en el relato

⁶¹. Conrad, J. *Lord Jim*. Pre-textos, Valencia, 1998. Pág. 123.

que Conrad hace de este momento –en la larga conversación que mantiene con Marlow una noche, durante el juicio, y que éste refiere a unos ociosos contertulios años después de que ocurrieran los hechos- para comprar la autoconciencia heroica de Jim con la de Lawrence, los elementos que la quebraron y las formas de reparación con que ambos héroes purgan su culpa. Habla Conrad a través de su alter ego narrativo Marlow, testigo de la confesión de Jim:

“Antes de que yo pudiese reaccionar (Jim) continuó, con los ojos perdidos en la lejanía, como descifrando lo escrito en el cuerpo de la noche.

-Todo consiste en estar preparado. Yo no lo estaba. No en aquel momento. No trato de disculparme, pero sí me gustaría explicar... Me gustaría que alguien lo entendiese... alguien... Bastaría una persona. Usted. Sí, usted, ¿por qué no?

Todo esto resultaba de una solemnidad un tanto ridícula, como ocurre siempre con estos esfuerzos por salvar de la quema la idea que uno tiene de lo que debería ser su identidad moral, esa convención aparentemente tan valiosa y que, sin embargo, sólo es una regla más del juego, sólo eso; aunque sea tan terriblemente efectiva, al suponérsele un poder absoluto sobre los instintos, y su fracaso merezca los peores castigos...

Jim comenzó su relato con cierta calma. A bordo de aquel vapor de la línea Dale que los había recogido a los cuatro de un bote que flotaba sobre el discreto resplandor del mar al atardecer les habían mirado mal desde el primer día. El capitán había contado alguna historia, los otros permanecieron callados y, de momento, les creyeron [...] No le pregunté a Jim sobre sus sentimientos durante los diez días que pasó a bordo. Por el modo como pasó sobre esa parte, creí tener motivos para pensar que estaba medio aturdido por lo que acababa de descubrir sobre sí mismo; sin duda andaba buscando una explicación, dirigida al único capaz de apreciar la tremenda magnitud del caso. . Enténdame, no es que quisiera restarle importancia. De eso estoy seguro, y esto es lo que le hacía distinto a los otros. Con respecto a qué sintió cuando tocaron tierra y oyó el final imprevisto de esa historia en la que había jugado un papel tan lamentable, de eso no me dijo nada. Y no es fácil de imaginar. ¿Sintió que el suelo se hundía bajo sus pies? [...]

-Así que el mamparo aguantó, después de todo –comenté, en tono de broma.

-Sí –murmuró-, claro que aguantó. Y le juro que yo mismo sentí como se había abombado por la presión del agua.

-Resulta asombroso lo que puede llegar a aguantar un pedazo de hierro -dije.

Repantigado en su silla, con las piernas extendidas, tíasas, y los brazos colgando, asintió débilmente varias veces. No logro imaginar un espectáculo más deprimente. De pronto levantó la cabeza, se enderezó en su asiento, si dio una palmada en el muslo, y estalló:

-Dios mío ¡qué ocasión perdida! ¡Qué ocasión perdida!

Y la segunda vez que dijo "perdida" sonó a grito arrancado por el dolor [...] Pude ver que en esa mirada suya que se adentraba en la noche iba todo su ser, lanzado de cabeza a un ámbito imaginario de temerarias aspiraciones heroicas. No había tenido tiempo de lamentar lo que había perdido; lo que le absorbía por completo, en todo su ser, era más bien lo que no había conseguido [...] A cada instante se adentraba más en un mundo de gestas románticas. Y llegó al centro mismo de ese mundo. Una extraña expresión de felicidad se extendió por sus facciones. Sus ojos chispearon a la luz de la vela que ardía entre nosotros. Sonrió. Había llegado a lo más hondo, sí, a lo más hondo. Ni mi cara ni la de ninguno de ustedes, amigos míos, lucirá jamás una sonrisa de éxtasis como aquella. Le hice volver otra vez a tierra al decirle:

-¡Si no hubiera abandonado el barco, desdichado!

Se volvió hacia mí, con los ojos repentinamente cargados de dolor y estupor y el rostro trastornado con una expresión de espanto y sufrimiento, como si acabara de caerse de una estrella [...] No estaba yo de humor para compadecer a nadie. Sus contradicciones resultaban irritantes.

-Sí que es una pena que no hubiese previsto lo que iba a pasar -le dije, con la peor intención. Pero mi dardo insidioso resultó inofensivo: cayó a sus pies, digámoslo así, como una flecha sin fuerza, y él ni siquiera se dignó recogerla. A lo mejor ni siquiera la vio. En ese momento, repatingado en su asiento, exclamó:

-¡Al infierno! Le digo que estaba a punto de ceder. Yo estaba revisando la diagonal del sollado, linterna en alto, cuando un pedazo de hierro oxidado tan grande como la palma de mi mano se desprendió de la plancha, él solito -se pasó la mano por la frente-. Aquella cosa se movió y saltó como si estuviera viva, mientras la miraba.

-Y eso le hizo perder los nervios -comenté, como el que no quiere la cosa.

-¿De verdad cree usted -respondió- que pensaba en mí, con ciento sesenta personas a mis espaldas, todas dormidas? Y eso sólo en el entrepuente... Había muchos más a proa, y más todavía en cubierta, todos dormidos, ajenos a lo que estaba pasando: el triple de los que hubiesen cabido en los botes, si hubiera habido tiempo para intentarlo. Pensé que la plancha iba



a reventar de un momento a otro, mientras yo estaba allí parado, y que el torrente de agua se los llevaría a todos por delante mientras dormían... ¿Qué podía hacer? ¿Qué?

Puedo imaginármelo perfectamente en medio de aquella especie de caverna oscura atestada de gente, con la linterna iluminando un pequeño fragmento de un mamparo que tenía detrás todo el peso del océano, y la respiración de los durmientes en sus oídos. Puedo verlo mirando la plancha de acero con ojos espantados, asustado por la caída del trozo de herrumbre, abrumado por la conciencia de una muerte inminente. [...] Me dijo que su primer impulso fue gritar, hacer que toda esa gente pasara directamente del sueño al terror. Pero le invadió una abrumadora sensación de desamparo y fue incapaz de emitir sonido alguno. [...]

En silencio, pues, saltó a la cubierta por la escotilla número uno [...] Confesó que las rodillas no dejaron de temblarle mientras permaneció en el puente de proa, contemplando otra multitud dormida. [...] El barco de hierro, los hombres blancos, todas aquellas imágenes y sonidos, cuanto ocurría a bordo le resultaba igualmente extraño a aquella multitud ignorante y devota, que confiaba ciegamente en lo que jamás llegaría a comprender. Era una suerte, pensó Jim, que fuera así: la sola idea de lo que estaba pasando era terrible.

No olviden que él estaba seguro, como lo hubiera estado cualquier otro en su lugar, de que el barco se hundiría de un momento a otro; de que aquellas planchas combadas, corroídas por el óxido, que contenían el océano acabarían por ceder, como un dique minado, y darían paso a un diluvio repentino, incontenible. Se paró a contemplar estos cuerpos yacentes, como quien, consciente de estar condenado, pasa revista a la compañía silenciosa de los muertos. Porque estaban muertos. Nada podía salvarlos. Puede que hubiese botes para la mitad, pero no quedaba tiempo. No, no quedaba tiempo. No valía la pena despegar los labios, mover una mano o un pie. Antes de que pudiera gritar tres palabras, dar tres pasos, estaría debatiéndose en un mar blanqueado por los esfuerzos desesperados de los seres humanos, vuelto llanto por la angustia de los gritos de ayuda. Y no había ayuda posible. Veía lo que iba a suceder: estaba viviéndolo ya, parado junto a la escotilla, con la linterna en la mano..., viviendo hasta el último detalle horripilante. [...]

-Vi, con tanta claridad como le veo a usted ahora, que no había nada que hacer. Era como si mis miembros hubieran dejado de responderme. Pensé que lo mismo daba quedarse allí y esperar. Creía que no me quedaban ni unos segundos... [...]

Insistió en que no pensaba en su propia salvación. El único pensamiento claro que se formaba, se desvanecía y volvía a formarse en su cerebro era: ochocientas personas y siete botes, ochocientas personas y siete botes. [...]

-¿Cree que yo tenía miedo a morir? –preguntó, en voz baja, pero furiosa; con la palma de la mano dio un golpe en la mesa que hizo bailar las tazas-. Estoy dispuesto a jurarlo. No lo tenía... Por Dios, juro que no. [...] Algunos miembros de la tripulación –prosiguió Jim- dormían encima de la escotilla número uno, al alcance de mi brazo.

Jim estuvo a punto de agarrar y sacudir el hombro del lascar más cercano, pero no lo hizo. Algo le impidió levantar los brazos. No era miedo, ¡claro que no! Simplemente, no pudo. Puede que no le tuviese miedo a la muerte, pero yo les diré de qué tenía miedo: de una situación de emergencia. Su maldita imaginación le había anticipado los horrores del pánico, la desbandada arrollándolo todo, los gritos lastimeros, los botes inundados: todas las penosas incidencias de un desastre en el mar, que él sólo conocía de oídas. Es posible que estuviera resignado a morir, pero sospecho que quería morir sin terrores añadidos, en calma, en una especie de trance pacífico. Una cierta predisposición a morir no es del todo infrecuente, pero sí lo es dar con hombres cuyos espíritus, revestidos con la armadura impenetrable de la resolución, estén dispuestos a luchar hasta el final en una batalla perdida. El anhelo de paz se va haciendo más fuerte conforme se pierden las esperanzas; hasta que, al final, supera incluso el deseo mismo de vivir. Todos lo hemos observado, o hemos experimentado un sentimiento parecido en nosotros mismos: ese agotamiento extremo de las emociones, la vanidad de todo esfuerzo, el anhelo de paz. Los que han luchado contra fuerzas irracionales lo saben bien...

[...]

...Reinaba esa horrible calma que antecede a la catástrofe, ese silencio insoportable del instante que antecede a la explosión. Fue entonces cuando se le ocurrió que quizás estuviera aún a tiempo de correr a cortar los cabos que sujetaban los botes, para que quedaran a flote cuando el barco se hundiera. [...] Hasta ahí, me atrevería a decir, era un primer oficial irreprochable.

-Cuando conseguí llegar al puente, aquellos canallas estaban intentando sacar uno de los botes de sus calzos. ¡Un bote! [...] El capitán, pendiente del bote, volvió la cara y se me acercó con la cabeza gacha, gruñendo como una fiera... [...]

"-Vaya, eres tú. Échame una mano, rápido. [...]

"-¿No va a hacer nada? –pregunté.

-"Sí, largarme –dijo con un gruñido, mirándome por encima del hombro.

[...]

...Piensa que soy un canalla, por quedarme allí... ¿Qué hubiera hecho usted? ¿Qué? No lo sabe. Nadie lo sabe...

[...]

...La suya era una disputa sutil, pero decisiva, sobre la verdadera esencia de la vida. [...] A mí me obsesionaba el misterio de su actitud, como si él solo tuviera que dar la cara por todos los de su especie, como si la oscura verdad que estaba en juego fuera lo bastante decisiva para afectar el concepto que la humanidad tiene de sí misma...[...] Llevaba mucho tiempo anticipando peligros y defensas, esperando lo peor, ensayando lo mejor de sí mismo... ¿Pueden imaginárselo? Una aventura tras otra, tanta gloria, ¡una carrera triunfal! Y un acendrado sentido de su propia sagacidad presidiendo todos y cada uno de los días de su vida interior... [...] (Pero) le habían cogido por sorpresa... [...] Todo le había traicionado. [...] Con los nervios, parece ser, (los canallas) habían conseguido atascar completamente el pestillo que sujetaba el bote de proa a sus calzos; y perdido, además, los últimos vestigios de lucidez que hubiesen necesitado para percatarse de las consecuencias fatales del accidente. Debía ser todo un espectáculo: la brega de estos miserables... [...] Jim lo presenció, y podía contarle con desprecio y amargura [...] El mundo seguía inmóvil ante sus ojos. Nada le impedía imaginarse el brusco salto hacia arriba del horizonte oscuro, el repentino volcarse de la inmensa llanura marina, la rápida subida del nivel de las aguas, el revolcón brutal, el abrazo del abismo, la lucha en vano, la luz de las estrellas cerrándose para siempre para siempre sobre su cabeza como la losa de una tumba, la resistencia de su vida joven, el negro final. Podía verlo. ¡Dios mío! ¿Y quien no? No olviden que era todo un maestro en ese singular arte, un pobre diablo dotado de la facultad de anticiparse a los hechos. Las imágenes que esa facultad le había mostrado lo habían petrificado de la cabeza a los pies [...] Permaneció en el lado de estribor del puente, lo más lejos que pudo de la lucha por el bote, que continuó con el frenesí de la locura y la cautela de una conspiración [...] No podía hacer nada, y estaba solo. Lo único que podía hacer era hundirse con el barco [...] Seguía allí parado, en silencio, envarado por la idea de que había un cierto heroísmo en su discreción [...] ...El maquinista corrió de nuevo hacia donde estaba Jim.

-¡Ven a echarnos una mano, hombre! ¿Estás tan loco que vas a desperdiciar tu única oportunidad? Venga, ayúdanos. Mira lo que viene por ahí.

Por fin Jim se dignó volver la vista a popa, hacia donde el otro señalaba con maniática insistencia. Y vio unos nubarrones silenciosos que cubrían ya un tercio del firmamento [...]



-Era completamente negra –prosiguió Jim... Había llegado por detrás, a traición. Era una cosa infernal. Supongo que, en el fondo, mi mente abrigaba todavía alguna esperanza, no sé. Pero ahora sí que no quedaba ninguna. Creí volverme loco al verme sin escapatoria. Me sentía enfurecido, como si estuviese atrapado. Y lo estaba [...] ...Había echado a correr como un loco por el puente... Hizo el intento de cortar los cables de los botes de salvamento... Sacó el cuchillo y se puso a dar cuchilladas como quien no ha visto ni oído nada, o ignora que hay otras personas a bordo [...] Cuando hubo acabado regresó al mismo punto donde se encontraba al principio. Allí seguía el jefe de máquinas, dispuesto a no dejarle escapar esta vez sin decirle unas palabritas en voz baja, muy cerca, como si le fuera a morder:

-¡Estúpido! ¿Crees que cuando todos esos salvajes estén en el agua se van a acordar de ti? ¡Vaya! Si pueden, intentarán golpearte en la cabeza, desde esos botes.

Y apretaba los puños sin que Jim hiciera el menor caso [...] No tardó en aparecer (el maquinista) con el martillo en la mano. Sin pérdida de tiempo se lanzó al pestillo (que impedía liberar el bote)... Jim oyó los golpes del martillo, el sonido del calzo al caer. El bote estaba libre. Entonces, sólo entonces, se dignó mirar. Pero manteniendo la distancia. Si, mantuvo la distancia. Y quería que yo lo supiera. Y que no tenía nada en común con los del martillo... Nada de nada. Es posible que se creyera separado de ellos por una barrera infranqueable, por un obstáculo imposible de superar, por una sima sin fondo... Sus pies permanecían clavados en aquel punto remoto, pero no perdía de vista el grupo en el que se confundían los demás, todos agachados y agitándose de una manera extraña, sometidos a una misma tortura: el miedo [...] Empujaban el bote la parte de proa, empujaban hacia donde no se veía más que noche cerrada, y ni una vez se volvieron a mirar a Jim. Lo consideraban un caso perdido, como si se hallara demasiado lejos, irremediamente separado de ellos, y no mereciese la pena desperdiciar con él ni un ruego, ni una mirada, ni un gesto. No tenían tiempo de pararse a admirar esta especie de heroísmo pasivo y sentir el reproche de su abstención [...] Empujaban con las manos y las cabezas; empujaban para salvar sus vidas, con todo el peso de sus cuerpos y todo el empuje de sus almas... Y en cuanto consiguieron empujar la roda un poco más allá del pescante salieron corriendo todos a una y comenzó una furiosa rebatía por meterse dentro. El resultado fue que el bote osciló bruscamente y cayeron todos de espaldas, dándose empujones y codazos... Así, hasta las tres veces. Jim me las describió con morosidad...

-Los aborrecía, los odiaba. Me obligaron a presenciar todo aquello –dijo, sin énfasis, dirigiéndome una mirada penetrante y sombría-. No sé de ninguna otra persona que haya pasado jamás por un trance tan vergonzoso.

Dos veces, me dijo, cerró los ojos con el convencimiento de que el final ya se cernía sobre él, y dos veces hubo de abrirlos de nuevo. En las dos ocasiones notó que la oscuridad de la noche en calma se había acentuado. La sombra de la nube silenciosa había alcanzado ya la vertical del barco y parecía haber apagado todos los sonidos de vida que bullían en su interior. Jim no oía ya voces bajo los toldos. Cada vez que cerraba los ojos, me dijo, veía, como en un destello, y con tanta claridad como a la luz del día, aquella multitud de cuerpos que esperaban la muerte. Cuando los abría, era para ver la lucha confusa de cuatro individuos peleándose con un bote testarudo.

-Tomé la decisión de mantener los ojos cerrados -dijo- y no fui capaz. No fui capaz, no me importa decirlo. Quien me critique tendría que haber pasado por un trance semejante... Haberlo pasado, y haberlo hecho mejor que yo, claro. La segunda vez los párpados se me abrieron de golpe, y la boca también: el barco se había movido... Hacía días que no se balanceaba así. La nube nos había adelantado y la primera racha de oleaje parecía avanzar por un mar de plomo. No había vida en ese movimiento. Y, sin embargo, fue suficiente para hacer que algo se tambaleara dentro de mi cabeza. ¿Qué hubiera hecho usted? Está usted muy seguro de sí mismo, ¿no? ¿Qué haría usted si, ahora mismo, sintiera que el edificio se mueve, se mueve un poquito nada más bajo su silla? Daría un salto. ¡Claro que sí! Tomaría impulso en el mismo punto en que está sentado y aterrizaría en ese seto de ahí. [...] El momento culminante había llegado, como él pensaba [...] La primera cosa que percibió fue el rechinar de los pesados pescantes girando por fin... La tormenta estaba ahora muy cerca, y una segunda racha de oleaje, más fuerte que la primera, levantó el peso muerto del barco en una ondulación amenazadora que le cortó la respiración, mientras su cerebro y su corazón eran atravesados a un mismo tiempo por alaridos de pánico.

-¡Arriad! ¡Por Dios, arriad! Esto se hunde.

A continuación las cuerdas, las cuerdas que sujetaban el bote chirriaron entre las poleas, y se oyeron las voces sobresaltadas de un montón de hombres bajo las toldillas.

-Cuando estos infelices empezaron a gritar, sus alaridos eran como para despertar a los muertos -dijo.

[...]

Jim oyó, muy por encima de su cabeza, el murmullo débil del viento... El buque empezó a zumbir de proa a popa [...]

-Yo permanecía allí, apoyado en el pescante. Estaba muy tranquilo. La oscuridad era completa. No se veía ni el mar ni el cielo. Oía los golpes del bote al

costado del buque... De pronto, el capitán aulló: "¡Mein Gott! ¡La tormenta! ¡Separémonos del barco!". Con los primeros susurros de la lluvia y la primera ráfaga de viento, gritaron (dirigiéndose a otro miembro de la tripulación, sin saber que había muerto de un ataque al corazón): "¡Salta, George! ¡Te cogemos! ¡Salta!". El barco comenzó a cabecear lentamente. La lluvia lo azotaba como un mar hecho pedazos... Como si estuviera en lo alto de una torre, oí otro grito desgarrado: "¡George! ¡Vamos, salta!". Aquello se hundía poco a poco, de cabeza, bajo mis pies... [...] Y yo ya había saltado... por lo visto [...] No fui consciente de ello hasta que miré hacia arriba... [...]

Había aterrizado sobre alguien, y cayó atravesado sobre uno de los bancos. Le pareció que se había roto todas las costillas del lado izquierdo. Entonces se dio la vuelta y pudo ver vagamente el buque que acababa de abandonar alzándose sobre él, con la luz roja de situación brillando enorme en medio de la lluvia...

-Parecía más alto que una muralla; se cernía como un acantilado por encima del bote... Deseé morir -gimió-. No había vuelta atrás. Era como si hubiera saltado dentro de un pozo, dentro de un agujero sin fondo..."⁶²

"No podía haberlo dicho mejor: en efecto, había saltado a un agujero sin fondo -concluye Marlow-. Había caído de una altura a la que nunca podría volver a subir". Esa altura es la de su autoimagen como héroe, la de los ideales de valor, nobleza y lealtad -resumidos en su ser alguien en quien se puede confiar- a los que había consagrado su vida. No caben ni la absolución ni el perdón, actos que dependen de una voluntad ajena y son otorgados por otro, porque el código que se ha roto no es sólo el marcado por las leyes o las opiniones de los hombres, sino el establecido por él propio Jim. Sólo él sabe la altura a la que aspiraba: la misma desde la que cayó y a la que "nunca podría volver a subir". La confianza se rompe de una vez y para siempre. Los otros pueden perdonar o hasta olvidar, y entonces una última acción heroica incluso podría borrar del todo la mancha dejada por la cobardía y la debilidad. El héroe necesita de un testigo que convierta su acción en ejemplo moral para los otros. ¿Tiene sentido el heroísmo sin testigos? En el Patna, Jim creyó sentirse del todo sólo, abocado a una muerte anónima, un cuerpo más entre otros ochocientos cuerpos de ahogados perdidos en la inmensidad del mar o atrapados en las oxidadas entrañas del barco. Pero ese testigo ha de ser también, de alguna forma, heroico, para comprender la magnitud y el sentido de la acción acometida. Sólo el héroe puede narrar al héroe, y sólo quien aspira a serlo puede ser testigo comprensivo de su acción a través

⁶²-. Conrad, J. *Lord Jim*. Pre-textos, Valencia, 1998. Trad. De José Manuel Benítez Ariza. Págs. 106 a 142.

del relato. Todo otro testigo es susceptible de ser engañado por un impostor o de no saber ver lo que ante él acontece. Por eso, aunque el héroe caído—como hará Jim—huya, se esconda, cambie de escenario y actúe ante quienes no conocen la vergonzosa culpa, y aparezca ante ellos —como sucederá con los nativos de Patusan— como alguien que jamás ha perdido la primera (y única) oportunidad que da la vida para estar a la altura de los sueños, no se concederá a sí mismo una segunda oportunidad. Porque si aparece como héroe sólo porque los otros ignoran lo que ha sucedido, entonces se reconocerá a sí mismo como impostor. Lo que los otros han olvidado, él no lo ha olvidado; lo que los otros han perdonado, él no lo ha perdonado; lo que los otros no saben, él sí lo sabe. ¿Cómo ser el héroe que se había soñado ser, entonces? ¿Olvidando? ¿Perdonando? ¿Ocultando? En ese caso actuaría como los otros, como la mayoría que sobrevive en vez de vivir y está satisfecha consigo misma por haberse propuesto metas muy modestas y por su ilimitada capacidad para autojustificarse, autoabsolverse y autoengañarse cuando fallan incluso en la prosecución de tan minúsculos ideales. En ese caso, el héroe no podría serlo. Es posible que lograra hacer creer a todos que lo era, pero lo único que verdaderamente le importa —si de verdad es un héroe— es serlo para sí mismo y para él mismo y que ese íntimo convencimiento se corresponda con un reconocimiento que excluye el engaño. Por eso Jim se entregó a las autoridades, en vez de huir, tras descubrirse el abandono del Patna. Por eso será reticente a aceptar la oferta de Stein y viajar a Patusan. Por eso se acusará a sí mismo de ser, en el fondo, como los piratas que combate. Y, cuando un gesto de desmedida generosidad lo sitúe moralmente por encima de ellos, provocará una tragedia que pagará con su vida. La comparecencia final de Jim ante el jefe Doramin, habiendo podido huir y guiado —como con crueldad escribe Conrad— por un “borroso ideal ético”, es la única posibilidad que le queda de ser —siquiera en el instante en el que aguarda el disparo que habrá de matarlo, cuando mira con soberbia superioridad en torno suyo— lo que siempre soñó ser.

Los “patnas” de Lawrence.

E. T. Lawrence parece escribir *Los siete pilares de la sabiduría*, su monumental obra autobiográfica, con el mismo criterio con que Jim se entrega al tribunal, narra su tragedia a Marlow o, al final, comparece ante el jefe Doramin: para hacer partícipes a todos de su impostura, como si esa lucidez autodestructiva y ese arrojo al exponerse al juicio de los otros sin ocultar nada fueran otra especie de heroísmo o, mejor, la condición para que el heroísmo fuera posible. Este es el libro de un héroe que sabe que los es (los hechos que protagonizó y halla tan relevantes como para narrarlos prolijamente) pero al mismo tiempo cree que no lo es (los sentimientos que lo azotaron y ha de contar

también, por embarazosos que sean, como única posibilidad de autenticación –aunque al mismo tiempo los pongan en cuestión- de los hechos); por lo tanto, que toma sus acciones heroicas también como impostura y la universal admiración de los otros como resultado de un engaño. “El libro no pretende ser imparcial –escribe en su presentación-. *Luchaba yo por mi cuenta y en mi propio estercolero [...] Mi propia participación (en la liberación árabe) fue de tipo menor, si bien, debido a mi pluma fácil, mi libertad de palabra y una cierta agudeza mental llegué a ocupar, tal como describo, una cierta y burlona primacía*”⁶³. Aunque también es consciente de haber protagonizado acciones que cambiaron el curso de la historia y de haber conocido a seres excepcionales –conocidos o anónimos- hacia los que sería *desleal guardar silencio, confiarlos a las crónicas de quienes no estuvieron allí o a los informes oficiales*. “Me pareció históricamente necesario reproducir el relato, dado que probablemente nadie en el ejército de Feisal, aparte de mí, había pensado en aquel entonces poner por escrito lo que sentíamos, lo que esperábamos, lo que pretendíamos”⁶⁴. Más que de hechos, este libro –y en eso se aproxima extraordinariamente a *Lord Jim*- trata de lo subyace bajo ellos, provocándolos o dándoles un sentido que permanece oculto a todos. Si la novela de Conrad es la crónica de la destrucción de un sueño, la obra autobiográfica de Lawrence también lo es: “La historia recogida en estas páginas no es la del movimiento árabe, sino la de mí mismo dentro de él [...] Es un relato lleno de cosas triviales, en parte para que nadie confunda con la historia los huesos con los que alguien puede hacer algún día historia, y en parte por el simple placer de poder recordar el compañerismo de la rebelión. Nos sentíamos cómodos juntos, recorriendo los anchos espacios, gustando los fuertes vientos y los rayos solares, y compartiendo las esperanzas de aquello por lo que luchábamos. El nuevo amanecer del mundo que había de venir nos embriagaba. Estábamos embargados de ideas vaporosas e inexpresables, pero que nos movían a luchar [...] Con todo, cuando finalmente rematamos nuestro trabajo y el nuevo día amaneció, el hombre viejo resurgió de nuevo y se apropió de nuestra victoria para conformarla al mundo que le era conocido de antes”⁶⁵.

Este sería el equivalente al Jim de Patusan, feliz de compartir la lucha, la victoria y la esperanza con los nativos. Sin embargo, algo les separa de esa ilusión: a Jim, el recuerdo del Patna; a Lawrence, su autoconciencia de impostura. La tragedia paralela de Jim y de Lawrence –y eso lo advirtió espléndidamente David Lean- no es sólo ser infieles a un sueño, sino convertirse, sabiéndolo, en conductores de hombres que depositan confían en ellos una confianza que ellos

63-. T. E. Lawrence, *Los siete pilares de la sabiduría*. Júcar Universidad, Gijón, 1986. Págs. 9 y 24.

64-. Id. Pág. 23.

65-. Id. Pág. 24.

mismos creen no merecer. El único matiz que los diferencia es que Lawrence halló su Patusan (lo que le hacía igual a otros en abyección, rompiendo su autoimagen) casi al final de su trayectoria, mientras que Jim lo halló al comienzo. "Todos los hombres sueñan —escribe Lawrence—, pero no todos lo hacen del mismo modo. Aquellos que sueñan de noche en las polvorientas recámaras de sus mentes se despiertan de día para darse cuenta de que todo era vanidad: pero los soñadores despiertos son peligrosos, ya que ejecutan sus sueños con los ojos abiertos para hacerlos posibles"⁶⁶. Este carácter de "soñador despierto" se aviene perfectamente a ambos personajes (entendiendo a Lawrence como personaje de sí mismo en su obra y como personaje de Lean en la película). Ambos aspiran a ser alguien en quien se puede depositar la confianza, y lo logran, pero sólo parcialmente: obtienen esa confianza mintiendo sobre ellos mismos (Jim) o sobre las intenciones de su gobierno (Lawrence), lo que les convierte en héroes desgarrados que actúan como su tarea heroica requiere, pero con la permanente insatisfacción y el íntimo desgarrar de saberse no merecedores de la confianza en ellos depositada y de la admiración que sus actos suscitan. "El gabinete —escribe Lawrence— había puesto a luchar de nuestro lado a los árabes con concretas promesas de autogobierno para después de la victoria. Los árabes creen en las personas, no en las instituciones. Ellos vieron en mí a un agente libre del gobierno británico, y me pidieron que suscribiera por escrito tales promesas. Así que tuve que unirme a la conspiración, y hasta donde podía empeñar mi palabra, garanticé a los hombres su recompensa. Durante los dos años que estuvimos juntos bajo el fuego se acostumbraron a creerme y a pensar que mi gobierno, al igual que yo, era sincero. Con tal esperanza llevaron a cabo hermosas hazañas, pero, por supuesto, en vez de sentirme orgulloso por lo que hacíamos, me sentía continua y acremente avergonzado"⁶⁷. [...] Luchaba por mí mismo en mi propio estercolero⁶⁸.

Hasta el Patna Jim es, por decirlo en palabras de Lawrence, uno de esos hombres que sueñan de noche en las polvorientas recámaras de sus mentes para despertarse de día y darse cuenta de que todo era vanidad. El Patna fue su despertar, y sus tribulaciones hasta que Stein le confía la misión de Patusan fue el largo día en el que hubo de vivir con la conciencia de su vanidad y su fracaso. Hecha esta salvedad, sus destinos son muy parecidos: Lawrence lucha con los árabes contra los turcos por su independencia, pero también para los ingleses por sus intereses coloniales; Jim lucha con los nativos de Patusan contra los piratas por su libertad, pero también para Stein y los intereses de su gran empresa

⁶⁶-. Id. Pág. 25.

⁶⁷-. Id. Pág. 26.

⁶⁸-. Id. Pág. 24.



colonial y de su factoría fluvial. Ambos tienen éxito, a la vez que fracasan. Para ambos, el doble juego –perverso en el caso de Lawrence, inocente en el de Jim– no es sino el pretexto para que las contradicciones de una personalidad compleja y torturada, que ha soñado con el todo y jamás podrá conformarse con menos, estalle. El Patna de Lawrence, en este sentido, no es el engaño de los árabes ni el ser cómplice de las ambiciones coloniales inglesas, sino el no estar a la altura de sí mismo tal y como se ha soñado como proyecto. El fracaso de Lawrence, lo que cambia por completo su perspectiva sobre sí mismo y lo hunde en la amargura aún antes del fracaso político de la revolución árabe, es saberse igual a los peores. En su obra autobiográfica este proceso es descrito lenta y minuciosamente de una forma asombrosamente objetiva. En la película, Lean escoge cuatro momentos –la tortura en el fortín turco⁶⁹, el desilusionado y cínico regreso de Lawrence al combate rodeado de la guardia asesina tras saber del fracaso político de su rebelión, la matanza de los turcos que han asaltado una aldea árabe y torturado a sus habitantes y el incidente del hospital de Damasco– para representar con la precisión y concisión que el cine requiere el “conradiano” descenso de Lawrence al infierno del horror y de la desposesión de sí mismo. Reproducimos, por su importancia para comprender lo acertado de las opciones dramático-narrativas de Lean, los fragmentos de *Los siete pilares de la sabiduría* en los que Lawrence los episodios de la matanza de los turcos y del hospital.

El episodio de la matanza ocupa apenas dos páginas del total de casi mil de la obra, y está situado justo en su conclusión (capítulo CXVII en el X y último libro).

[La columna de Lawrence, cuando el ejército árabe ya es victorioso y los turcos se retiran, llega a una pequeña aldea que había sido atacada por una columna turca en retirada] “La aldea permanecía quieta bajo sus lentas guiraldas de humo blanco, mientras nos acercábamos, puestos en guardia. Bultos grises parecían esconderse entre las altas yerbas, pegados a la tierra con la intimidad propia de los cadáveres. Apartamos la vista de ellos, sabiendo que estaban muertos; pero de su lado salió tambaleándose una pequeña figura, como si quisiera escapar de nosotros. Se trataba de una niña de tres o cuatro años de edad, cuyo sucio mandilón se hallaba teñido de sangre por el hombro y uno de

69-. Los episodios de tortura de “Lawrence de Arabia” y de la versión cinematográfica de “Lord Jim” crean un precioso juego de espejos, ya que Richard Brooks lo incluyó en su película –tan influida por la de Lean– como referencia a Lawrence de Arabia por si no bastara que O’Toole la interpretara. Así, la novela de Conrad tamiza la interpretación que Lean hace de Lawrence, a la vez que esta se refleja sobre la lectura que Brooks hace de la misma novela. Las dos parejas de libros (*Los siete pilares de la sabiduría* y *Lord Jim*) y películas (“Lawrence de Arabia” y “Lord Jim”) conforman uno de los más apasionantes cuartetos literario-cinematográficos de la historia del cine, al que dedicamos un libro que en estos momentos empezamos a redactar y que llevará el mismo título de este artículo.



los lados, sangre que manaba de una ancha y medio desgarrada herida, tal vez una lanzada, justo en la unión del cuello y el tronco.

La niña corrió unos cuantos pasos, luego se paró y nos gritó con un tono asombrosamente alto (todo lo demás estaba en silencio): 'No me mates, baba'. Abd el Aziz, tragando saliva —era su aldea, y la niña podía ser de su familia— saltó de su caballo y tropezó, cayendo de rodillas en tierra, al lado de la niña. Su repentina aproximación asustó a la chiquilla, que alzó los brazos y trató de chillar; pero sólo logró ir a caer sobre un pequeño bulto, mientras la sangre volvía a manarle sobre su vestido; *creo que, en ese momento, murió.*

Dejamos atrás otros cuerpos de hombres y mujeres, y cuatro niños muertos más, que parecían muy manchados a la luz del día. Avanzamos en dirección a la aldea, cuya soledad ya sabíamos que significaba muerte y horror. En los alrededores se veían muros de adobe, pieles de oveja y, sobre una de ellas, algo rojo y blanco. Miré con más detenimiento y vi el cuerpo de una mujer envuelto en una piel, bocabajo, clavada allí por una bayoneta de sierra cuyo mango destacaba ominosamente entre sus piernas desnudas. La mujer estaba embarazada, y en torno a ella había otros cadáveres, hasta un total quizás de veinte, muertos de diversas formas, pero dispuestos todos ellos con obscuro sentido del gusto.

Zaagi irrumpió con salvajes risotadas, tanto más desoladas cuanto más tibia era la luz del sol y más claro el aire de aquella tarde de tierra adentro. Yo le dije: 'traedme cuantos más turcos muertos mejor', y nos volvimos contra los enemigos que se alejaban, rematando a aquellos que se habían rezagado por haber caído heridos y se acercaban a nosotros implorando piedad. Un turco herido, medio desnudo e incapaz de andar, se sentó mirando hacia nosotros e imploró. Abdulla se apartó de él, pero Zaagi, profiriendo maldiciones, se salió del camino y descerrajó tres tiros con su automática sobre el pecho desnudo del hombre. La sangre empezó a manarle con el ritmo de los latidos del corazón, cada vez más lento, cada vez lento...

Tallal había visto cuanto había que ver. Empezó a sollozar como un animal herido; luego se dirigió a un altozano y se quedó allí quieto sobre su yegua, titiritando y con la mirada puesta en los turcos. Me acerqué a él para hablarle, pero Auda me cogió de las riendas y me detuvo. Muy lentamente, Tallal se tapó la cara con su paño de cabeza; y de pronto *pareció posesionarse de nuevo de sí mismo*, porque clavó las espuelas en los flancos de su yegua y arrancó al galope, inclinado hacia delante y bamboleándose en su silla, dirigiéndose directamente contra el enemigo.

Fue una larga cabalgada por una suave pendiente y a través de una hondonada. Nos quedamos allí quietos como piedras, mientras él se abalanzaba hacia su objetivo, con el ruido de los cascos de su caballo tamborileándonos antinaturalmente fuerte en los oídos, porque habíamos dejado de disparar y los turcos se habían detenido. Ambos ejércitos lo esperaban y el siguió avanzando en medio del calmo atardecer hasta quedar a poca distancia hasta quedar a poca distancia del enemigo. Entonces se enderezó en su silla y profirió su grito de guerra -"¡Talla! ¡Talla!"- dos veces, con tremenda voz. Al instante los rifles y ametralladoras turcas empezaron a disparar y él y su yegua, atravesados por múltiples balas, cayeron muertos sobre las puntas de las lanzas.

Auda tenía un aspecto frío y adusto. 'Dios tenga piedad de él. Nos cobraremos su vida'. Y agitando sus riendas avanzó lentamente hacia el enemigo. Llamamos a los campesinos, ebrios ya de miedo y de sangre, y los enviamos por los dos flancos de la columna en retirada. [...] Por primera vez en nuestra guerra, di orden de no hacer prisioneros. [...] Hacia la puesta sol los habíamos hecho trizas. [...] Hacia la anochecida la llanura aparecía cubierta de hombres y caballos muertos. Sobrecogidos por el horror de Tafas, matamos y matamos, golpeando incluso las cabezas de los caídos y de los animales; como si su muerte y el derramamiento de su sangre pudieran aplacar nuestra agonía.

Un grupo de árabes que no había llegado a oír nuestras órdenes tomó prisioneros a doscientos turcos de la sección central. Corto fue su respiro. Me había acercado a ver qué pasaba no mostrándome del todo contrario a que aquel remanente sobreviviera como testigo del precio cobrado por Tallal. Pero un hombre tirado en tierra tras ellos pidió algo a los árabes que, pálidos, me llevaron hasta él. Era uno de los nuestros. Su sangre inundaba el suelo. Se hallaba agonizando, pero ni siquiera así lo habían respetado. Había sido torturado, atravesado atravesándolo con bayonetas hasta clavarlo en el suelo como un insecto. Estaba plenamente consciente. Cuando le preguntamos 'Hassán, ¿quién te ha hecho esto?', dirigió la vista sobre los prisioneros, que se apretujaban en la mayor desesperación. Permanecieron mudos hasta que abrimos fuego sobre ellos. Cuando Hassán murió ya nada se movía en el montón de prisioneros. [...] Fue aquella una de esas noches en que los hombres se vuelven locos y la muerte parece imposible, por muchos que sean los que mueren a izquierda y derecha, y en que las vidas de otros se convierten en juguetes para romper y tirar⁷⁰.

El episodio del hospital está en el penúltimo y último capítulos (CXXI y CXXII) del mismo libro X ("La casa se culmina") que cierra la obra:

⁷⁰- E.T. Lawrence. *Los siete pilares de la sabiduría*. Págs. 876 a 880.

[Tras la toma de Damasco Lawrence —que ha procurado tomar las medidas posibles para garantizar la atención a los heridos en los tres hospitales árabes— avisado por un doctor australiano de que “por amor a la humanidad” fuera a ver el abandonado hospital turco] “Grité por la gran puerta del barracón y entre el polvoriento eco de olas naves. Pero nadie me respondió. El enorme, desierto y soleado patio estaba cubierto de basuras. El guardia me dijo que miles de prisioneros habían sido sacados de allí el día anterior y conducidos a un campamento a las afueras de la ciudad. Y desde entonces nadie más había vuelto a entrar o a salir. Fui hasta el extremo final del barracón, a cuya izquierda había un pasillo clausurado, negro en contraste con la cegadora luz solar del patio encalado.

Penetré allí, para toparme con un hedor enfermante y, según mis ojos fueron acostumbrándose a la media luz, una visión igualmente enfermante. El suelo de piedra estaba cubierto de cuerpos muertos, colocados unos junto a otros, vestidos unos de uniforme completo, otros en ropa interior, y otros totalmente desnudos. Debía haber unos treinta allí y las ratas pululaban por encima de ellos, abriendo rojas galerías en su interior. Unos pocos eran cadáveres casi frescos, tal vez sólo de uno o dos días: otros debían llevar allí largo tiempo. La carne de algunos, ya pútrida, presentaba un color entre amarillo, azul y negro. Muchos estaban hinchados hasta alcanzar dos y tres veces el volumen que presentaban en vida, con sus negras bocas sonriendo en sus hinchadas cabezas por entre mandíbulas recubiertas de babas. Las partes blandas de otros aparecían caídas. Y unos pocos ya habían reventado, y empezaban a entrar en estado liquefacto.

Más allá podía verse una gran habitación desde la que parecía venir un quejido. Avancé hacia allá, por sobre la blanda estera de cuerpos cuyas ropas, amarillas de estiércol, crujían secamente bajo mis pisadas. En el interior de la sala el aire estaba cargado y caliginoso y el ordenado batallón de camastros ocupados tan calmo que pensé que también sus ocupantes estaban muertos, cada hombre rígido sobre su pestilente jergón, desde el que el líquido mucoso había goteado hasta secarse en el suelo de cemento.

Penetré un poco por entre las hileras de catres, recogíendome las blancas haldas de la túnica, para no mancharlas con mis pies descalzos tras su encharcada marcha. En ese momento oí un suspiro y me volví rápidamente para encontrarme con los abiertos ojos de azabache de un hombre tendido, cuyos trémulos labios crepitaban: ‘Aman, Aman’ (‘Piedad, piedad’). Se produjo entonces como un oscuro ondular, al tiempo que varios intentaban alzar sus manos y una



leve agitación como de hojas mustias se hacía sentir al caer de nuevo sobre sus lechos.

Ninguno de ellos tenía la fuerza suficiente para hablar, pero había algo, en su bisbisear al unísono, como siguiendo una orden, que me provocó la risa. Sin duda habían tenido tiempo de ensayar su lamento en los dos últimos días, cada vez que un soldado curioso entraba a mirar en aquella sala y se iba.

Atravesé corriendo el arco que daba acceso al jardín, donde los australianos formaban ordenados piquetes, y solicité una cuadrilla de trabajo. [...] ...Obligamos a los cincuenta prisioneros más aptos de la gran sala a convertirse en cuadrilla de desescombro. [...] Los médicos nos informaron de cincuenta y seis muertos, doscientos agonizantes y setecientos no peligrosamente enfermos... Empezamos las operaciones con un foso de seis pies en un extremo del patio... Cerca había mucha cal viva, que podría servir para cubrir los cuerpos... Formamos una cuadrilla de camilleros para bajar los cadáveres... La trinchera resultaba pequeña, pero la masa era tan fluida que cada recién llegado, al ser echado dentro, resbalaba suavemente rellenando los huecos de la pila con su peso [...]

Por la mañana todo estaba arreglado... Hasta el hospital había mejorado... Cincuenta prisionero habían limpiado el patio, quemando los asquerosos desperdicios. Un segundo grupo había cavado otra gran fosa común en el jardín... Otros habían recorrido las salas de los enfermos, lavándolos uno a uno, proporcionándoles camisas limpias y dando la vuelta a las colchonetas para colocarlos sobre el lado más limpio. Habíamos podido encontrar comida adecuada para todos ... y cada sala dispuso de un ordenanza que hablara turco... [...]

A este ritmo pensábamos tener las cosas perfectamente dispuestas en tres días. Me hallaba contemplando orgullosamente estos logros, cuando un comandante médico hizo su aparición y me preguntó abruptamente si yo hablaba inglés. Con mirada de disgusto hacia mi túnica y mis sandalias, dijo: '¿Es usted quien lleva esto?'. Con una modesta sonrisa respondí que así era, a lo que él prorrumpió: '¡Escandaloso, tremendo, intolerable! Habría que fusilarlo'. Ante semejante andanada, cacareé como un pollo, invadido por una loca y tensa risa; resultaba extraordinariamente divertido recibir tal cúmulo de maldiciones, justo cuando empezaba a felicitarme por haber mejorado lo que aparentemente no tenía remedio. [...] Se me quedó mirando, al tiempo que musitaba: '¡Maldito bruto!'. Yo quise decir algo de nuevo, pero él me propinó una bofetada y se



marchó, dejándome más avergonzado que enfadado, ya que en el fondo pensaba que tenía razón y que cualquiera que lleve a cabo con éxito una rebelión de los débiles contra sus amos, debe salir de ella tan manchado en su autoestima que nada en el mundo podrá luego hacerle sentir limpio.”

La tragedia de Lawrence se consume con la lenta extinción interior del héroe que creía ser, del hombre diferente a todos los demás abocado a un destino excepcional. También —y este rasgo lo aproxima extraordinariamente a Jim— del hombre limpio, revestido de una especie de gracia espiritual que hace imposible que el mal —como mezcla de crueldad, vulgaridad y cálculo— le salpique. En paralelo está el fracaso que supone el éxito de su rebelión para sus planes. El hombre excepcional que “ha llevado a cabo con éxito una rebelión de los débiles contra sus amos” se descubre a sí mismo como la pieza de un engranaje que pretende, no la liberación de los árabes, sino su sometimiento a las grandes potencias vencedoras de la Primera Guerra, sobre todo a Inglaterra y Francia. El Stein que envía a Jim a Patusan es un hombre honrado que juega limpiamente con Jim (aunque es evidente que subyacen intereses coloniales en la batalla por Patusan), pero el Allenby de quien Lawrence depende utiliza a Lawrence dentro del vasto juego de intereses militares y políticos que tejen como parcas la desgracia del héroe liberador que Lawrence cree ser. Sólo una página más allá del episodio del hospital, Lawrence cierra su autobiografía recordando el encuentro entre Feisal y Allenby en Damasco (“Era de lo más justo que ambos jefes se encontraran por primera vez en pleno corazón de su victoria, y que yo fuera el intérprete entre ambos”) y su posterior e inmediata petición a Allenby de traslado lejos de Arabia. Al negarse, Lawrence asume cínicamente y dolorosamente su derrota, al tiempo que sutilmente desvela el cinismo que con Allenby le ha utilizado, haciéndole ver que sin él será mucho más fácil “imponer el Nuevo Orden”. El libro se cierra así: “Finalmente accedió. Y pronto me di cuenta de cuanto lo habría de sentir”. Lean sintetiza, admirablemente, este complejo y contradictorio final con la mirada que dirige Lawrence a los beduinos que sobre sus camellos son adelantados por el coche que le lleva a embarcarse para dejar Arabia.

El final histórico de Lawrence y el novelesco de Jim son desconcertantemente parecidos. De alguna forma ambos se inmolan —uno simbólicamente, el otro en la realidad— para hacer real el personaje que han querido ser. Lawrence renuncia al inmenso poder que se le ofrece, a la fama y popularidad que ha alcanzado y a los honores que le corresponden y lleva una vida anónima bajo un falso nombre en aburridos destacamentos militares hasta fallecer en un accidente de moto (gran acierto el de Lean y Bolt al hacer arrancar

el film con el accidente de moto —lo banal de su “mal final” está así presente desde el principio— y seguirlo después, tan conradianamente por otra parte, reconstruyendo la historia a partir de la polifonía de opiniones de quienes salen de su funeral en San Pablo). La única posibilidad que le es dada a Lawrence de salvar lo que queda de su autoimagen y de su gesta depende de su alejamiento del escenario en que las vivió y, sobre todo, de su no participación en la instauración de ese “Nuevo Orden” que traiciona sus aspiraciones de la peor forma posible: no destruyéndolas, lo que tendría cierta negativa grandeza, sino diluyéndolas en la diplomacia (matiz espléndidamente simplificado y resumido por Lean en la antepenúltima secuencia de la película). Irse, perder su nombre y su rango; y volver, escribiendo, al desierto a través de la redacción de *Los siete pilares de la sabiduría*, fue la solución a la vez autoinmoladora y autoabsolutoria de Lawrence. Esa voluntad de dejar de ser él mismo, como si tratara de una intolerable carga, y diluirse en la irresponsabilidad de los miserables innominados que a todo han renunciado —o que de todo han sido desposeídos— y por ello nada esperan de sí mismos ni de los otros, nada se exigen a sí mismos ni les es exigido, tentó a Lawrence a largo de toda su vida (como tentó a Jim cuando se perdió en la selva intentando dejar tras sí la tragedia el Patna, ser “normal” y, sobre todo, digno de confianza). En Lawrence esta tentación del anonimato como nada del héroe se reviste de un carácter autodestructivo que él mismo relata con embarazosa objetividad: “Me gustaban las cosas inferiores y extraía placer de aventurarme en lo bajo. Parecía haber una certidumbre en la degradación, una seguridad última. El hombre puede escalar cualquier cima, pero hay un nivel animal por debajo del cual no puede caer. Hay una satisfacción en la que poder reposar. La fuerza de las cosas, años y años de artificial dignidad, me lo negaban cada vez más; pero aún perduraba el regusto de la libertad de una quincena juvenil sumergido en Port Said, atizando calderas con marginados de tres continentes y acurrucándome por las noches para dormir en el barracón de De Lesseps, junto al que el mar discurría agitado”⁷¹.

Jim, por su parte, ha de enfrentarse a las consecuencias de su soberbia. También su rebelión ha triunfado y fracasado a la vez. Han derrotado a los piratas pero ha sido personalmente derrotado por el caballero Brown que, aprovechándose de la debilidad de Jim por ser creído y respetado, le tiende una trampa en forma de falsa promesa a consecuencia de la que muere su íntimo amigo e hijo del jefe Doramin. Jim había avalado su acuerdo con el caballero

71. E. T. Lawrence. *Los siete pilares de la sabiduría* Pág. 783. ¿Influyó esta página sobre la escritura del guión del “Lord Jim” de Richard Brooks, que soluciona en una secuencia de montaje así la pérdida de Jim en los submundos de los muelles tras el juicio del Patna? ¿De la misma forma que existe una ascendencia conradiana sobre el Lawrence recreado por Lean existe una ascendencia lawrenciana sobre el Jim recreado por Brooks? ¿Cuáles son las relaciones reales entre estos dos libros y estas dos películas?

Brown con su propia vida, y en el final de la novela se presenta ante Doramin —que le ha dado la oportunidad de huir— para pagar su deuda. La comparecencia de Jim ante Doramin no es contraria a la de Lawrence ante Allenby. Ambos renuncian a lo que nadie renunciaría —el poder y la fama (Lawrence), el amor y la propia vida (Jim)— por fidelidad a la imagen que tienen de sí mismos. Conrad lo expresa admirablemente así en el final del último capítulo de *Lord Jim*: “Podemos verlo como un oscuro conquistador de la fama que, a una señal, a un simple llamada de su egoísmo exaltado, escapa de los brazos de un amor celoso. Se aparta de una mujer real para celebrar sus despiadadas bodas con un borroso ideal de conducta”.

Los dos textos —el de E. T. Lawrence y el de Conrad— son dos dramáticas interrogaciones sobre el heroísmo como impostura en la edad moderna, en una guerra moderna, rotos los antiguos ideales heroicos. Los héroes occidentales —Lawrence y Jim— son actores, impostores que quieren parecerse al sueño de sí mismos y para ello juegan con las vidas de los nativos —los beduinos, los nativos de Patusan— que sí creen aún en el heroísmo y pueden sentir en ellos mismos su salvaje y primitiva fuerza. Tras los dos textos late la moderna crisis del héroe, resumida en las famosas frases de Carlyle —“No es sólo un héroe lo que hace falta, sino un mundo preparado para recibirle”— y Goethe —“No hay hombre grande para su ayuda de cámara, dice un conocido proverbio. Yo he añadido que si así ocurre no es porque aquel no sea un héroe, sino porque este no es más que un criado”. Tal vez Lawrence y Jim tuvieron la desdicha de ser los criados de sí mismos, además de vivir en un mundo moderno que nace durante la Primera Guerra Mundial— que no estaba preparado para recibirles.

LOS RESCOLDOS DE LA MODERNIDAD: DE LA "NOUVELLE VAGUE" AL "DOGMA 95"

Manuel J. Lombardo.

Fue Francis Ford Coppola quien, en pleno rodaje de "Apocalypse Now!" en 1977, comentaba que muy pronto, el acceso a la tecnología cinematográfica sería tan fácil y tan poco costoso que el futuro del cine estaría en manos de cualquier joven que tuviera una cámara de vídeo y algo que contar. Aquellas palabras de un director que derrochaba millones de dólares de la United Artists en la selva filipina, resuenan hoy con un eco casi profético después de que movimientos como el "Dogma" danés y películas de bajísimo costo como "El proyecto de la bruja de Blair" (1999) no sólo hayan recuperado el entusiasmo de épocas pasadas por la libertad formal y el retorno a una cierta sencillez a la hora de hacer cine, sino que también han atraído a las salas a una enorme cantidad de público (y mayoritariamente joven) en pleno apogeo de la era de los efectos especiales más sofisticados y las estrellas mejor pagadas de la historia. Una prueba: un filme como "Celebración" (1998), de Thomas Vinterberg, primero de la serie Dogma, recaudó en Dinamarca más dinero que "Titanic". Otra más: "El proyecto de la bruja de Blair" (1999), de Eduardo Sánchez y Daniel Myrick, es hasta la fecha el filme más rentable de la historia del cine.

'Back to basics'

No se puede pasar por alto un fenómeno tan interesante, heterogéneo y geográficamente amplio, del que se recogen muestras en cinematografías tan dispares como la iraní (Jafar Panahi -"El círculo"-) o la china (Zhang Yimou -"Keep cool!"-), de Dinamarca (Lars von Trier -"Bailar en la oscuridad"-, Thomas Vinterberg, Soren Krag-Jacobsen -"Mifune"-, Lone Scherfig -"Italiano para principiantes"-) a Estados Unidos (Harmony Korine -"Julien donkey-boy"-, Darren Aronofsky -"Requiem for a dream"-, Michael Almereyda -"Hamlet"-), pasando por las cinematografías británica (de los padres Loach o Leigh a los hijos Gary Oldman -"Nill by mouth"-, Michael Winterbottom -"Wonderland, 24 four hour party"- o Jasmin Dizdar -"Beautiful people"-), francesa (Bertrand Tavernier -"Hoy empieza todo"-, Robert Guédiguian -"En un lugar del corazón", "La ciudad está tranquila"-, Olivier Assayas -"Finales de agosto, principios de septiembre"-, Éric Zonka -"La vida soñada de los ángeles", "El pequeño ladrón"- o Jean-Marc Barr -"Lovers, Demasiada carne"-), belga (los hermanos Dardenne -"Rosetta"-) o española (Icíar Bollain -"Flores de otro mundo"-, Fernando León -"Barrio"-). Una

"vuelta a lo básico", a una imagen eminentemente realista (que no necesariamente equivale a comprometida socialmente; en todo caso sí comprometida con el cine y sus posibilidades de futuro), una huida de las técnicas de manipulación emocional del cine de Hollywood, un retorno a la simplicidad y a la creatividad desde la libertad de movimientos que ofrece, paradójicamente, el desarrollo de nuevas tecnologías audiovisuales, y que hace de esta encrucijada entre los siglos XX y XXI uno de los momentos más ricos, fascinantes y democratizadores de la historia del cine desde que la "nouvelle vague" y los denominados "nuevos cines" irrumpieran a finales de los años 50 contra el encorsetado cine de papá.

Las provocaciones románticas de Jean-Luc Godard, aquel "Cinema verité" de Jean Rouch y Edgar Morin que se echaba a la calle a filmar gentes anónimas o los desgarros en primer plano de John Cassavetes adquieren hoy más vigencia que nunca, olvidados como han estado durante décadas, gracias a este movimiento espontáneo y simultáneo que de nuevo gana premios en los festivales internacionales más prestigiosos, hace hablar a maestros como Martin Scorsese de "una vía de futuro", contamina la estética de la producción comercial mayoritaria (son casos en los que sólo queda el estilo) y, lo que es más importante, recupera la inteligencia y la experimentación formal (a pesar de agoreros y apocalípticos que claman que ya estaba todo inventado hace 40 años) como elemento primordial con el que atraer público a las salas.

Voto de castidad

Cuando Lars von Trier y un grupo de realizadores daneses decidían en 1995, quizá a modo de juego irónico, autoimponerse unas reglas censoras para despejar su cine futuro de todo artificio y retórica en busca de unas imágenes puras y despojadas (más verdaderas en definitiva), estaban, quizá también sin pretenderlo, abriendo un camino liberador para el cine contemporáneo. Como quiera que su voto de castidad obtuvo el beneplácito de la crítica internacional, pronto empezaron a verse los resultados de este estilo crudo, de cine a medio hacer, casi improvisatorio y de carácter documental, visceral en extremo, que contaba historias de la vida misma ante las que la cámara parecía acechar y espiar más que filmar una representación dramatizada. Ese estilo que parece despreciar tanto el canon de perfección técnica como la gramática tradicional, sirvió tanto para la historia de redención mística de "Rompiendo las olas" (1996) como para el retrato feroz del mundo de los locos en "Los idiotas" (1998); para esa especie de vídeo casero sobre las miserias familiares que era "Celebración", como para el lirismo romántico y el humor negro de "Mifune" (1999).

En su última película, von Trier da una vuelta de tuerca más para saltarse sus propias normas (la música incidental y cualquier referencia genérica estaban prohibidas) y rodar un desgarrador melodrama musical. En "Bailar en la oscuridad" se releen dos de los géneros clásicos del Hollywood de los 50 en clave. En el filme, ganador de la Palma de Oro del último Festival de Cannes y que también le ha dado a Björk el premio a la mejor actriz, von Trier reinventa los conceptos de montaje, continuidad y punto de vista; fusiona, como probablemente nunca antes se había visto en una pantalla, la crudeza del estilo "Dogma" de "Rompiendo las olas" con un argumento que hipertrofia los elementos del melodrama clásico y el cine musical.

La revolución digital

Lars Von Trier dice haber utilizado cien cámaras digitales para rodar algunos de los números musicales coreografiados de "Bailar en la oscuridad" (2000). Mike Figgis ha seguido a los personajes de sus cuatro historias en "Timecode" (2000) con seis cámaras también digitales cargadas al hombro de sus respectivos operadores, en las que, al no trabajarse ya con película de celuloide –en la que cada rollo da para filmar no más de doce minutos seguidos de material–, las tomas pueden alcanzar ahora casi cuarenta minutos ininterrumpidos, gracias a sofisticados sistemas informáticos en miniatura en su interior que lo permiten técnicamente. En su última película, "La virgen de los sicarios", Barbet Schroeder, veterano realizador francés últimamente perdido entre la producción convencional de Hollywood, ha recuperando viejas técnicas de documental y de rodaje-guerrilla que, además de dotar a su película de un intenso y convulso aspecto realista, han facilitado una filmación casi clandestina en las calles de Medellín. "Vidocq", de Sergé Pitof, una de las grandes apuestas comerciales del cine francés, ha sido filmada igualmente en vídeo digital, otorgando a un thriller fantástico y de época –la acción transcurre en 1830– una textura visual inédita en las pantallas e insólita para un género que hasta ahora era reducto inevitable de las puestas en escena más –llamémoslo así para entendernos– académicas.

Renace la estética 'Eclair'

Estos títulos son tan sólo cuatro ejemplos de los nuevos caminos formales, temáticos y narrativos que el cine contemporáneo está emprendiendo gracias, en gran parte, al desarrollo de los avances tecnológicos, y no precisamente hacia los territorios del artificio o la espectacularidad de los efectos especiales, sino, más bien al contrario, hacia una imagen que se pretende más realista, sencilla,



cercana y directa; una imagen que proyecta la apariencia de un cine a medio terminar, amateur, técnicamente imperfecto, si nos atenemos al canon clásico.

Esta tendencia parece revivir (aunque sea marginalmente, tampoco hay que pensar que afecte a la producción mayoritaria) uno de los momentos de inflexión esenciales de la historia del cine, cuando nuevas cámaras más ligeras y silenciosas –las ya famosas *Eclair* y *Mitchell*, probadas en los documentales de la II Guerra Mundial y adoptadas luego por la producción comercial gracias a su versatilidad y capacidad para trabajar con menos luminosidad– y nuevos sistemas de toma de sonido directo como el *Nagra*, propiciaron aquel aspecto de autenticidad, frescura, audacia y desenfado –libertad estilística en definitiva– que tenían las películas de los realizadores de la *nouvelle vague* y los nuevos cines de finales de los 50.

Quando el actor es la cámara

Si ahora películas rodadas con cámaras de video entregadas a un grupo de actores no profesionales para que ellos mismos las manejen –El proyecto de la bruja de Blair– o a través de procedimientos similares en los que la textura de la imagen no difiere mucho de la de un video casero de Hi-8 –"Celebración"–, han llegado a convertirse en auténticos éxitos de taquilla y referencia estética para futuros proyectos, es sin duda gracias a aquel camino abierto por Godard y compañía en el uso de la tecnología al servicio de la libertad creativa. Si "A bout de souffle" (1959) fue la primera película de la historia rodada íntegramente cámara al hombro, dos títulos indiscutiblemente *made in Hollywood* como "La lista de Schindler" (1993) o "Salvar al soldado Ryan" (1998) son una muestra ejemplar de como la maquinaria de la gran industria ha integrado en la superficie de algunas de sus superproducciones la técnica documental y un tratamiento hiperrealista de la imagen y el sonido; basta recordar cómo estaban filmadas las persecuciones de los judíos en el gueto de Cracovia en la primera, o la espeluznante crudeza de la batalla de la playa de Omaha en el arranque de la segunda, como ejemplos del lógico proceso de evolución sincrética (absorbente como pocas) de su lenguaje primario para seguir contando historias y ofreciendo espectáculo.

La nueva tecnología trae al cine contemporáneo toda una serie de ventajas. Al menor coste económico en el proceso de producción (el material digital resulta considerablemente más barato que el celuloide), hay que añadir además la posibilidad del montaje casi inmediato (ya no hace falta esperar al



revelado del filme), la facilidad para contemplar el material en (casi) su aspecto definitivo al mismo tiempo del rodaje, la simplificación del tiempo en los rodajes en la medida en que ahora, si se dispone de varias cámaras, las escenas en plano-contraplano (uno de los ejes esenciales de construcción del lenguaje cinematográfico) pueden resolverse de forma simultánea, multiplicando incluso los puntos de vista tantas veces como se quiera...

En busca de la autenticidad

Si a todo esto añadimos el hecho de que las secuencias pueden alargarse sin necesidad de cortes, estas nuevas tecnologías redefinen también el trabajo del actor, recuperando un modelo de interpretación en el que los actores y actrices pueden desarrollar su trabajo dramático en mayor extensión temporal y profundidad sin los parones de rigor. Un filme como "Wonderland" (M. Winterbottom), al estar planteado inicialmente con este estilo de rodaje, debe gran parte de la autenticidad y sensación de realismo de sus personajes al hecho de haber sido ensayada con mucho tiempo de antelación, lo que deja para el rodaje la posibilidad de introducir elementos improvisados que reforzarán indudablemente esa apariencia de verdad. En "Timecode", ejemplo extremo, Figgis apenas esbozó situaciones dramáticas genéricas sobre las que los intérpretes trabajaron al más puro estilo de una improvisación jazzística sobre una estructura predeterminada.

Esta búsqueda de autenticidad (más allá incluso de la sensación de credibilidad que se pide a todo filme de ficción en el pacto con el espectador) a través de los medios que la tecnología pone al alcance del cine es lo que, sin lugar a dudas, define mejor a estos nuevos títulos. Un cine viejo-nuevo que parece querer buscar en los puntos de unión entre la imagen documental y la de ficción, en una neo-retórica de lo real —en un realismo casi puro que se fabrica con los mismos materiales que lo imaginario—, los senderos para un posible —más cercano y más humano en definitiva— camino de futuro.