

## La duda de Porthos

Gonzalo de Lucas



**BOU, Núria y PÉREZ, Xavier. *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 2000.**

El filósofo Brice Parain evoca en *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962) la siguiente historia: “*Porthos, el alto, el fuerte..., un poco bruto, no pensó en toda su vida (...) Entonces, una vez, fue necesario que pusiese una bomba en un subterráneo, para hacerla estallar. Lo hace, coloca la bomba, prende la mecha, luego sale corriendo..., naturalmente. Y corriendo, de golpe, se pone a pensar... ¿En qué piensa? Se pregunta cómo es posible que pueda poner un pie delante del otro. Eso también le ha ocurrido a usted, sin duda, ¿no? Entonces, deja de... correr, de andar; no puede, no puede avanzar más... Todo explota, el subterráneo le cae encima. Lo sostiene con los hombros, es bastante fuerte... Pero finalmente, al cabo de un día, dos días, no sé, es aplastado, muere. En resumen, la primera vez que pensó, murió*”. (1) Este relato metafórico de la transformación del héroe mítico en hombre reflexivo y falible –ligado al paso del mito al *logos*–, acaso sea útil para ilustrar o resumir el tema del ensayo de Núria Bou y Xavier Pérez *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine*: las distintas relaciones que el héroe masculino de Hollywood ha mantenido con su condición temporal, desde la agilidad invulnerable del héroe acrobático en movimiento perpetuo -observada en los filmes protagonizados por Douglas Fairbanks- hasta los rituales silenciosos y estáticos del sujeto crepuscular que protagoniza el último eco del cine épico, cuando el héroe ya se ha detenido en una actitud –ya sea de melancolía, perplejidad, incertidumbre o inquietud- conformada por la aceptación de lo efímero de la existencia. El principal acierto de Bou y Pérez ha consistido en estudiar el valor formal de esas actitudes, los gestos y tonos, las miradas y los silencios, los sentimientos expresados o velados, localizándolos tanto en los pasaje graves como en los leves, en lo que no dicen o no hacen los personajes como en lo que sí dialogan o efectúan, evitando ampararse en el análisis –ciertamente discutible- de las líneas globales de contenido y de los más visibles recursos estilísticos, método crítico que ha acabado encorsetando los períodos del cine clásico y moderno. Insistiendo en el pasaje acerca de Porthos, diríamos que Bou y Pérez se han preocupado por observar el “modo” en que éste dejó de correr más que del hecho en sí mismo.

Aunque las líneas presentes son fruto de una lectura o meditación sin envidia académica, carente de aparato crítico, y cuyo único deseo es proponer una invitación al libro o una nota personal a pie de página, parece adecuado enclavar someramente el alcance de la operación crítica descrita. En los textos escritos en los últimos veinte años, pocas veces se ha manifestado una profunda voluntad de “volver a pensar” la historia del cine. La crítica de las películas o cineastas ha vivido un lento proceso de solidificación, cuyos efectos todavía no se han podido evaluar. Mucho me temo que una de las consecuencias de hablar con semejantes palabras del “montaje de atracciones” de Eisenstein, la “profundidad de campo” de Welles o el “jansenismo” de Bresson, olvidando buscar nuevos aspectos reveladores en sus filmes, ha sido la conversión de los cineastas canónicos en artistas embalsamados y a la vez la confusión e impericia con la que los realizadores surgidos de las universidades han rodado imitando a los maestros. La pedagogía de un libro tan didáctico como *El tiempo del héroe* reside en su capacidad para hallar una mirada horizontal que enriquezca el estudio y la creación de las formas cinematográficas, liberadas así de urnas o fronteras estancas. No se trata de un estudio de las formas al modo de Wölfflin, sino de una aproximación a los signos menos estridentes o llamativos, los actos atisbados o invisibles, y a los materiales que conforman las imágenes, en un suave formalismo que sería caro a Bordwell aunque se efectúe de manera menos sistemática y más impresionista. Esa mirada permite limar la separación cronológica y estética para buscar las ramificaciones, ecos, rimas, puntos de encuentro, o simetrías que atraviesan los movimientos del cine, los yacimientos poéticos todavía no hallados. En este punto, conviene señalar que los motivos recurrentes que atraviesan de forma subterránea o indirecta el texto son “la madera de sueños” que según Próspero configuraba la vida: las lágrimas, la posición del hombre en el desierto o en la mar, las miradas al padre o al maestro, la cicatrización de los sentimientos, las heridas de sangre, el humo de los cigarrillos, el tono de las palabras, la cadencia de las canciones, los silencios, las sombras. Cualquiera de estos motivos permite dibujar una cadena de asociaciones; así la petición de matrimonio que el oficial interpretado por Gary Cooper en *Tres lanceros bengalís* le hace a una sombra chinesca proyectada como espectro en la pared de una caserna destella en *La legión invencible* mediante la sombra de Olivia, la sobrina del comandante viudo Allshard, “*que se proyecta silenciosamente sobre la lápida de la mujer muerta, para que, cuando el capitán Brittle gire la cabeza para descubrir a la chica (radiante ‘doble’ juvenil de la recordada esposa), ella, con ojos emocionados, le ofrezca un sencillito tiesto con bellísimos ciclámenes*” (pág. 167).

El libro recoge las teorías de Gilbert Durand, (2) ideas que adquieren nuevos tonos al ser expuestas junto al cine, y se enriquece con una tradición cinematográfica hermeneútica que en su día provocó aperturas de luz, y que aun hoy es posible leer y pensar con actitud creadora. Los modelos tradicionales –y esto debería aplicarse al ensayo filosófico que desprecia la tradición o a los críticos de cine o pintura que no cultivan o incluso menosprecian el conocimiento de los clásicos- siempre son regeneradores si la mirada que se posa sobre ellos es atenta y sensible. Por eso, Bou y Pérez utilizan el “remanente” de un legado crítico que aquí no manifiesta estar anquilosado, una herencia latente –y, como vimos, no sólo cinematográfica: los ensayos de Bachelard también son piezas importantes en el andamiado- que modula un

análisis que resulta precursor cuando aborda películas recientes que, examinadas desde la citada línea horizontal o perspectiva panorámica, adquieren inéditas proporciones. Se detectan asimismo en los comentarios reflexiones pertinentes sobre la situación del cine en el marco del audiovisual, al hilo de las frases de Thierry Jousse acerca de la desaparición de la baziniana “ventana abierta al mundo” y su sustitución por “la simulación generalizada”, que se enlazan con el trayecto del héroe en su paso reversible de la ligereza a la gravedad.

Como límite o carencia del estudio, se echa en falta la consideración del marco técnico en la constitución y evolución del lenguaje cinematográfico, en especial en el capítulo dedicado al héroe acrobático, cuando apenas se valoran los condicionantes que influyeron en las decisiones de puesta en escena, y también en los fragmentos referidos al cine que utiliza “imagen virtual”. No quisiera aquí enmendarles la plana a quienes fueron –y son- maestros míos, y aun más a sabiendas de que conocen mejor que yo estas cuestiones (en la página 26 escriben que la nueva épica “se adecuaba a las posibilidades cinéticas del nuevo invento”) del mismo modo que tengo constancia del rigor con el que han estudiado *El tragaluz del infinito* y otros ensayos sobre genealogía fílmica, pero creo que hubiera sido conveniente atender a los planos estáticos animados por el movimiento interno de los actores teniendo en cuenta las pesadas cámaras que se utilizaban en la época y que dificultaban su movimiento, o el montaje todavía incipiente que facultaba las relaciones en el interior de los planos, para poder hablar de “la moral de una época que es, también, la moral de una épica” (pág 20) y de las proezas de los héroes en los encuadres. Otros reparos tendrían que ver con cuestiones de detalle (verbigracia, la clasificación de ciertas películas; a mi entender, *Quiero la cabeza de Alfredo García* se enclava con muchos problemas en los filmes de “grupo terminal”), que nos llevarían a una morosidad fatigosa. Pero el ensayo, sobre todo, deja cuantiosos senderos que espero prosigan sus autores en los próximos años, y junto a ellos otros analistas, al tiempo que regala valiosas sugerencias que dejan una huella que percibimos cuando, tras volver a ver algunas de las películas comentadas o cuando las contemplamos por vez primera, descubrimos que ya han sido atravesadas por esta nueva óptica de interpretación. Asimismo, es posible completar o estirar algunos de los párrafos del libro. De este modo, partiendo del hermoso ensayo sobre *El increíble hombre menguante*, me gustaría estudiar el film a partir de la idea de “los procesos irreversibles”, las teorías científicas que sitúan la perspectiva del hombre en un universo que se enfría y torna más complejo, y el análisis estético de la vastedad del espacio enfrentada a la conciencia íntima del ser humano. Tras leer por segunda vez el libro, anoté cuatro folios con apuntes de esta índole. (3)

Por último, en otro lugar ya glosé la cualidad estética del ensayo, el suave tapiz verbal que caracteriza al texto. Escribí que en las palabras del libro veía la textura del cine, el discurrir del tiempo. No supe decir que tal efecto acaso se deba a la escritura en abismo que lo conforma; frases que se deslizan velozmente y parecen avanzar hasta un abismo, deteniéndose en el último momento o quedando suspendidas. Gracias a ello, pudimos recoger en esta reseña algunas ideas debidas la “invención crítica”.

## Notas:

(1) Godard, Jean-Luc. *Cinco guiones*. Barcelona: Alianza Editorial, 1973. Pág.169-170.

(2) Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid; Taurus, 1982. La lectura atenta de la obra de Durand ha permitido a los autores socavar una vía de análisis que resulta muy enriquecedora y útil para llevar a cabo estudios hermenéuticos sobre las imágenes cinematográficas. Por lo demás, es una vía hoy apenas explorada que puede originar en el futuro glosas de elevado interés.

(3) Ya escrito este texto, comprobé mediante el visionado de *El protegido* de M.Night Shyamalan la pertinencia y actualidad del ensayo de Bou y Pérez. Hallo en este film (que, por otra parte, me parece mucho mejor que el film precedente de su director, *El sexto sentido*) una bella meditación sobre la precariedad del héroe en la ficción contemporánea (en una época en la que se sostiene que el enemigo es invisible o está descabezado: son las grandes corporaciones, grupos mediáticos, etc.) y en especial sobre la necesidad de retornar a él –“volver a tener fe”- a través de un sentimiento raro en el cine actual: la “fragilidad” (tanto del héroe como del antihéroe: Shyamalan es un cineasta que maneja un material característico de la infancia –los fantasmas, los héroes- y por ello reconoce el valor de la duda, del relato que podría deshacerse en nuestras manos sin el apoyo de nuestra ingenuidad o ilusión; a su vez, recoge sin problemas el axioma de Hitchcock referido a que cuanto más atractivo sea el “malo” de una película mejor será el resultado del film). Para volver al héroe -parece decirnos Shyamalan- es necesario situarnos en el grado cero de la fragilidad a través del antihéroe, es decir, llegar al punto más vulnerable de la condición humana.

