

CINE Y TRAGEDIA: DE *EDIPO REY* A *LAWRENCE DE ARABIA*

Adrián HUICI

A primera vista puede parecer poco pertinente la relación entre dos modos expresivos tan alejados en el tiempo, como puedan serlo la tragedia ática y el cine; esto es: entre una manifestación artística que está en el origen del teatro actual (aunque el parecido entre una y otro es muy lejano ya) y la última forma comunicativa creada por el hombre a finales del siglo XIX y comienzos del XX: el espectáculo audiovisual.

Naturalmente, lo que está fuera de toda duda es la pervivencia, a lo largo de siglos y de milenios, de las grandes creaciones de la cultura griega clásica, entre ellas la tragedia, sino como forma artística original, sí como unos determinados valores y elementos básicos que constituyen lo que se ha llamado "lo trágico".

Dice Francisco Rodríguez Adrados en su prólogo al libro de Alberto Díaz Tejera, *Ayer y hoy de la tragedia* (1989) que la tragedia, primero, y lo trágico, después ha sido una semilla que ha fructificado en el tiempo, en todo tiempo en infinidad de obras literarias, siempre que se ha querido reflejar la vida y la problemática del hombre. Y todo ello a pesar de que, a lo largo de la historia, no ha habido unanimidad para definir qué es lo trágico: "Porque los griegos –afirma el ilustre helenista– que le dieron expresión los primeros, lo definieron de forma insuficiente. Y luego, cuando en otros climas y edades, hablamos de tragedia, no siempre los acentos están puestos en los mismos lugares en que los colocaron los griegos" (ob. cit.: 12).

Así pues, tenemos una manifestación cultural e histórica que ha sobrevivido porque lo trágico es, como dice Díaz Tejera, un contenido existencial, inherente a la vida del hombre de todo tiempo y lugar. Pero, por lo mismo: "...sus características y manifestaciones se comportan de diferente modo, conforme a la concepción que las distintas épocas se hayan formado de la vida y la existencia" (ob. cit.: 17).

Es decir, que el contenido trágico no es, ni mucho menos, monolítico e inalterable, como tampoco lo es su expresión: "Por ello es inadmisibile aceptar que una forma literaria que no se asemeje a la forma literaria de la tragedia griega no pueda encerrar un contenido trágico" ya que "Cada época conquista sus propias formas de comunicación" (ob. cit.: 198).

Precisamente, la forma de comunicación que ha caracterizado a nuestra época ha sido y es, sin duda, la audiovisual (el cine y la televisión), y esto dicho sin espíritu excluyente ni valorativo. Es obvio que, para muchos de nosotros, el libro, inclusive en su tradicional soporte de papel y tinta frente al cibernético, sigue siendo el instrumento privilegiado de transmisión de la cultura y, a riesgo de que se nos cuelgue el Sambenito de "retrogrados", lamentaríamos su desaparición, pero no menos obvio es también que grandes masas de población han sido socializadas, y seguirán siéndolo, a través del discurso audiovisual, especialmente la televisión.

Por tanto, si como hemos visto, lo trágico no debe asociarse necesariamente a una forma ni a un lenguaje concreto, y si los medios audiovisuales ocupan un lugar tan central en nuestro mundo, entonces no debe sorprendernos que el cine se haya interesado tanto por lo trágico como por la tragedia.

Así, por una parte, tenemos magníficas adaptaciones de tragedias concretas al lenguaje cinematográfico, como son los muy conocidos ejemplos de Pasolini con *Edipo Rey* y *Medea*, y de Kakoyannis con su *Ifigenia*. Por la otra, hay casos en que, en lugar de transcribir una obra concreta y reconocible al discurso audiovisual, se ha optado por la reelaboración de esa obra o, directamente, por la incorporación de elementos constitutivos de lo trágico (*hybris*, destino, error, autoafirmación), que no pertenecen a ninguna obra reconocible. A nuestro juicio, son estos casos (reelaboración o incorporación de lo trágico) los más interesantes, no sólo porque implican una mayor exigencia creativa sino también porque confirman, una vez más, que la tragedia está viva y que no sólo podemos contemplarla como un fósil, muy hermoso pero ya petrificado, sino como a un discurso que nos compete directamente a nosotros, habitantes del siglo.

Lawrence de Arabia, película de 1963 dirigida por el inglés David Lean con guión de Robert Bolt y el propio Lean, es una obra en la que podemos hablar de elementos trágicos, atribuidos tanto al desarrollo de la acción como al propio héroe. Nos encontramos ante un film en el que la trayectoria vital de su protagonista implica un enorme esfuerzo de autoafirmación a través de la acción, de búsqueda de la identidad y, por tanto, de lucha contra el destino y, naturalmente, de *hybris* y caída final. En otras palabras, que la figura que Bolt y Lean construyen sobre la base de un personaje histórico, se asemeja, tiene numerosos puntos en común, con los de

muchos de los personajes creados por Sófocles o por Eurípides (su carácter atormentado y su complejidad psicológica lo alejan un tanto de Esquilo), es decir que podemos afirmar que Lawrence es, entre otras cosas, un héroe trágico. También es un personaje "existencialista" y un hombre con veleidades de redentor, pero ello no lo aleja sino que más bien lo reafirma en su carácter trágico.

Por otra parte, *Lawrence de Arabia*, como verdadera obra de arte que es, posee un riqueza semántica tal que no sólo detectamos en su héroe elementos trágicos sino que, por paradójico que parezca, tras sus rasgos de hombre culto, que ha recibido la refinada educación del Oxford victoriano, podemos percibir la figura de Edipo, mejor dicho, de *Edipo Rey*. El énfasis puesto en el título de la tragedia se debe al hecho de que, aunque parezca una verdad de Pero Grullo, el Edipo que proyecta su sombra en *Lawrence de Arabia* tiene que ver casi en exclusiva con Sófocles y nada, o casi nada, con Freud. Queremos decir que si en el Lawrence de Lean (y en parte también el histórico, el "real") podemos encontrar algún reflejo del padre de Antígona, ello pasa no por el tema del incesto, sino justamente por el problema de la identidad, el destino, la *hybris* y el esfuerzo del hombre por autoafirmarse o, en clave existencialista, por autoconstruirse.

Puesto que vamos a referirnos a una película que pronto va a cumplir cuarenta años y que, a su vez, el referente histórico de su protagonista, el coronel Thomas Edward Lawrence, llevó a cabo sus "hazañas" hace más de ochenta (en el transcurso de la Primera Guerra Mundial), sería conveniente hacer una sinopsis de la película a la vez que proporcionar alguna información histórica sobre el Lawrence de carne y hueso, esto último porque, como casi siempre en las películas de Lean, la versión de los libros en los que basa sus guiones (*El doctor Zhivago*, de Boris Pasternak, *El puente sobre el río Kwai*, de Pierre Boulle o *Pasaje a la India* de E.M. Forster) es una visión libérrima, una recreación. Lo mismo ocurre con el personaje histórico de Lawrence y con su autobiografía, *Los siete pilares de la sabiduría*¹, que es el libro en el que, aproximadamente, se basa el guión del filme.

El coronel T.E. Lawrence fue un militar y hombre de letras inglés, nacido en 1888 y muerto en un accidente de carretera en 1935, que pasó a la historia con el apelativo de "Lawrence de Arabia" porque, después de haberse licenciado en Oxford y de haber participado en diversas expediciones arqueológicas en Próximo, durante la Primera Guerra Mundial, y por sus conocimientos de la lengua y la cultura árabes, fue destinado como oficial de información a una oficina de El Cairo. Allí, Lawrence concibe el plan de levantar las tribus árabes contra los invasores turcos, en aquel

1. Para este trabajo, utilizo la edición española publicada con el mismo título por Huerga y Fierro Editores en 1997, con un excelente estudio preliminar, "El octavo pilar", de María Cándor Orduña.

momento aliados de Alemania, y obtiene el permiso de sus superiores para reunirse con el jeque Feisal de la Meca.

La película, sin embargo, está construida como un larguísimo *flash-back*, es decir, que comienza con la muerte de Lawrence, quien se estrella con su potente motocicleta en una carretera inglesa, y son los asistentes a su entierro quienes, al evocar su figura, nos retrotraen al pasado, cuando Lawrence (Peter O'Toole), un hombre excéntrico y muy poco "marcial", consigue autorización para ver al príncipe Feisal (Alec Guinness) y convencerlo de que la lucha contra los turcos no sólo interesa a los ingleses, sino que los árabes pueden aprovechar para conquistar su independencia, objetivo para el que nuestro héroe dice luchar, aun de espaldas a sus superiores.

Vemos, por tanto, a Lawrence en su primer ingreso al desierto y su iniciación en el universo de lo árabe (aprende a montar en camello, a soportar la sed, a dosificar esfuerzos, etc.) Ya en el campamento de Feisal, éste queda impresionado por el pequeño inglés de ojos azules (que cita el Corán de memoria) y accede a cederle cincuenta de sus hombres al mando del jeque Alí (Omar Shariff) para secundar un arriesgado plan que otro asesor inglés, el Coronel Brighton (Anthony Quayle), considera una locura: la toma de puerto de Akaba atacándolo desde el desierto, ya que sus cañones defensivos apuntan al mar.

El heterodoxo plan de Lawrence incluye cruzar el terrible desierto del Nefud. Cuando han conseguido este objetivo y están por llegar a un oasis, descubren que un hombre, Gazim, ha quedado atrás, extraviado. Contra el consejo de los árabes, Lawrence regresa bajo el ardiente sol y rescata a un Gazim sediento pero vivo. Lawrence es recibido en loor de multitudes y a partir de aquí será llamado *Al Aurens* (una deformación árabe de su apellido), o directamente *Aurens*, "el misericordioso", "aquel para quien nada está escrito".

Esa noche, Lawrence confiesa a Alí que no ha heredado el nombre de su padre, un aristócrata inglés llamado Sir Thomas Chapman, ya que es hijo bastardo, por lo que Alí le dice: "Entonces puedes elegir tu propio nombre, así que te llamaremos *Al Aurens*". A partir de ahora Lawrence vestirá ropas árabes de color blanco.

Lawrence convence a otras tribus para que se unan a su empresa y consigue reunir un pequeño ejército. La noche anterior a la toma de Akaba, una reyerta entre dos miembros de tribus distintas acaba en crimen. La exigencia de venganza puede arruinar el plan de Lawrence, quien se ofrece a ejecutar al asesino. Con horror descubre que el hombre que va a matar es Gazim, el mismo que había salvado en el Nefud.

La toma de Akaba es un éxito y Lawrence, con sus dos criados cruza el Sinaí para informar a sus superiores de El Cairo. Durante la travesía, las arenas movedizas se tragan a uno de sus ayudantes en medio de una impresionante tormenta. Ya en El Cairo, sus ropas árabes causan rechazo y extrañeza entre sus antiguos camaradas, pero Lawrence es ascendido a comandante por el pragmático general Allenby (Jack Hawkins), quien le ofrece apoyo logístico para que emprenda su próxima campaña: cortar las líneas de abastecimiento turcas con la táctica de la guerra de guerrillas y volando sus ferrocarriles. Lawrence indica a Allenby que ha prometido la independencia a los árabes y le pregunta si el gobierno inglés avalará esa promesa: Allenby y Mr. Dryden (el político) contestan con evasivas.

La fama de Lawrence crece y su figura comienza a ser conocida en el mundo merced al periodista norteamericano Bentley (en la realidad, Lowell Thomas) que lo fotografió andando sobre los vagones de un tren descarrilado. El mismo Lawrence parece creer en su propio mito y llega a decir que sólo podrá matarlo una bala de oro.

Su soberbia es castigada cuando, con total imprudencia, se adentra en la ciudad de Dera donde es capturado por los turcos, que no lo reconocen pero le propinan una brutal paliza. En la vida "real", este episodio tendrá consecuencias psicológicas aún más funestas ya que, tal y como el propio Lawrence confesaría a Charlotte, la mujer de Bernard Shaw, los turcos lo violaron, cosa apenas sugerida en la película.

Después de una experiencia tan dramática y tras enterarse de que ingleses y franceses han firmado un tratado para, acabada la guerra, repartirse Arabia (cosa que lo coloca en una situación muy difícil ante Feisal), Lawrence pide a Allenby que lo releve de su puesto. Pero el general sabe estimular su enorme vanidad, lo adula convenientemente y lo incluye en su plan para tomar Damasco. Lawrence acepta con la condición de que dicha ciudad quede bajo control árabe.

Reintegrado a su ejército árabe, ataviado una vez más con su túnica, Lawrence avanza rumbo a Damasco pero, en el camino, sorprende a una columna turca en retirada y, contra el consejo de sus compañeros, la ataca y comete una masacre de la que él mismo, deseoso de vengar la afrenta de Dera, participa en una verdadera orgía de sangre y muerte: su mirada extraviada y el rostro cubierto de sangre y pólvora lo muestran al borde de la locura.

Finalmente un Lawrence cada vez más enajenado consigue que los suyos entren en Damasco antes que el ejército regular inglés. Pero Allenby, con astucia, se dedica a esperar que las tribus comiencen a disputarse el control de la ciudad a pesar de las intenciones de Lawrence de que los árabes presenten un frente común ante los ingleses.

La penúltima escena del filme nos muestra el principio del fin: Lawrence es ascendido a coronel pero, a la vez, Feisal y Allenby inician una ardua negociación política de la que, deliberadamente, excluyen a nuestro héroe. Ambos, a solas, reconocen que Lawrence les ha sido muy útil pero ahora resulta tan molesto para unos como para otros.

Lawrence, consciente de la manipulación de que ha sido objeto, se marcha del cuartel general y, vistiendo uniforme británico, viaja en un vehículo militar hacia el puerto. Un motociclista los adelanta y el último plano de la película muestra la cara del héroe que se borra y funde en negro tras los sucios cristales del parabrisas.

Hasta aquí la película que, en realidad, abarca unos pocos años de la vida de Lawrence. Históricamente, éste no se desvinculó de la causa árabe y, acabada la guerra, participó activamente en las negociaciones que darían forma a los nuevos países del Cercano. Sin embargo, agobiado por su sentimiento de culpa al pensar que había traicionado a sus amigos del desierto y hastiado de su fama, llevó a partir de entonces una vida más o menos discreta, dedicado a escribir, a una traducción de la *Odisea*, al cultivo de amistades tan ilustres como Bernard Shaw y su esposa, Rudyard Kipling, Robert Graves o E.M. Forster, y a su pasión por las motocicletas, lo que a la postre le costó la vida².

Pero ahora regresemos al Lawrence que más nos interesa, es decir, al personaje que ha inmortalizado su compatriota, David Lean, en una de las más grandes películas de la historia del cine. Hemos hablado de héroe trágico y ello, naturalmente, porque la película así nos lo presenta. El hombre real también pudo aproximarse a lo trágico en tanto que su vida fue a la vez tortuosa y torturada, atravesada por dudas y contradicciones ya que T.E. Lawrence fue realmente una personalidad compleja, atrapada entre su anhelo de pureza y la tentación de la gloria, con facetas luminosas y brillantes, pero también con un lado tenebroso.

Por otra parte, las historias que se han escrito sobre su vida la han alterado interesadamente, unas para glorificarlo como el último gran héroe romántico, y otras para denostarlo como espía al servicio del colonialismo británico. Obviamente, si lo calificamos de trágico, podríamos decir de Lawrence que pudo ser ambas cosas

2. Como prueba de lo contradictorio y complejo que fue este hombre, recordemos que por estos años Lawrence se dedica a perfeccionar unas lanchas rápidas para la marina, aboga, con una lucidez ahora ajena a los dirigentes mundiales, por la creación de un estado palestino "que evitaría innumerables problemas en el futuro", pide en una carta al *Times* que el gobierno inglés conceda asilo al desterrado León Trotsky, y consigue que el ejército elimine de su reglamento la pena de muerte para los desertores mientras el partido fascista inglés intenta atraerlo a su causa.

a la vez ya que posiblemente no haya tragedia mayor que las contradicciones y las fuerzas opuestas que anidan en el pecho de un mismo hombre.

Esa lucha interior es uno de los elementos que caracterizan a Lawrence, ya que en él, por ejemplo, se debate siempre la fidelidad a Inglaterra y la atracción por lo árabe; su inmersión en los horrores de la guerra, en las conductas humanas más bajas, y su anhelo de pureza, que se trasluce muy bien cuando Bentley, el periodista que lo da a conocer al mundo, le pregunta el porqué de su fascinación por el desierto y Lawrence le contesta: "Porque está limpio". Y también debemos señalar, de entre las dicotomías que atormentan a nuestro hombre, su enorme vanidad y la lucidez de reconocerla y abominar de ella: "Estaba el ardiente deseo de ser famoso—escribe en *Siete pilares...*— y un horror a que fuera conocido mi gusto por ser conocido" (1997: 695).

Del mismo modo, y a diferencia del hombre renacentista en el que armas y letras conviven sin discordia, en Lawrence hay una lucha entre el hombre de acción que fue y el recóndito y tranquilo y estudioso que quiso ser. Seguimos leyendo en *Siete pilares...*: "Ante mí se extendía un panorama de responsabilidad y mando que repugnaba a mi naturaleza meditativa. Me sentía avergonzado por ocupar el lugar de un hombre de acción, pues mi escala de valores era una deliberada reacción a los de éstos y despreciaba su felicidad" (ob. cit.: 361).

Como podemos ver, aquí tenemos a Lawrence en su faceta de "anti-Aquiles" y sin embargo, también se podría asociar a su figura el motivo de vida breve y gloriosa. Pero, empecemos por el gran tema trágico: el destino o, mejor aún, la lucha del hombre, ciego e insignificante, contra los designios de las fuerzas superiores.

Lawrence, como cualquier héroe que emprende su *peregrinatio* personal, se busca a sí mismo: el *self* de C.G. Jung, el espejo en el cual ver su propio rostro. Pero, como héroe trágico y existencial, su acción no implica únicamente el deseo de conocimiento: no basta con buscar, hay que construir o, al menos, reafirmarse en lo existente.

Dicho de otra manera: el paso del mero existir al ser obliga al héroe a autoconstruirse, a autoafirmarse, y ello frente a las fuerzas que se oponen a que el hombre eleve demasiado su cabeza desde su insignificancia. Así pues, es el querer ser, el autodeterminarse, el que lleva al héroe a revelarse contra el destino, contra lo que algo o alguien le tiene reservado, contra el camino prefijado, máxime cuando éste no lo lleva adonde él quiere o cree que debe conducirlo.

En el descubrimiento de la distancia entre las expectativas del hombre y lo que parece ya escrito, en su decisión de luchar para torcer el camino y la voluntad de

esa fuerza o de esos dioses incontrolables e inescrutables, en lugar de acatar sumisamente lo aparentemente ya resuelto, allí tenemos lo trágico. Especialmente porque el hombre sabe que, como dice Borges, “el destino es de hierro” y que todos los esfuerzos que el héroe realice en otra dirección serán en vano.

En el caso de Lawrence, su biografía previa a la aventura árabe nos lleva a pensar que su destino “natural” era el de ser un inglés culto (como tantos de aquella generación de entresiglos) que, movilizado por la guerra, cumple lo mejor que puede con sus obligaciones militares para regresar, si sobrevive, a sus libros y a sus manuscritos (Robert Graves podría ser el modelo) o, inclusive, seguir adelante con su carrera militar, dejando que la inercia de la maquinaria castrense lo fuese ascendiendo hasta llegar a un buen retiro, con una jubilación decente.

Pero Lawrence no está cómodo ni como militar, ni como inglés. Como militar, el film lo muestra como una persona inadaptada que unas veces despierta el rechazo y otras las burlas de sus superiores y camaradas para quienes no pasa de ser un “bicho raro”, incapaz de lucir con un mínimo de garbo el uniforme inglés (éste nunca parece cuadrar con sus medidas), indisciplinado, torpe (lo vemos en el casino de oficiales, diciendo cosas que sus colegas no comprenden o tropezando con una mesilla y echando por tierra vasos y tazas), tal y como su propio jefe se encarga de recriminarle: “No soporto a las personas como usted”.

En cuanto a su ser británico, hay algunos diálogos muy reveladores de la extrañeza que también siente Lawrence hacia esa condición. Rescatamos la conversación que mantiene con su primer guía en el desierto: éste le pregunta por Inglaterra y Lawrence contesta:

- Es un país rico, lleno de gente gorda.
- Tú no eres gordo
- Yo soy un caso aparte³.

Y antes de partir, cuando autoriza la expedición de Lawrence al campamento del príncipe Feisal, el general le dice a Dryden: “Se lo presto por seis meses. Puede que hasta se haga un hombre”.

En suma, podemos decir que tanto en opinión de los demás como por sus propias percepciones, Lawrence no se adapta a su mundo de origen ni a la vida militar porque, según se desprende de las palabras del general antes citadas, “no está hecho”, es decir,

3. Al no disponerse del guión original, todos los diálogos que reproducimos han sido tomados directamente de la edición videográfica editada por Columbia Pictures que recoge la versión completa, restaurada en 1987 por Steven Spielberg, Martín Scorsese y John Davison y supervisada por el propio Lean.

que estamos ante una pura existencia que debe llegar a ser algo, algo distinto de lo que aparenta. Dicho en términos coloquiales, Lawrence es una piedra en bruto que aún hay que tallar, en términos filosóficos, es un buen ejemplo de la famosa frase de Sartre: “La existencia precede a la esencia”.

Recordemos que, para el autor de *El ser y la nada*, el hombre no es la ejecución de una idea previa sino el milagro cotidiano de un puro inicio. El hombre existe primero y se define –se autodefine– a posteriori. Así lo afirma Sartre en *El existencialismo es un humanismo*: “El hombre, tal como lo concibe el existencialismo, si no es definible es porque primero no es nada. Solo será después, y será como se haya hecho. Así pues, no hay una naturaleza humana puesto que no hay Dios para concebirla” (1998).

Palabras éstas que pueden aplicarse perfectamente a Lawrence, un hombre arrojado a la existencia frente a quien se abre un abanico de virtualidades en el territorio del ser: Lawrence puede y quiere ser, y ante él tienen varias alternativas: puede ser un inglés culto como tantos otros de su generación, puede ser un militar hundido en oscuras funciones burocráticas o puede intentar la gloria, y para ello ser el líder carismático de la rebelión árabe y transformarse él mismo en un árabe más. Lawrence *puede y quiere ser, y ello en términos trágicos implica el deseo de autoafirmación*, de autodeterminación: el héroe se interroga acerca de su condición y puesto que lo que ve no le complace, decide emprender su camino o, como afirma Díaz Tejera, el héroe trágico actúa, porque en lo trágico la acción es fundamental: “Lo trágico no se da gratuitamente sino que se fabrica. El sereno sufrir, el dejarse arrastrar por la corriente sin bracear contra ella, no es condición adecuada de lo trágico. Lo propio de lo trágico, por el contrario, es nadar contra corriente, aunque se fracase, porque no hay fracaso, no hay lucha si no hay acción” (1989: 25).

Evidentemente, en estas palabras referidas a lo trágico resuenan claros ecos del pensamiento de Sartre: el hombre trágico se fabrica y para ello debe actuar porque, diría el francés: “está condenado a la libertad” y si para los existencialistas no hay un dios que determine lo que el hombre debe ser o el camino que debe seguir, en la tragedia, el abismo que separa el mundo de los dioses del humano, la ignorancia del hombre respecto de las intenciones divinas, lo colocan en la misma situación: por ello, quien se niega a ser juguete ciego de unos designios desconocidos, no tiene más remedio que “nadar contra la corriente”, aun a sabiendas de que el resultado final será la derrota, la caída tanto más estrepitosa cuanto más altas hayan sido sus aspiraciones o, lo que es lo mismo, su *hybris*.

Todas estas condiciones se cumplen en la figura de Lawrence, de quien podemos afirmar que acaba por labrarse un destino a la vez trágico y existencial, con su dosis

necesaria de soberbia, su gloria efímera, su ceguera y su fracaso final, y todo ello por esa necesidad de autoafirmación que, en buena parte y al igual que Edipo, se debe a la sombra que oscurece sus orígenes, su linaje. Si Edipo es un niño abandonado por su padre y posteriormente adoptado, Lawrence es también un hijo no reconocido por su progenitor, de quien no podrá heredar ni apellido ni títulos.

Se trata, por tanto de un hijo no reconocido que buscará “reconocimiento”; de un “sin nombre” que perseguirá la “nombradía” y, en cierto modo, se puede decir que ese carácter de bastardo, de no ser alguien, es uno de los acicates más agudos para su búsqueda que, en este sentido, es más que nunca la búsqueda o la construcción de una identidad, todo lo cual parece que —como ya veremos— encontrará en el desierto, entre los árabes. Al menos así parece creerlo él mismo a pesar de que, desde los comienzos de su aventura, encontramos en la película, al igual que en la tragedia clásica, avisos, a la manera de oráculos y augurios, que advierten inútilmente al héroe (y como casi siempre, Edipo es el paradigma) para que no insista en un empeño que lo lleva indefectiblemente al desastre.

En el caso que nos ocupa, es posible detectar a lo largo de toda la trayectoria de Lawrence señales de advertencia que éste, invariablemente, ignora o desoye, con lo cual tales señales constituyen una información que sólo recibe el espectador, con el consiguiente efecto irónico, máxime cuando algunas de esas advertencias se producen en los momentos en los que el héroe cree situarse en lo más alto.

Pero, para que al espectador no le queden dudas acerca de la inflexibilidad del destino y de la imposibilidad de doblegarlo a la voluntad humana, aunque hablemos del mismísimo Lawrence de Arabia, la película avisa desde el comienzo mismo que, como en una tragedia griega, no solamente el destino se ha cumplido sino que ese cumplimiento entraña la aniquilación del héroe a quien, en un pequeño prólogo, vemos morir en absurdo accidente con su motocicleta.

Ese prólogo y, por tanto, la película (un larguísimo *flash-back* que parte de ese preámbulo) comienza con un violento y elevado plano cenital del héroe preparándose para salir en su moto, por lo que la primera imagen que tenemos de él es una visión “desde arriba”: a Lawrence lo están viendo y lo estamos viendo desde un plano superior, de tal modo que, al principio, el hombre parece casi una hormiga, un ser insignificante. Y una vez que la cámara desciende y nos muestra el paseo final del Lawrence, no sólo vemos su rostro que disfruta con la velocidad creciente, claramente marcada por la banda sonora, sino que, al comienzo de la carretera hay unas obras y un cartel donde la palabra WARNING advierte claramente del peligro que se avecina con sus letras rojas. Naturalmente, Lawrence no lo ve y acelera...

Por lo tanto, el prólogo, con el recurso del *flash-back*, nos recuerda que todo se ha consumado ya y que, implacablemente, el destino trágico se ha cumplido, veamos lo que veamos luego en la pantalla. Se trata, por tanto, de una información que condiciona nuestra visión posterior de toda la película y del personaje.

Como dice Rafael Moreno Cantero en su libro dedicado a David Lean: "...la misma estructura [de *Lawrence de Arabia*] debe denotar –sin ofrecer posibilidad de duda– el fatalismo que, en última instancia, ejerce su autoridad sobre el desenlace final; el *flash-back* se revela idóneo para transmitir esa autoridad (...): deja evidenciado que la historia ha finalizado antes de comenzar, y que no existe forma de alterarla, sino tan solo de conocerla mejor (...) El destino se ha consumado y Lean no tiene inconveniente en abrir la película enfrentándonos a esa consumación" (1993: 107).

Curiosamente, o no tanto, esta estrategia narrativa nos aproxima a uno de los mecanismos de la tragedia ya que, como es bien sabido, los autores trágicos del período clásico construían sus tramas partiendo de la base de que el público conocía el desenlace, sólo que, en ese caso, no era necesario proporcionar dicha información puesto que, la mayoría de las veces, dichas tramas eran extraídas de la propia mitología, que los espectadores conocían de antemano.

Se ha dicho muchas veces: nadie iba a ver *Edipo Rey* acuciado por el deseo de saber si el destino se cumplía o no. Como dice Moreno Cantero de *Lawrence de Arabia*, el espectador presenciaba la tragedia para profundizar en el conocimiento de un destino ya sabido. En ambos casos sabemos, o se nos hace saber, que los dioses, el destino, la naturaleza, ya lo tienen todo dispuesto. Tal vez, el peso tremendo de esa instancia superior e inaprensible (perfectamente asumible para los griegos del siglo V) se represente en el prólogo del filme por el ya comentado plano cenital donde Lawrence, al ser visto desde arriba, queda reducido a un mero insecto.

Además del recurso al *flash-back*, hay a lo largo de la película una clara representación iconográfica del destino y de los esfuerzos del protagonista por doblegarlo, por torcerlo según sus deseos: se trata de la utilización simbólica del tren que, como dice el ya citado Moreno Cantero: "...adquiere un valor de metáfora inexorable, que avanza sin pausa" (ob. cit.: 106)⁴.

4. Una revisión muy rápida de la filmografía de Lean demuestra que en casi todas sus películas hay trenes, siempre asociados al destino, a lo inevitable: así, por ejemplo, en *Breve encuentro* se trata una relación amorosa irrealizable que surge en un tren (hay una versión posterior, edulcorada, llamada *Enamorarse*), *El puente sobre el río Kwai* trata de la construcción de un ferrocarril por unos prisioneros de guerra, en *Doctor Zhivago*, la relación entre Zhivago y Lara empieza y termina en un tranvía de Moscú, hay además un larguísimo viaje en tren hacia Siberia y uno de los personajes, el implacable

El tren no puede sino ceñirse a un único recorrido, aquel que está previamente señalado por los raíles de hierro (por ello, nunca más pertinente la ya citada frase de Borges que identifica el destino con ese metal) y que, en ese sentido, es irreversible. Al respecto, afirma Díaz Tejera que la acción trágica es lineal, en el sentido de que no existe vuelta atrás ya que toda situación circular, toda posibilidad de recuperar el paraíso perdido, vuelve a la acción no definitiva y, por tanto, no trágica, porque "...lo trágico sólo tiene posibilidad de fecundar en la dimensión histórica, en la perspectiva lineal, en la conciencia existencial de que lo que tuvo lugar una vez, no retorna jamás. La dimensión de linealidad, por tanto, encierra la condición necesaria para que brote la conciencia trágica" (ob. cit.: 30).

Por ello, el tren con sus vías implacables parece la imagen más adecuada de esa linealidad inexorable. Inclusive, en el lenguaje coloquial, cuando alguien deja pasar una oportunidad irrepetible, se suele afirmar que "ha perdido su tren".

El que no parece dispuesto ni a perder el tren ni, mucho menos, a acatar su trayectoria predeterminada (¿predestinada?) es Lawrence quien, en algunas de las acciones más recordadas (y logradas, cinematográficamente hablando) de la película, se dedica a dinamitar vías y a descarrilar los convoyes turcos de abastecimiento; una estrategia militar que, en el plano simbólico, puede entenderse como un intento de desviar el camino ya trazado, intento equiparable a los también inútiles afanes de Edipo para evitar el cumplimiento del oráculo. Y como Edipo, cuanto más crea Lawrence que ha conseguido torcer los renglones en los que está escrito (usemos la terminología islámica) su porvenir, más se aproxima a su cumplimiento y, pese a las apariencias, se irá alejando más y más de esa esencia que quiso imponer a su existir.

Pero no nos adelantemos: de lo dicho hasta aquí podemos decir que nos encontramos ante un personaje, un inglés, que desea trascender su condición, su mero existir, para llegar a ser algo o, mejor dicho, alguien. Para ello, muy significativamente, marcha a (adonde está el origen, el nacimiento) y decide que para alcanzar su meta, para construir su identidad, su nombre y su nombradía lo que necesita es hacerse árabe, pero no uno cualquiera sino un hombre carismático (con el componente religioso que el carisma conlleva casi siempre), capaz de liderar a los pueblos del desierto hacia su libertad en una especie de cruzada redentora.

Para conseguir semejantes objetivos, Lawrence cuenta con lo que él considera sus dos grandes virtudes: la sola fuerza de su voluntad y su inteligencia, en las cuales confía de forma desmesurada, tanto para dominar su cuerpo como para comprender

Strelnikov, viaja en lo que literalmente se puede llamar "el tren de la muerte". También en *Pasaje a la India* tenemos un tren con similar valor simbólico.

y torcer el curso de los acontecimientos. Esa excesiva confianza es un acto de soberbia que lo llevará a despreciar el concurso de cualquier poder, natural o sobrenatural, que no resida en sí mismo.

No es casual que algunos de sus amigos árabes más lúcidos, en determinadas situaciones, lo llamen “blasfemo”, tanto por no contar con Dios como por creerse él mismo un ser sobrehumano, tan blasfemo, pues, como puede llegar a serlo Edipo, primero intentando evitar el cumplimiento de su *fatum* y, luego, consintiendo que se le rinda en Tebas un culto casi divino, que lo lleva a ignorar las señales y advertencias de la divinidad verdadera. En ambos casos, tanta soberbia no quedará sin castigo.

Con semejantes convicciones, Lawrence consigue, ayudado por Dryden, que se le encomiende la tarea de reunirse con Feisal para obtener información acerca de sus intenciones, aunque su objetivo último es el de comenzar a construir su nueva imagen (luego veremos cómo lo que Lawrence construye no pasa de ser, precisamente, una mera imagen, una apariencias). Justo antes de partir, lleno de entusiasmo, nuestro inglés se refiere a su futura travesía como algo que “será divertido” y allí mismo recibe la primer advertencia sobre la vanidad de sus pretensiones: Dryden, como si hablase en representación de la divinidad, le dice: “Sólo los dioses y los árabes se divierten en el desierto, y usted no es ninguna de las dos cosas”. Lawrence no sólo no oye sino que, precisamente, intentará ser ambas cosas hasta el extremo de que, en algún momento, acabará por creérselo.

La primera travesía por el desierto será de carácter iniciático, subrayado esto por la imagen de un impresionante amanecer que enrojece toda la pantalla después de que Lawrence ha apagado una cerilla: una transición de planos prodigiosa entre la cerilla que se extingue y el sol que se “enciende”: una vez más, la representación del hacia el que se dirigen las diminutas figuras de nuestro héroe y su guía beduino. También la equiparación que, en varias ocasiones, tanto a nivel visual como verbal, se hace del desierto con el mar, asocia la aventura de Lawrence con la *peregrinatio* por excelencia: la *Odisea*. “El desierto es un océano –le dice Lawrence a Feisal– donde los bedú van adonde quieren y atacan adonde quieren...”

Esta primera incursión en el desierto, cuyo final coincide (desde nuestro punto de vista) con la noche previa a la toma de Akaba (la primera hazaña del Lawrence estratega), marca la trayectoria ascendente del héroe, quien tanto de cara al espectador como ante sí mismo parece ir alcanzando sus metas.

En primer lugar, adquiere los saberes necesarios para desenvolverse en el desierto a la vez que (siempre con su voluntad de por medio) endurece y temple el cuerpo. Así, por ejemplo, se niega a beber más agua que su guía, aunque éste le advierte:

“Yo soy bedú...”, frase que implícitamente se debe completar con una afirmación de igual funcionalidad a la antes citada de Dryden: “y tú no lo eres”.

En segundo lugar, su inteligencia, sus conocimientos de la lengua y la cultura árabes, le granjean la amistad del príncipe Feisal, que elige seguir sus consejos, contra la opinión de su asesor militar, el coronel Brighton. Para ello, durante su primera reunión en la lujosa tienda del jeque, Lawrence consigue impresionarlo citando de memoria algunas *suras* del *Corán* y hablándole de la creación de un ejército árabe y de la independencia de su pueblo.

Feisal se queda a solas con Lawrence y le hace una pregunta que demuestra que ha captado con lucidez la naturaleza contradictoria del joven oficial: “Es usted inglés –le dice– ¿No es leal a Inglaterra?”: se pone aquí de manifiesto lo que será el continuo desgarramiento interior de Lawrence, quien a la vez que promete la independencia para los árabes, sabe o intuye que no es eso lo que figura en los planes de las potencias occidentales. Lawrence responde a la pregunta de Feisal: “A Inglaterra y a otras muchas cosas”, a lo que el jeque contesta con un parlamento absolutamente revelador: ¿A Inglaterra y a Arabia a la vez? ¿Es eso posible? O es que usted quiere jugar con nosotros porque somos *un pueblo pequeño, bárbaro y salvaje*?”

Con estas últimas palabras, Feisal demuestra agudeza y omnisciencia. Agudeza, porque sabe que Lawrence no podrá servir a dos causas a la vez, aunque lo dejará actuar hasta donde a él le convenga. Y omnisciencia, porque el final de su frase (que hemos subrayado) repite unas palabras dichas por el propio Lawrence a Sheriff Alí unos días antes, indignado porque éste le ha matado a su guía junto a un pozo de agua. Con ello, Feisal se muestra como una divinidad que conoce todo lo que ocurre en sus dominios, y como una divinidad propia de la tragedia griega ya que él, junto a los ingleses y los franceses, será quien jugará con Lawrence, lo usará y, finalmente, contribuirá a su aniquilación.

Pero no nos adelantemos. Hemos dicho que estamos ante el hombre en pleno movimiento ascendente, ante el proceso de autoconstrucción y, por tanto, también ante su incipiente *hybris*. Lawrence asume un papel mitad redentor, mitad profeta y, tras la entrevista con Feisal, se retira al desierto y pasa toda una noche en estado de meditación. Justo al amanecer surge la revelación que en su boca se condensa en un solo término, *Akaba*: el conductor de hombres ya tiene un proyecto que es, al mismo tiempo, promesa.

Nos encontramos, pues, ante un Lawrence que comienza a sentirse más seguro de sí mismo: ha impresionado al príncipe, se encuentra a gusto entre los árabes y

tiene un plan, que para él es una revelación. Y así vemos cómo comienza a crecer su soberbia.

Recordemos que, al exponer su plan, Alí le hace ver que ello implica cruzar el Nefud, un desierto tan terrible que hasta los mismos árabes lo conocen como “el yunque del sol”, pero estos reparos son resueltos por Lawrence con la siguiente frase: “Lo cruzaré si lo cruzas tú. Yo no respondo del lugar, respondo de mí mismo”.

Esta enorme autoconfianza que, ya roza los límites de la prudencia, se vuelve a manifestar en un interesante diálogo que mantiene con Feisal en el momento de la partida hacia Akaba. Interesante porque, por una parte, vuelve a plantear la cuestión de la identidad todavía ambigua de Lawrence y hace nuevamente hincapié en su creciente *hybris* y en la naturaleza sacrílega de su trasgresión. La escena muestra a Lawrence ya montado en su camello y a Feisal que le pregunta, un poco retóricamente: “¿Adónde vas, inglés, con cincuenta de mis hombres?”. Como se ve, el jeque lo llama “inglés”, es decir, ya no es el teniente T.E. Lawrence pero todavía no ha adquirido su nuevo nombre, *Al Aurens*, aunque no falta mucho. La respuesta de Lawrence trasunta soberbia: “A lograr su milagro” y Feisal, con toda sabiduría, responde: “La blasfemia no es buena para comenzar un viaje”: el término “blasfemia” indica el carácter sacrílego del pecado y, una vez más, Feisal demuestra que ve a Lawrence desde un plano superior mientras éste, ensoberbecido, ni siquiera escucha y vuelve a preguntar, siempre en su línea de actuación: “¿Podemos decir que cabalgamos en nombre de Feisal de La Meca?”. Y Feisal, siempre desde su altura, contesta con una nueva pregunta que es a la vez cuestionamiento y advertencia: “¿En nombre de quién cabalga usted?”

La expedición a Akaba consolida la nueva imagen del héroe: en primer lugar, sus compañeros árabes comenzarán a llamarle *Al Aurens* y, pronto, al mostrar su repugnancia por los castigos corporales y al “adoptar” a dos muchachos parias, se le atribuirá el epíteto de “el misericordioso”.

Pero hay un acontecimiento durante la travesía del Nefud que será fundamental para la trayectoria de Lawrence porque, a nuestro modo de ver, constituirá el punto más alto al que podrá llegar y, a la vez, la manifestación plena de su excesiva autoconfianza, de su desprecio por cualquier instancia que se sitúe por encima de su persona. Será, también, el momento en que Lawrence más se aproxime a Edipo.

Recordemos la escena: el pequeño ejército ya casi ha cruzado el desierto y, al llegar a un oasis, descubren que falta un hombre, Gazim, quien seguramente ha caído de su camello durante la noche. Alguien dice: “Ha llegado la hora de Gazim. Está escrito”, pero Lawrence mira fijamente a Alí y contesta: “Nada está escrito”,

que es lo mismo que decir que si el destino es un libro, en todo caso sus páginas están en blanco para que un hombre con la suficiente voluntad e inteligencia pueda escribir su propio relato. Allí insiste con su discurso y cuando el inglés ya se da la vuelta para ir al rescate, le grita: “Blasfemo, no llegarás a Akaba”, advirtiendo una vez más el sacrilegio que implica tentar a los dioses. Pero Lawrence, con plena fe en sus “poderes” contesta: “Yo sí llegaré a Akaba” y señalando su cabeza completa: “Eso está escrito aquí”.

Vemos, por tanto, que Lawrence opone su inteligencia a la creencia en la predestinación y en el destino, y en ello hay un desafío y un desdén hacia el plano divino. También, una soberbia intelectual sólo comparable a la que demuestra Edipo en su famoso *agón* con Tiresias, la voz de los dioses, que también le está lanzando advertencias acerca de su verdadera condición.

Recordemos la escena: Edipo ha lanzado una maldición contra el asesino del rey Layo, cuya impureza es causante de la peste, sin saber, claro está, que ese hombre es él. Para que lo ayude en su búsqueda, Edipo manda a llamar a Tiresias, el adivino ciego, que conoce la verdad. Sin embargo, Edipo se negará a ver la realidad, por más que aquél la ponga bajo sus ojos: como en el caso de Lawrence, de nada valdrán las advertencias. Así, en un momento dado, Tiresias le dice directamente: “Afirmo que tú eres el asesino del hombre acerca del cual están investigando”, a lo que Edipo contesta “No dirás impunemente dos veces estos insultos”. Tiresias, que ya no puede contenerse vuelve a advertirle acerca de su verdadera condición y de la situación engañosa en que está viviendo: “Afirmo que tú has estado conviviendo muy vergonzosamente, sin advertirlo, con los que te son más queridos y que no te das cuenta en qué punto de desgracia estás”. Edipo, en lugar de reflexionar se enfurece y, además de caer en la paranoia de la conspiración, intenta desvalorizar a Tiresias y a sus artes adivinatorias, esto es, la legitimidad de su vínculo con el plano divino. Para ello, como Lawrence en relación con la creencia islámica en la predestinación, opone a dichas artes la fuerza de su inteligencia recordando que cuando la Esfinge (la “perra cantora”) asolaba la ciudad con su famoso enigma, nadie, ni siquiera Tiresias con todos sus saberes, fue capaz de resolverlo. Para ello tuvo que llegar Edipo. Así se lo recrimina al anciano a la vez que se enorgullece por su hazaña: “Porque, dime, ¿en que fuiste tú un adivino infalible? ¿Cómo es que no dijiste alguna palabra que liberara a estos ciudadanos cuando estaba aquí la perra cantora? Y, ciertamente, el enigma no era propio de que lo discurriera cualquier persona que se presentara, sino que requería arte adivinatoria que tú no mostraste tener, ni procedente de las aves ni conocida a partir de alguno de los dioses. Y yo, Edipo, el que nada sabía, llegué y la hice callar *consiguiéndolo por mi habilidad, y no por haberlo aprendido de los pájaros*” (vv. 390-400).

Los términos que hemos subrayado pueden considerarse equivalentes a los arriba citados de Lawrence cuando éste, aludiendo a su inteligencia, dice: “Yo sí llegaré a Akaba, eso está escrito aquí”. Decíamos que en las palabras del inglés había desprecio hacia la voluntad divina: se trata del mismo desprecio de Edipo, cuando éste afirma que él ha vencido a la Esfinge por su habilidad, es decir, por su inteligencia (ya que se trataba de resolver un enigma) y no por el saber de los pájaros, esto es, el que proviene del plano divino ya que, como se sabe, los augures solían interpretar el mensaje de los dioses por el vuelo de las aves o través de sus entrañas.

Lawrence rescata finalmente a Gazim, a quien encuentra enloquecido por la sed, y es recibido en el campamento en olor de santidad: cuando Alí se acerca para ofrecerle agua, le repite: “Nada está escrito”. A partir de ahora será no sólo “el misericordioso” sino también *Al Aurens*, “aquel para quien nada está escrito”.

Por la noche, Lawrence confiesa a Alí que es hijo bastardo de un noble de quien no heredará el nombre. Alí le contesta que, en ese caso, es libre para elegir su propio nombre y que se quede con *Al Aurens*. Ello es un indicio de que nuestro héroe ha conseguido, en cierto modo, lo que buscaba: si como dice Borges y creían los antiguos, “el nombre es esencia de la cosa”, quien nombra o se nombra está construyendo su propio ser. Por eso Lawrence acepta su bautismo y contesta a Alí: “Si, *Al Aurens* está bien”. Y dentro del mismo ritual, cambia sus ropas inglesas, las ropas del hombre que fue, para vestirse conforme su nueva esencia: unos hábitos árabes de color blanquísimo, immaculado, obviamente, símbolo de esa pureza anhelada y representada también por el desierto al que Lawrence ama porque, como hemos visto, “está limpio”.

Hemos dicho, e insistimos en el hecho de que éste es el cenit de la carrera de Lawrence (aunque momentos posteriores puedan parecer más altos, estos serán pura apariencia): ha conseguido asimilarse al mundo árabe, lidera un pequeño ejército que pronto obtendrá su primera victoria, parece haberse encontrado consigo mismo, con su nombre verdadero, casi se podría decir que una aureola de santidad rodea su cabeza después del rescate de Gazim, que lo presenta como un ser misericordioso que antepone lo humano a otras prioridades. Su nuevo pueblo lo venera y lo seguirá adonde él quiera llevarlo.

Se podría decir que Lawrence ya no necesita más, sin embargo, su ceguera, tan metafórica en principio como la de Edipo, le impedirá, de una parte, ver los signos que siguen advirtiéndole de la vanidad de su empresa. Así, por ejemplo, cuando ya vestido de árabe se topa con el jeque Auda (Anthony Quinn), éste, sin vacilar, le dice: “Qué haces aquí, inglés”; cuando llega su hijo pequeño, Lawrence le hace el saludo árabe pero el muchacho le contesta con el saludo militar inglés; luego describe la tribu a la que corresponden sus ropas y termina diciendo: “Pero él es inglés”. Es decir,

que Lawrence no engaña a nadie o, en todo caso, sólo se engaña a sí mismo. Dicho en otros términos, lo suyo es una mera representación, un juego. Ya decía Sartre que la mayoría de los hombres es incapaz de llegar al ser a partir de la existencia y que, en general, lo que suelen hacer es actuar *como si*, representar un papel. De allí las numerosas referencias que el filme hace al teatro: Lawrence asegura al general Allenby que le gusta mucho el teatro, y ante los oficiales del cuartel general de El Cairo (por cierto, escenas todas rodadas en la Plaza de España de Sevilla), vestido (¿disfrazado?) de árabe, los saluda con un gesto teatral, y como un actor es observado desde unas balaustradas que recuerdan claramente unos palcos.

Por tanto, y aunque él se lo tome muy en serio, podemos decir que Lawrence “juega” a ser árabe, y de allí el carácter ilusorio de su empresa (recordemos que “ilusión” viene del latín “ludus”: juego) lo cual, en cierta forma, queda confirmado por el hecho de que lo veamos, al menos en dos ocasiones, “jugar” con apariencias: una vez con el eco de su voz y la otra cuando persigue a su propia sombra.

De otra parte, su vanidad hará que el hombre misericordioso y humanitario que parece haber construido ceda a la razón política, y allí comenzará su perdición, el castigo a su enorme soberbia. Porque, como se recordará, la noche anterior al ataque a Akaba, precisamente cuando Lawrence y Alí contemplan, en la noche, las luces de la ciudad, a orillas del Mar Rojo, se oye un disparo: una reyerta entre dos miembros de tribus diferentes, un muerto. Dice Auda del asesino: “Si ha matado, morirá”, pero ello significaría el inicio de una espiral de violencia que daría al traste con los planes de Lawrence; por ello, éste se ofrece para llevar a cabo la ejecución con unas palabras que, aunque él no lo perciba, vuelven a recordarle lo inútil de su empresa: “Yo no tengo tribu y nadie se sentirá ofendido”: todo parece solucionado pero cuando empuña su revólver para ejecutar al reo, éste resulta ser Gazim, el hombre que apenas unos días atrás había salvado de morir en el Nefud. La escena se resuelve con un plano medio de Lawrence quien, con el rostro crispado, dispara a Gazim (*fuera de campo*) hasta vaciar el cargador. Luego, con un gesto de repugnancia, arroja el arma lejos de sí.

Este episodio es fundamental, tanto por sus consecuencias como porque arroja una luz distinta sobre lo ya sucedido. En primer lugar, hay que decir que es el mayor golpe que sufre el muy hinchado ego de Lawrence, que pasa de ser aquel para quien nada está escrito a instrumento, precisamente, de esa “escritura”, de ese destino que él cree o creía controlar. No sólo estaba escrito que, como decían sus compañeros, Gazim debía morir sino que, para su estupor y mayor humillación de su inteligencia, es él mismo quien debe matarlo. Estupor y humillación comparables a los que debió sentir Edipo al descubrirse como el ser impuro que se había propuesto perseguir.

En segundo lugar, este episodio no sólo es la demostración taxativa de que él no controla en absoluto su destino sino que, además, vemos cómo la imagen que hasta el momento Lawrence había construido de sí mismo (y que bien pudo haber mantenido) de hombre misericordioso y humanitario es arrojada por tierra puesto que, para mantener sus sueños de gloria, debe seguir con su plan, plan que Gazim pone en peligro. Por eso lo mata; no por anhelo de hacer justicia, lo que encajaría perfectamente en su nueva imagen, sino por razones de Estado, por la razón política, tras lo cual, insistimos, está el desmedido afán de fama y renombre. Esta es la gran claudicación que, en definitiva, implica la muerte de ese *Aurens* que apenas acababa de nacer.

A partir de la ejecución de Gazim, Lawrence ya está vencido (al menos el Lawrence que hasta ese momento iba cobrando forma) y aunque todavía lo veamos en momentos gloriosos, algunos verdaderamente espectaculares, en todos los casos habrá indicios que, con ironía, demostrarán al espectador que todo es precisamente eso: espectáculo, mera apariencia, una fantasmagoría, un puro juego de máscaras (una mascarada) que, bajo diversas formas, irán ocultando su rostro, lo irán borrando de manera que lo que era una forma incipiente comienza, antes de plasmarse definitivamente, a perder sustancia. Y, peor aún, a partir de ahora, de redentor misericordioso, Lawrence pasará a ser una divinidad cruel cuyo culto exige sangre, sacrificios humanos.

Su presencia en el desierto comenzará a producir el efecto contrario del que él pretendía: si hasta ahora había buscado y encontrado la pureza en ese espacio incontaminado, limpio, ahora es él mismo un factor contaminante y su acción se verá jalonada por mucha sangre derramada. Como Edipo, que busca purificar la ciudad y para ello se empeña en erradicar esa mancha, esa *miasma* que luego descubrirá es él mismo, también Lawrence, buscador de pureza, será *miasma*, será la máxima impureza. Por eso, a medida que avanza la película, su túnica blanca comienza a oscurecerse, a ensuciarse, ya sea por la arena, en el cruce del Sinaí, o por la sangre y la pólvora en la matanza de la columna turca.

Antes de concluir con el episodio de Gazim y la toma de Akaba, quisiéramos destacar un detalle propio de la maestría de David Lean en el manejo de los símbolos, ya sea a nivel visual o auditivo, que insisten en recalcar la advertencia que debería indicar a Lawrence que ha excedido el límite. La escena ocurre justo en el momento en que Lawrence acaba de matar a Gazim y, después de arrojar lejos de sí el revólver, la cámara se detiene en un primer plano de su rostro desencajado. En ese momento se oye el sonido de una campana que, en realidad, se corresponde con el plano siguiente: se trata del centinela turco que da la alarma ante el ataque a Akaba. Ese sonido de alerta ha "contaminado" el plano anterior y cierra todo el episodio de Gazim

(desde su salvación hasta su muerte) con un toque de atención que, sin embargo, no alcanza a “despertar” a Lawrence.

Tan grande es la ceguera del inglés que, después de la toma de Akaba, decide ir a El Cairo a informar a sus superiores. Para ello debe cruzar el Sinaí y manifiesta a sus camaradas que lo hará con la sola compañía de sus dos sirvientes, Farrah y Aud. El jeque Auda no sale de su asombro: “¿Vas a cruzar el Sinaí, sólo con esos dos?”. La respuesta de Lawrence es el paradigma de la infatuación: “Moisés lo hizo”, afirma y se marcha con su camello sin siquiera oír la respuesta de Auda: “Pero Moisés era un profeta, amado de Dios”. Como era de esperar, el Sinaí le inflige un nuevo golpe: uno de sus criados muere, tragado por las arenas movedizas, a pesar de los esfuerzos de Lawrence por salvarlo.

Cuando por fin llegan al canal de Suez, Lawrence lleva las ropas ennegrecidas y su cara es una máscara inexpresiva, cubierta de polvo de la que comenzamos a dudar que albergue algo detrás de la superficie. Máxime cuando, para resaltar esa pérdida de identidad, la cámara muestra un primer plano de la máscara mientras se oye la voz de un motorista que, desde la otra orilla del canal, les pregunta “¿Quién sois?”, pregunta para la que Lawrence no tiene más respuesta que el silencio, el silencio y una mirada extraviada que nos indica el inicio del camino a los infiernos.

Ya en El Cairo, Lawrence se va a encontrar con su Creonte, es decir, su contrapartida, el hombre mediocre y acomodaticio que encarna la razón de estado y que jamás compromete su acción más allá de lo que las normas establecen. Se trata del nuevo comandante, el general Allenby, ante el cual se presenta Lawrence con sus ropas árabes. En su informe indica que ha hecho prisioneros a los turcos y lamenta haber matado algunos. Por ello y porque, según dice, le remuerde la conciencia al haber llevado a la muerte a su sirviente, le pide a Allenby que lo releve: pareciera, por tanto, que intenta recuperar su imagen perdida de hombre que abomina de la violencia y se compadece por el sufrimiento ajeno.

De hecho, una vez que regresa a la lucha, Lawrence mantiene su postura humanitaria, inclusive con los prisioneros turcos. Hay un diálogo entre Feisal y el periodista Bentley, cuando éste va a pedirle su permiso para ir a ver a Lawrence en acción, en el que el jeque le hace saber que, a pesar del duro trato que los turcos infligen a sus prisioneros, ellos, sin embargo, respetan escrupulosamente la Convención de Ginebra. Bentley le dice: “¿Eso se debe a Lawrence? He oído que siente horror por la sangre”. Feisal contesta: “Así es, en el comandante Lawrence la clemencia es una pasión, en mí sólo buena educación”. Sin embargo, sabemos que más adelante, cuando ataquen a una columna turca en retirada, será él mismo quien, sediento de venganza por la violación de Dera, grite: “No hay prisioneros”, instigando a la carnicería.

Por otra parte, su resistencia a seguir es rápidamente vencida por Allenby, que sólo tiene que halagar su inteligencia y ascenderlo a comandante.

El general, como decíamos, es un personaje al que podríamos calificar de anti-trágico, es decir, el hombre mediocre pero eficaz que, frente a la opción vida breve y gloriosa o larga y oscura, no duda en optar por la segunda (¿quién recuerda hoy a Allenby?) y por eso está preparando su retiro y lee un manual acerca de la pesca de truchas, actividad a la que piensa dedicarse (que no es, precisamente, un deporte de riesgo, al menos, no tanto como conducir motocicletas a toda velocidad).

Si decíamos que lo propio del héroe trágico era el avanzar contra la corriente, aun sabiendo que no podrá con ella, Allenby es el que se deja llevar, el que en todo momento dice "Yo cumplo órdenes", y cuando Lawrence le recuerda que un oficial debe actuar en todo momento por propia iniciativa, le responde: "No lo crea, es muy peligroso".

El general es también un hombre capaz de dejar completamente de lado sus escrúpulos para obtener sus fines. Así, autoriza a Lawrence para que éste prometa la libertad a los árabes, con lo que se asegura el apoyo de su ejército, pero no le proporcionará artillería, con lo cual nunca podrá ser tan fuerte como para cuestionar la hegemonía de los ingleses. Cuando Lawrence se marcha del cuartel, Allenby, a solas con Dryden, le dice: "Yo, afortunadamente, sólo obedezco órdenes, no como ese desgraciado que camina sobre un torbellino", con lo que destaca el peligro que, para un hombre no trágico, representa la acción y la búsqueda de la autodeterminación.

Lawrence regresa al desierto y comienza la campaña que lo hará famoso en todo el mundo: la voladura de los ferrocarriles turcos. Famoso no sólo por lo espectacular de sus acciones sino también porque Bentley comenzará una serie de reportajes que tienen como objetivo secreto presentar el aspecto romántico de la guerra (si es que tal cosa existe) a través de la figura de ese curioso inglés vestido con una túnica blanca y un puñal curvo, para conseguir que la opinión pública norteamericana se muestre favorable a la intervención de su país en el conflicto: tampoco en este caso nuestro personaje será consciente de la manipulación de la que está siendo objeto.

Por otra parte, la figura de Bentley sirve también para demostrar que la construcción del mito de Lawrence fue, en buena medida y ya por aquellos años, lo que hoy llamaríamos la fabricación de una estrella mediática a la que, todo hay que decirlo, él se prestó gustoso, encantado de que su figura ocupase las primeras planas de los grandes periódicos del mundo.

Vamos a detenernos en el primer ataque ferroviario que muestra la película porque, además de ser una de las escenas cinematográficamente mejor logradas, las imágenes tienen una fuerza simbólica que no podemos pasar por alto. En primer lugar, nos encontramos con Lawrence otra vez vestido con una túnica de un blanco purísimo y dirigiendo a sus hombres con seguridad: parece haberse recuperado de los golpes recibidos, con la conciencia aparentemente tan pura como sus vestidos y en plena posesión de sus “poderes”. De hecho, aquí veremos la escena en la que literalmente está en lo más alto. Pero sólo literalmente, porque la secuencia presenta ciertos detalles que demuestran que todo es una mera ilusión. Veamos:

El plano se abre con Lawrence accionando un detonador y la explosión que hace descarrilar el tren: los árabes, agazapados tras unas dunas, comienzan a disparar contra los pasajeros y los soldados turcos y es el propio Lawrence el que se desespera para detener una matanza ya inútil. Cuando Lawrence va a subir al tren un oficial turco moribundo lo derriba de un disparo que le roza el hombro: Lawrence se pone de pie y mira fijamente y sin inmutarse al oficial mientras éste continúa disparándole sin acertarle hasta que Auda lo mata con su espada. Más tarde Bentley, que está realizando su reportaje le preguntará por qué se ha arriesgado como lo ha hecho y la contestación nos demostrará que la túnica blanca sigue albergando a alguien más infatuado aún si cabe: “¿No sabe usted que a mí solo puede matarme una bala de oro?”

Es evidente que Lawrence se siente una vez más en la cumbre y todo ello es escenificado en lo que nos atrevemos a llamar una de las cumbres de la filmografía de Lean, cuando el periodista le pide hacerle unas fotos sobre uno de los vagones descarrilados. Lawrence emprende una caminata, saltando de coche en coche mientras sus hombres lo siguen desde el suelo vitoreando su nombre, *Aurens*, todo ello acompañado por el tema principal de la extraordinaria banda sonora compuesta por Maurice Jarre.

Esta escena muestra, tanto en el plano físico como en el simbólico, la altura a la que ha llegado el protagonista. Si, además, tenemos en cuenta que Lawrence aparece de pie, sobre un tren descarrilado por él mismo, qué duda cabe de que se trata de la imagen simbólica del destino vencido, un destino que —decíamos— encarna el tren, por la inexorabilidad de su recorrido y que, sin embargo, nuestro inglés ha conseguido detener y desviar, o eso es lo que él cree. Como dice Moreno Cantero: “En *Lawrence de Arabia*, el momento de máximo narcisismo —casi divino— al que llega el coronel, plenamente integrado en su papel de mito, es escenificado por éste realizando una exhibición de poder sobre el tren que sus tropas acaban de descarrilar: el símbolo del destino destruido y humillado por alguien que piensa que *nada está escrito*” (ob. cit.: 106).

Como aquel gangster edípico encarnado por James Cagney en *Al rojo vivo*, la película de Raoul Walsh, Lawrence está “en la cima del mundo”. Sin embargo, la mirada del director es una mirada irónica y, por tanto, indicio de un destino trágico. Y no sólo por el lugar común que mide lo estrepitoso de la caída por la altura a la que se ha escalado y que Jaspers resume diciendo que lo trágico surge del triunfo que se transforma en fracaso. Mirada irónica porque, merced al prólogo, el espectador ya sabe que toda esa gloria acabará en una oscura carretera inglesa, y fundamentalmente porque la escena, la presentación de Lawrence, está realizada de tal modo que deja traslucir la vanidad de sus pretensiones, lo hueco de sus actos y lo ilusorio de ese momento aparentemente supremo.

Decíamos antes que, desde la ejecución de Gazim, Lawrence ha perdido su integridad y ha destruido el ideal que parecía haber alcanzado. Desde ese momento, todos sus actos serán meras apariencias. Pues bien, durante toda la escena de la caminata sobre el tren, Lawrence es presentado, mostrado por la cámara, como alguien vacío, sin consistencia, como un fantasma detrás del cual no hay nada ni nadie. Así, la cámara nunca nos ofrece un plano completo de su figura: se enfocan sus botas o parte de la túnica; se lo muestra en contrapicado y con el sol a sus espaldas, con lo cual su imagen se nos aparece vagorosa, completamente difuminada y, fundamentalmente, se nos presenta un plano picado (otra vez la mirada “desde arriba”) que nos muestra la sombra de Lawrence en la arena y a los árabes que, al seguir su desplazamiento sobre los vagones, visualmente, persiguen su sombra, esto es: una ilusión, la ilusión que ya es Lawrence, la ilusión que él mismo ha prometido a esos hombres.

De hecho, a partir de este episodio, el protagonista no hará más que descender, en su particular viaje a los infiernos, e incrementar ese carácter de *miasma* que contamina todo lo que está a su alrededor. Así, él mismo debe matar a su segundo sirviente para evitar que, herido, caiga en manos del enemigo: es otro tributo a su empecinamiento en seguir la lucha con pocos hombres. Alí le reprocha su conducta y le dice que no puede pedir a sus hombres que muevan montañas o caminen sobre las aguas. Lawrence vuelve a contestarle desde su *hybris*: “¿Quién eres tú para saber lo que pueden hacer? ¿O acaso crees que soy un hombre cualquiera?”.

Esta infinita vanidad es infinitamente castigada en el episodio de la flagelación y posterior violación, en Dera, una ciudad en manos de los turcos en la que él se adentra imprudentemente diciendo a Alí que es invisible. En *Siete pilares...* escribirá de esta experiencia que “...en Dera, aquella noche, la ciudadela de mi integridad se había perdido irrevocablemente” (1997: 559). Efectivamente, una vez rescatado por Alí, nos encontramos con un hombre vencido que anuncia que lo abandona todo. Los motivos que da son justamente los opuestos a los que esgrimió, también frente a Alí, para rescatar a Gazim: Lawrence le muestra el color blanco de su piel y le dice “Yo no puedo cambiar esto”, es decir, asume el discurso fatalista de los árabes

que tan arrogantemente había rechazado con su “Nada está escrito”, lo cual es terriblemente irónico porque, sin darse cuenta de ello, utiliza ese discurso para decir que, aunque lo desee, él no puede ser árabe ya que la piel, el nacimiento, condiciona lo que uno quiere y puede ser.

Con más ironía aún, Alí, un árabe, le contesta con el discurso antideterminista del “primer” Lawrence: “Un hombre puede ser lo que quiera: tú lo has dicho”. Será una vez más Allenby quien, con sus adulaciones y un nuevo ascenso, lo convenza para continuar: “Usted es una pieza clave de mi ofensiva sobre Damasco”, “Usted es un hombre extraordinario...”, etc.

Este regreso, otra vez la túnica blanca, será el penúltimo y más tenebroso de sus actos. Nos referimos al ya muchas veces aludido ataque a la columna turca, una acción carente de todo valor estratégico que Lawrence emprende contra el consejo de Alí, el otrora “salvaje” que ahora intenta evitar la masacre propiciada por quien una vez se llamó “el misericordioso” y ahora grita “No hay prisioneros”. Dicha orden provoca una verdadera orgía de sangre en la que el propio Lawrence se hunde con una sed de venganza sin límites y de la que emergerá con la mirada extraviada y el rostro y la túnica completamente cubierto de polvo y sangre: una máscara más que sigue ocultando su rostro, ese rostro que buscaba al comienzo de su viaje. Cuando Bentley llega al lugar de la masacre exclama un conradiano: “Qué horror, qué horror” y decide hacerle a Lawrence una última foto al tiempo que le dice: “Maldito hombre”. Éste, con la locura en los ojos, ni siquiera responde.

Una vez que sus hombres entran en Damasco, antes que las tropas regulares inglesas, nuestro hombre se encuentra con que Feisal, Allenby y Dryden se reparten el control de la ciudad y las parcelas de poder, sin tenerlo en cuenta. Lawrence asiste a la reunión de pie y en silencio y, muy sugestivamente, la primera imagen que de él tenemos es una mera apariencia: la cámara no lo enfoca directamente a él sino a su imagen reflejada en la lustrosa mesa de negociaciones, con lo que se profundiza en la idea de un hombre que se ha diluido en la más absoluta inanidad.

Por fin, Lawrence comprende que, desde el principio, ha sido manipulado, tanto por Feisal como por los ingleses, encarnados en Allenby. Ahora, como más tarde el jeque dirá al general, el mito se ha transformado en una espada de doble filo que no conviene ni a árabes ni a ingleses: los primeros no querrán deber su independencia a un inglés, para los segundos siempre será molesto un militar brillante pero demasiado “arabizado”.

Lawrence, como Edipo, ha sido un simple instrumento de fuerzas que estaban por encima de él, de unos dioses crueles y pragmáticos que le han permitido creer que podía liderar pueblos, redimirlos y concederles la libertad, que él, personalmente,

era capaz no sólo de señalarse como un gran militar y estratega, sino también como un héroe romántico cuya fotografía, luciendo la consabida túnica blanca, sería conocida en el mundo entero. Pero, sobre todo, se le ha permitido creer que él era capaz de labrar su propio destino, al margen o contra lo que parece ya determinado, y que esa potestad, la de escribir personalmente en las páginas del libro de su vida, le permitiría pasar de la mera existencia, en la que se suele arrastrar el común de los seres humanos, a la esfera del auténtico ser que, para él, pasaba por hacerse árabe.

Como Edipo, Lawrence tiene problemas con su identidad (recordemos el conflicto de su filiación) y se puede afirmar que su *peregrinatio*, su particular *Odisea* en el océano de arena no es sino la búsqueda del nombre, de la propia cara en el espejo, que es, para Borges, la tarea última de todo hombre. Y, al igual que Edipo, terminará descubriendo que todos los pasos que ha dado en aquella dirección, en realidad, lo alejaban de su meta y, en ese sentido, también es un Ulises centrífugo, que nunca llegará a su Ítaca. Y lo peor de todo es que esos pasos desencaminados estaban ya previstos por esa instancia superior, por esos dioses crueles y, a veces, burlones que añaden más ironía, si cabe, a la historia.

Inclusive, la última escena de la película tiene una gran carga irónica. En ella, vemos a Lawrence, con uniforme inglés, viajando en un vehículo descubierto que lo lleva al puerto donde embarcará hacia Inglaterra. La cámara nos muestra su rostro apenas visible tras el sucio cristal del parabrisas mientras el chofer le comenta "Siempre es bueno volver a casa": Lawrence permanece en silencio mientras su cara desaparece definitivamente en un fundido a negro.

La ironía consiste en que Lawrence ya no tiene casa puesto que regresa a un lugar (Inglaterra) que ya no es el suyo, ya que en cierta medida ha renegado de él. Tampoco podría permanecer en un lugar que antes fue símbolo de sus ideales de pureza y ahora está manchado por su locura. Lawrence, como Edipo, vuelve a ser el huérfano del principio, ya no tendrá patria y será un mendigo del ser, un personaje que busca el anonimato y la autoaniquilación (su accidente es, en cierto sentido, un suicidio) y cuya imagen, como la del propio Edipo en *Edipo en Colono*, seguirá siendo útil al poder.

Lawrence quiso ser y hacer algo grande, y para ello debió exceder los límites de lo simplemente humano, cosa que pagó muy caro ya que ese exceso lo condujo a la *hybris* y a su inevitable castigo. Se puede decir que, en verdad, consiguió ser un hombre extraordinario —de hecho, seguimos hablando de él— pero, como también nos enseñó el maestro Sófocles, casi nunca los hombres, extraordinarios o no, pueden considerarse felices, al menos —según dicen los últimos versos de su *Edipo Rey*— "hasta que llegue al término de su vida sin haber sufrido nada doloroso".

BIBLIOGRAFÍA

- Cóndor Orduña, María (1997): "El octavo pilar", en T.E. Lawrence: Los siete pilares de la sabiduría, Madrid, Huerga y Fierro Editores.
- Díaz Tejera, A. (1989): *Ayer y hoy de la tragedia*, Sevilla, Alfar.
- Jaspers, K. (1995): *Lo trágico*, Málaga, Ágora.
- T.E. Lawrence: *Los siete pilares de la sabiduría*, Madrid, Huerga y Fierro Editores.
- Moreno Cantero, R. (1993): *David Lean*, Madrid, Cátedra.
- Riambau, E. (1994): *Lawrence de Arabia-Uno de los nuestros*, Barcelona, Dirigido por.
- Sartre, J-P: (1998): *El existencialismo es un humanismo*, Madrid, Edahsa.
- Sófocles (1986): *Tragedias*, Trad. de Assela Alamillo, Madrid, Gredos.