Pedro Vallín

¡Me cago en Godard!

Por qué deberías
adorar el cine americano
(y desconfiar del cine de autor)
si eres culto y progre



arpa

¡Me cago en Godard!

© del texto: Pedro Vallín, 2019

© del prólogo: David Remartínez, 2019

© de la fotografía del autor: Irene Lingua

© de esta edición: Arpa & Alfil Editores, S. L.

Primera edición: octubre de 2019

ISBN: 978-84-17623-31-9

Diseño de colección: Enric Jardí
Diseño de cubierta: Anna Juvé
Maquetación: Àngel Daniel

arpa

Manila, 65

08034 Barcelona

arpaeditores.com

Reservados todos los derechos.

Ninguna parte de esta publicación

puede ser reproducida, almacenada o transmitida

por ningún medio sin permiso del editor.

Pedro Vallín

¡ME CAGO EN GODARD!

arpa

Índice

Agradecimientos

Prólogo de David Remartínez. El pequeño capataz

Introducción

PRIMERA PARTE: HIPÓTESIS, POR DECIR ALGO

- 1. De artistas y artesanos
- 2. Parábola de las hormigas
- 3. Hollywood, esos malditos liberales
- 4. Sálveme yo o salve el mundoo
- 5. Arquetipos con final feliz

SEGUNDA PARTE: EL CINE DE HOLLYWOOD, OTRA MIRADA

- 6. Inocentes y vagabundos
- 7. Horror vacui y Estado
- 8. La diabólica mujer americana
- 9. Pistoleros, terratenientes e indígenas
- 10. Superhéroes, héroes y escorias
- 11. El efecto Reagan: teenagers y brókers
- 12. Marcianos, distopías y zombis

Epílogo. Una canción contra el martillo de Maslow

Apéndice. Treinta películas para un desmentido (algunas excepciones a la regla)

Para Loreto,
por «Las aventuras de Gato y Lirón»

«Yo escribía para que ella me quisiera más».
FERNANDO SAVATER

Agradecimientos

Este libro existe porque Carmina y Pirochi me enseñaron lo más importante: que la vida merece entusiasmo, que el mundo es muy ancho y que tendría miles de largas tardes para sorprenderme de sus prodigios, muchos de ellos en el interior de una pantalla. Aún lo hago. Susana y Esteban me acompañaron en aquellos primeros viajes exploratorios, disputando conmigo un puesto delante del televisor, casi siempre en pijama, sobre la alfombra. El libro debería haberlo firmado conmigo David Remartínez, porque ha escrutado cada una de las páginas, me las ha devuelto tachadas y comentadas, ha discutido conmigo cada argumento y celebrado cada ocasional hallazgo, además de proponer adendas perspicaces. Este libro es en realidad una conversación con él. Guardo sus notas, correcciones y carcajadas como un tesoro privado. A él se deben la claridad, la vocacional ligereza y el humor que asoman. Además de él, leyó todo esto María Pérez, cuyo sosiego y criterio serán tan difíciles de olvidar como su quisquilloso bolígrafo rojo. También Loreto Aldámiz-Echevarría le echó una mirada, evitando que me pusiera más estupendo o soez de lo conveniente, que es lo que siempre hace por mí. Noel Ceballos, el mejor crítico español de cine de su generación, revisó gran parte del libro para evitar errores dramáticos en asuntos culturales de los que él es un erudito. A Marcial Castañón, que ya no está, le debo que me contagiara la voluntad de observarlo todo intentando atravesarlo. Daniel Crespo ha sido un lector entusiasta —siempre es importante que alguien te diga que todo va bien— y con él mantuve la tormenta de ideas para

un concepto de portada que aglutinara símbolos estadounidenses y marxistas. Anna Juvé plasmó eso convirtiendo a Superman en un puño izquierdo en alto y una bandera roja, una genialidad que desbordó mis expectativas más optimistas. Miguel García me descubrió músicas que ustedes no oirán, pero que están detrás de cada línea escrita. La versión que Dominik Eulberg hizo de «Parade», de Rone, ha logrado que mis palabras se me antojen musicales aunque no lo sean. A Javier Romero, Juan Fernández, Pedro Moral, Alberto Moreno, Javier Sánchez, David Carrón, Joaquín Ortega, Guillermo de la Puente, Álvaro Cortina y Manuel Ligero, así como los compañeros de feroz manada Laura Seoane, Fernando de Luis, David Martos y Pablo López, debo las largas y acaloradas charlas sobre películas que son el bastidor que hay detrás de casi todo lo que aquí se cuenta. A todos los que he robado ideas, que son muchísimos, los cito con escrúpulo en el texto a sabiendas de que es un pago escaso para todo lo que este volumen les debe. A Álvaro Palau Arvizu, que es tan listo como locuaz, le quedo a deber su paciencia y tolerancia como editor, pero lo que más le agradezco es lo que les decía, que es listo y locuaz. Eso no está pagado.

PEDRO VALLÍN
15 de julio del 2019

PRÓLOGO

El pequeño capataz

La cabeza de Pedro Vallín es, por dentro, una gran biblioteca antigua de varias plantas en una altura supina, donde, en lugar de largas escaleras de caoba con rodamientos —como es habitual en las bibliotecas antiguas de las películas—, operan unos muñequitos voladores de Pixar muy pequeños. Conforme Pedro habla afuera, los muñequitos buscan entre las estanterías las diminutas cápsulas de conocimiento que requiere el discurso de aquel, cápsulas que consignan ideas breves y que se pueden combinar entre sí, no porque lleven extremos de puzle o de Lego, ni porque encajen con cualquier otra evidencia, sino por todo lo contrario: porque son llanas y claras. Son minúsculas cajas de razonamientos impecables que atraen como un imán a otras cajas similares, a otros fogonazos de clarividencia, tengan o no que ver entre sí. Conforme los muñecos flotantes localizan las cápsulas sucesivas e inconexas que el discurso de Pedro va requiriendo, las colocan sobre una cinta transportadora cuyo discurrir controla un capataz —de Pixar también — y que desemboca, lógicamente, en la boca de Pedro. Al salir, el capataz le confiere una coherencia de razonamiento, de arte o de provocación a ese ferrocarril de ideas mínimas, como lo haría la manga pastelera de una churrera. Y el churro, ya con vida, ora seduce a la concurrencia, ora la lía parda alrededor.

El funcionamiento de esta maquinaria antigua y a la vez modernísima que explica la efervescencia mental de mi amigo permite la conexión en una misma sentencia u oración de

argumentos aparentemente disparatados, incompatibles; esto es, de dos cápsulas catalogadas en dos secciones muy alejadas dentro de los anaqueles de su cabeza (como, por ejemplo, los sinsabores del sexo adolescente y yo qué sé… la fabada). Además, su engranaje pixariano le proporciona a Pedro, gracias a la fabulosa ingeniería de su biblioteca, a la rapidez de los operarios que la movilizan y a la entrega de su capataz, la posibilidad de añadir a mitad del parloteo un segundo discurso menor, más anecdótico, una subtrama en definitiva, que la manga churrera es capaz de enlazar y mezclar con la tesis principal como se cruzaban los rayos captores de los cazafantasmas: pareciendo que todo se iba a ir al garete por ingobernable, pero no. Cuando Pedro quiere abandonar esa cuerda secundaria, la suelta y vuelve al asunto troncal, aunque haya transcurrido una eternidad, para seguir fabricando su tesis principal sobre la marcha como si nada, sin darle tiempo siquiera a su interlocutor a quedarse pensando a cuenta de qué ha venido esa anécdota de las fabes con almejas, cuando estaban hablando de tetas.

Sin embargo, como todo lo humano, la fábrica de relatos y reflexiones de Pedro se atora en ocasiones, y, por eso, cuando encadena equis minutos conferenciando, a veces parece quedarse en blanco durante un par de segundos (que suele hacer coincidir con la aspiración de su cigarro). Esa aparente desconexión, que le confiere a su cara una mueca de galán clásico, es en realidad un colapso en la cinta transportadora de sus cápsulas de conocimiento, colapso que, por fortuna, el eficaz capataz de los muñecos de Pixar siempre logra reordenar.

Así, más o menos, es Pedro por dentro.

Este libro ha necesitado miles de horas extraordinarias de los muñecos de Pixar y le ha valido una jubilación con mención honorífica al capataz (que ahora descansa sus días en la cabeza del perro de *Up*). Discurre con la misma fluidez extraña e hipnótica que

provoca cualquier conversación con su autor, con esa misma memoria de silicio capaz de recuperar en un pestañeo torrentes de datos y detalles que engalanen sus vehementes reflexiones. Discurre, en definitiva, con la manga churrera echando humo. No en vano, Pedro ha dedicado los últimos veinte años de su carrera periodística a las dos materias esotéricas que se solapan aquí: la cultura y la política. La cantidad de diminutas cápsulas de ambas disciplinas almacenadas durante ese tiempo y manejadas para este volumen ha sido, como se imaginará, inconmensurable.

Sin embargo, la pretensión de este libro es simple: convencernos de que el cine de Hollywood, ese que ha llenado las salas desde el nacimiento de tan fabuloso entretenimiento, el que ha fascinado a gentes de todas las edades, culturas y países durante un siglo, siempre ha perseguido y persigue un mundo mejor. Esta tesis, que aparece referida en las siguientes páginas como «cine progresista» o «de izquierdas» por convenciones intelectuales (esto es, para que lo entiendan meridiano los pensadores rancios, y se escandalicen más), combate el lugar común construido por esos sabihondos europeos desde que uno de ellos descubrió que podía ganarse la vida señalando a los cineastas desde la platea —con el índice erecto y el dedo corazón ajustándose el puente de las gafas— lo que hacían mal. Y más que por técnica, ojo, por moral. Estos señores graves de plumas avinagradas y socialismos de meñique han sentenciado durante décadas que el cine de Hollywood oculta en sus cámaras un instrumento maligno de adormecimiento y adoctrinamiento colectivo. Una perversión subliminal. Aliena a las masas y les inocula la ideología capitalista dominante: el consumo desaforado, la admiración del rico, el desprecio de cualquier ética en pos del dinero; también el colonialismo, el machismo, el racismo y el maltrato animal; la esclavitud, la superchería y el sexo sin caricias. Cada manipulación resulta proporcional, por supuesto, al calibre de la recaudación de cada taquillazo. Hollywood, al parecer, es

matemáticamente neoliberal hasta para cuantificar de antemano la ganancia de sus doctrinas, escondidas en 35 milímetros.

Semejante visión del cine comercial parte de dos premisas: que existe una conspiración en la industria estadounidense (que secundan sus trabajadores de forma unánime) y que la gente, o sea el público del planeta, es imbécil. Porque se la traga siempre. Entre cuencos de palomitas. Y encima, riéndose.

La verdad es que dicho así cuesta creer que esa interpretación del mayor artefacto cultural del siglo XX haya cuajado hasta nuestros días. Y que nadie haya apaleado todavía en la vía pública a sus promotores, o al menos los haya humillado plantándoles una réplica a la altura de su mismo dedo corazón.

Eso, por fortuna, hace *¡Me cago en Godard!*, cuyo título resume una actitud y marca el tono de la pelea, a medio camino del humor y el rapapolvo escolar. Este libro empieza en ese momento exacto en el que, acodados en el pub, la cuarta copa empuja a uno de tus amigos a zanjar la discusión sobre *Star Wars* acusando al resto de que «no tenéis ni puta idea de cine», solo que Pedro transforma esa dramática cancela en un razonamiento de doscientas páginas que discurre como un torrente de pruebas perfectamente encadenadas por la antedicha manga churrera. Mientras pedís otro cubata, él es capaz de hacerse el Corredor de Kessel en doce parsecs y de rescatar a Leia, casarse con ella, tener un hijo y dejar que le mate. Porque en realidad no pretende tanto replicar como reclutar, recuperaros para el debate. Quiere que os suméis a la rebelión admirando al imperio.

Pedro piensa, en definitiva, que la crítica es el principio de una discusión, nunca el final. Cree además que la gente es buena. Que el error y la contradicción nos embellecen. Que el mundo es mejor que el cine. Y como no tiene nada de lo que evadirse, cuando se sienta ante una pantalla solo busca disfrutar. Por eso, como cronista cultural, su gesto más habitual siempre ha sido levantar el pulgar

cuando ascienden los créditos. Con ese espíritu se ha sentado ahora a enseñarnos todo lo bueno que podemos encontrar en nuestras películas favoritas y que, o bien nos había pasado desapercibido, o quizá no nos habíamos atrevido a defender en el pub. Tal es el gran hallazgo de este libro, más allá de su abrumadora enciclopedia o de su atractivo enfoque académico. Si Goya nos advirtió que el sueño de la razón puede producir monstruos, pues la inteligencia humana encuentra engarces para las mayores barbaridades, para cualquier superchería, hasta para justificar religiones que contradicen su ciencia, esa misma razón, limpia de legañas, puede proporcionar interpretaciones amables sobre nosotros mismos que ahuyenten nuestros monstruos y nos enfrenten a un espejo divertido, lógico y esperanzador. A nuestra mejor versión, en la que ni los sacerdotes ni los tiranos son bienvenidos, por muchos libros que hayan leído o por muy sólido que sea su compromiso político de tresillo y coñac. Todos los intelectuales atesoran enormes bibliotecas, en efecto, pero no siempre están libres de polvo ni siempre las dirige un capataz de Pixar cantando *Everything is awesome*.

Pedro solo milita en la masa, y para todos aquellos y aquellas que se reconozcan masa ha escrito este ensayo (en concreto, para todos los Wall-E del mundo). Aconsejo leerlo despacio para disfrutar su densidad y su abigarrado estilo, y espaciar los capítulos como harías con una serie que quisieras paladear, reflexionando después de cada entrega, dejando deambular a tu cabeza sobre las decenas de anécdotas, razonamientos, axiomas e ironías que te vas a encontrar entre líneas. Si además localizas huecos o fisuras por los que llevarle la contraria al autor, házselo saber: nada le hará más ilusión que encontrar a decenas de lectores cuestionándole sus conclusiones con criterios distintos pero con su mismo entusiasmo. Porque Pedro siempre sale a jugar, vive para ello. Tal es también la diferencia entre un cineasta y un *auteur*: uno se dedica a colocar sus pequeñas cápsulas de conocimiento en el interminable discurrir de un

pensamiento colectivo, mientras que el segundo cree que con cada ocurrencia personal acaba de inventar el churro y cambiar la historia de la repostería mundial. Y no. Claro que no, Godard.

Eso déjaselo a Pixar.

David Remartínez
12 de julio del 2019

Introducción

«¡Me cago en Godard!», gritó Manolo en el hall de los cines madrileños a los que había acudido a ver la última aventura de Indiana Jones. Por entonces, el cineasta galo había vuelto a escupir contra el cine contemporáneo desde el Festival de Cannes, certamen siempre solícito con el Hombre Enfadado del Cine Francés. Por chovinismo, más que por devoción artística a los montajes caseros que Godard manda periódicamente al concurso de la Costa Azul. La paradoja es que Manuel Ligero, que es uno de los periodistas con más cultura cinematográfica que uno haya conocido, es devoto de los grandes títulos de Godard y de la *Nouvelle Vague*, movimiento al que además ama con desafuero por haber sido el que elevó a los altares de la estimación artística a directores estadounidenses hasta entonces considerados poco más que eficaces tayloristas del cine. Fue *Cahiers du Cinéma*, la revista de la que proceden Godard, Truffaut, Rohmer o Chabrol, la que reivindicó a Hitchcock, Hawks o Ford; y fue Truffaut, de hecho, de los primeros en hincar la rodilla ante un jovencito Steven Spielberg, a cuyas órdenes se puso como actor en *Encuentros en la tercera fase* (1978). Así que, en un sentido riguroso, el grito eufórico de Manolo tras ver a un Indy añoso sobrevivir a una explosión nuclear dentro de una nevera era mucho más leal al espíritu de la *Nouvelle Vague* que las tonterías que hace y dice el viejo Godard cada vez que una cámara o un micro se le ponen a tiro.

Irónicamente, Ligero puso el grito en el cielo cuando uno le confesó que pensaba escribir un libro sobre el componente

esencialmente progresista y emancipador del cine estadounidense frente al sesgo burgués, conservador y ensimismado del cine europeo. La increpación a Godard fue una broma al lado de todos los augurios de desgracia, ignominia y oprobio que vertió Manolo contra tal idea. Como uno tiene una querencia enfermiza por la controversia y la polémica, entendidas como un eficiente *check and balance* de los clichés que asumimos como dogmas, el mal presagio no supuso sino un acicate para lanzarse a esta empresa insensata. Y de paso, resolvió el dilema de cómo titularla.

No obstante, es muy posible que la idea de este libro proceda de una semilla de disenso fertilizada durante la adolescencia. Los ochenta, ya lo saben porque los que fuimos púberes entonces damos muchísimo la lata, fue una época muy fecunda en fantasías cinematográficas que, para quienes, como es el caso, vivían tan lejos de un cine que no podían aspirar a mucho más que un estreno cada cuatro o cinco meses, cobraban de súbito carácter de mito cultural. Aquellas pelis estaban muy bien pero no eran tan buenísimas (no todas, al menos, y no mejores que lo que vino después). Simplemente, son cosas de la edad. Cuando tienes pelos solo en la mitad del cuerpo casi todo te parece mítico. Por entonces, los aldeanos españoles tenían un consuelo en la profusa programación televisiva de clásicos aventureros y de comedia merced a programas como «Primera Sesión», «Sesión de Tarde», «Cineclub» y, también, poco después y con una vocación más académica, «Filmoteca TV». El autor, para servir a dios y a usted, veía mucho la tele porque tenía asma alérgica a la humedad y se crio a doscientos metros del mar Cantábrico: desde octubre hasta mayo, salir a la calle a jugar o hacer deporte era una ruleta rusa de pitidos, toses y rumor de fuelle viejo. Así que, aun teniendo una pequeña huerta para correr y aullar, en invierno pasaba muchas tardes arrodillado delante de la tele.

El vídeo Beta, que entró en casa cuando tenía 12 años, también ayudó lo suyo. Como el pueblo era muy pequeño (hoy tiene algunas

casas más que entonces pero la misma gente, gracias a esa gloria llamada plan de ordenación urbanística), no hubo un videoclub como tal hasta mucho tiempo después, pero dos veces a la semana llegaba al poblado tocando el claxon, como antaño los cómicos y hogaño la vuelta ciclista, una furgoneta que venía desde Gijón con docenas de pelis que se arracimaban contra su portón trasero. Se llamaba Alquivídeo porque el *brainstorming* debieron de hacerlo un viernes por la tarde, con las cabezas ya instaladas en el fin de semana. En ese formato de arrendamiento itinerante llegaron *Blade Runner*, *Naves misteriosas, Estrella oscura* y *2001: Una odisea en el espacio*, por ejemplo. El furor y la encomienda antes de ir al cole eran: «¡Mamá, coge una del espacio!». Todo mítico, claro, aunque algunas fueran incomprensibles para un cerebro a punto de sumergirse en un 15M hormonal.

Como corresponde a la edad de los picores, fue una época soleada (en la memoria siempre hace sol) de abundante disfrute y también de padeceres cósmicos (amores no correspondidos y su poquito de *bullying*), pero de gran solaz y enriquecimiento cultural. Toda una generación que daba el estirón mientras traficaba con videojuegos en casete estaba convencida de estar asistiendo en primera persona a la Auténtica Edad Dorada del Audiovisual Mundial.

Y fue entonces cuando ocurrió. Como un impertinente guisante bajo el colchón de plumas, tanta felicidad y promesa infinita fueron importunadas, conforme el vello se emboscaba en brazos y axilas, con las teorías marxistas de la hegemonía cultural. No podía ser tanta alegría, así que toda una generación fuimos informados de que todo ese regocijo en el despiporre audiovisual era pecado: ceñudas teorías culposas comenzaron a llegar a través de las lecturas de filosofía en el instituto —en pleno desembarco feliz y refrescante de la primera generación de profesores progres a la enseñanza pública española— y de algunas charlas televisivas como las que dirigían Manuel Hidalgo o las que protagonizaba Jesús Quintero con gente

extravagante. Sí, el autor veía tertulias, ya era repelente con 13 años.

Por explicarlo de forma somera, estas hipótesis de las que seguro tienen noticia venían a decir que estábamos siendo infectados. Éramos emponzoñados mientras nos solazábamos contemplando fantasías medievales de muñecos de felpa, viendo planetas estallar en mil pedazos o a lampiños jóvenes de instituto que solucionaban sus problemas de integración haciéndose amigos de señores muy mayores, solteros y de pasado sospechoso (y con oficios aún más dudosos para ser compañía predilecta de un muchacho en el estirón: extraterrestre marrón, científico loco, librero eremita o profesor de kárate retirado). Nos sumergíamos en esas maravillas, decía, ignorantes de que nos inoculaban capitalismo salvaje y conservadurismo moral, y que asumíamos para siempre una identidad neoliberal de manufactura reaganiana. Ver películas era, resumiendo, como dormir al lado de una vaina extraterrestre: uno se despertaba igualico que se había dormido, pero convertido en un peón/agente de la dominación mundial del supercapitalismo sin escrúpulos. Eso nos contaban.

Para ser un individuo de bien, se nos informaba en una aplicación poco disimulada de los postulados cristianos sobre el poder benefactor del sufrimiento autoinfligido, había que autolesionarse con películas europeas de gentes burguesas del mar del Norte que hablaban poco y sufrían muchísimo. Había una notable excepción, que eran las películas de Eric Rohmer, en las que la gente era hermosa, veraneaba en sitios bonitos y hablaba muchísimo y de forma muy inteligente sobre el amor, disimulando que lo que les picaba era otra cosa. Es decir, la maravilla. Pero me desvío.

Lo curioso es que con los años aquella simiente de incomodidad de tan joven espectador fue brotando en forma de sospecha irreverente: la cosa no es tan así, recelaba yo. E incluso, barruntaba, a lo mejor es al revés. Básicamente, uno empezó a considerar que el

tipo de valores que promovían las películas estadounidenses de masas eran mayormente izquierdistas. El brote echó unas bonitas ramas merced a la voluntad de provocación y heterodoxia (que siempre he sospechado que fue una respuesta automática al poquito de *bullying*), y se tornó en certidumbre con el paso de los años y un mayor conocimiento de la abundante producción hollywoodiense a lo largo de todo el siglo XX y el balbuciente XXI.

La mata floreció exuberante no hace mucho, en un debate televisivo en el que discutía precisamente sobre el particular con un profesor de la cosa cultural: el que suscribe postulaba que, si había que generalizar, el cine palomitero norteamericano era tirando a izquierdoso y que siempre lo había sido, a lo que el cátedro en cuestión replicó que los superhéroes cinematográficos solo defienden la propiedad privada. Tate (que es interjección y no una galería de arte): como éramos siete en aquella mesa de debate y no podía hablar uno todo el rato, cosa que hacía que el programa perdiera muchísimo obviamente, servidor no pudo refutar tamaña infamia, a pesar de que se desarma con solo mencionar la primera gran superproducción superheroica: *Superman* (1978), de Richard Donner. Veamos, el guion de Mario Puzo nos explica que sí, que Superman detiene cacos, pero sobre todo dedica su jornada laboral a su archienemigo Lex Luthor, un empresario millonario. El plan de Luthor era así: adquiere por cuatro perras cientos de miles de hectáreas de desierto en los estados de Nevada y Arizona, tierras baldías que no valen nada salvo que los coyotes se pongan de moda como animal de compañía, y roba dos misiles con cabezas nucleares para lanzarlos sobre la falla de San Andrés con la intención de que desestabilicen la placa y hundan California en el Pacífico (como luego hizo con gran fanfarria Roland Emmerich, el Luthor del cine de catástrofes, o sea, un genio). Resultado: desaparecida California, los latifundios de Luthor en el desierto otrora inservibles son de súbito primera línea de playa. La *biggest* recalificación de terrenos *ever*

seen. O sea, según Hollywood, Lex Luthor es como un alcalde valenciano del PP con altura de miras y afición por las pelucas.

Efectivamente: el ultraliberalismo y el derechismo ideológico de las películas estadounidenses es poco más que un lugar común. Y a desmontarlo dedicamos este volumen. Los lugares comunes son unidades de pensamiento *prêt-à-porter* que debido a su portabilidad pasan de cabeza en cabeza con una capacidad de polinización asombrosa y siendo tomadas por verdades incontrovertibles. Empiezan siendo una hipótesis, pero por razón de moda y oportunidad pueden cuajar. Dicho de otro modo, van haciendo surcos y luego, todo manantial de conocimiento acaba discurriendo por esos cauces, incapaz de abrir su propio lecho. Este lugar común en particular prendió en plena llegada de la socialdemocracia al poder en España (un país cuya intelectualidad ha vivido la segunda mitad del siglo XX profundamente acomplejada respecto a la efusión cultural francesa) y no le costó mucho ponerse de moda. Decir que las pelis americanas eran imperialistas y de derechas se convirtió en un dogma incuestionado. Pero no pasaba de ser eso, un dogma, una creencia compartida que hace tribu.

Así que este libro nace con la vocación puñetera de poner remedio a semejante infundio y permitir que las aguas de la sabiduría bañen todo el campo, desbordando los surcos, por decirlo en términos estrictamente cursis.

Las páginas que siguen son también un acto de rebeldía que pretende acabar con esa inclinación de capillitas a culpabilizarnos por nuestros placeres. Este libro quiere ser un canto al gozo audiovisual y el destierro de la expresión «placer culpable». Placer culpable son las cenas de Hannibal Lecter; ver películas buenas y bonitas es disfrutar de la vida y convertirse en un ser humano mejor. Como escribía el crítico y guionista Ángel Fernández Santos a propósito de *Star Wars*, «es cine mayor porque se sale mejor persona de bañarse en él, porque lo disfrutan al unísono, mirándose

con fruición, un anciano y un niño». El artículo que contenía esa frase llevaba un título que muy bien podría haber robado para este libro porque expresa perfectamente lo más importante que se quiere decir aquí: «El cine como gozo».

Para desterrar todos estos prejuicios, estas páginas pretenden demostrar que el Hollywood clásico, un producto indeliberado del Tercer Reich, a través de sus productos de masas ha promovido valores emancipadores y libertarios, contrarios a los excesos del poder económico y político, contrarios a la acumulación de capital y a la especulación, defensores de las minorías, de los débiles, de los trabajadores, de las mujeres y de los perseguidos por razón de raza, ideas u opción sexual. Sus productos culturales denuncian los excesos colonizadores de Occidente y la deshumanización del ubercapitalismo, descreen del militarismo y de la falta de escrúpulos de los servicios secretos y apoyan el periodismo fisgón y el relajo moral y sexual. Y esto no ocurre en el cine independiente o alternativo, que también produce Hollywood, sino de forma principal en el cine de audiencias masivas.

También se postula muy someramente, con evidente riesgo físico para el autor, que la producción audiovisual europea, como norma general, se ha ido convirtiendo en una expresión de ensimismamiento individual y cultural defensora de valores burgueses marcadamente autoindulgentes, y que una cosa y la otra tienen que ver, no solo con el origen y los mitos fundadores de cada sociedad, sino también y sobre todo con una interpretación radicalmente antagónica del hecho cultural que hunde sus raíces en el siglo XIX y con una lectura parcial cuando no errónea de la llamada Escuela de Fráncfort.

Es decir, este libro aspira a llevar la contraria a una abundantísima y hegemónica corriente de la crítica cultural, de raíz marxista, y del pensamiento político al uso, a los que además se acusará con pruebas de practicar el elitismo y la condescendencia sin acreditar

virtud alguna para tanta presunción. O sea, este libro tiene vocación de incordio. No va a servir al lector para sustentar una tesis doctoral ni a su autor para que le ofrezcan una cátedra en Utah (bueno, en Utah a lo mejor sí), pero sí debería servir de combustible para sobremesas cinematográficas apasionadas. Porque el buen cine, de forma solo comparable a una buena canción pop o a un buen queso, resulta salvífico para el cuerpo y es padre de las mejores conversaciones que uno haya mantenido en su vida.

Este afán será un éxito si convence a un solo espectador de que debe dejar de sentirse mal por pasarlo bien ante una película llena de efectos especiales y de sentirse bien por pasarlo mal ante una película del Holocausto.

PRIMERA PARTE

HIPÓTESIS,
POR DECIR ALGO

1

De artistas y artesanos

Cuando una idea prende con la potencia con la que lo ha hecho en el panteón cultural el lugar común que aquí se combate, a saber, que Hollywood hace cine de derechas y Europa de izquierdas, no basta con aportar casos que desmientan el principio general, porque acaban siendo considerados excepciones a la regla. Como iremos viendo, las excepciones son mucho más abundantes que la presunta regla, lo que significa que la excepción es la regla y la regla es excepción. Que de California sale mucho más cine inspirado por valores de izquierdas que lo contrario. Pero para evitar que la mala yerba medre de nuevo, tal es su arraigo, es mejor arrancar la raíz y echar abundante glifosato al suelo. Empezar por buscar el origen de semejante equívoco para entender por qué hoy parece tan lógico, tan consecuente y tan irrefutable un juicio de valor que comporta un error tan mayúsculo y tan injusto. Haremos por eso un repaso ligero a algunas ideas prefabricadas, sin ánimo de ser exhaustivos, porque este libro, además de alguna otra cosa, quiere ser un elogio de la ligereza y una impugnación de la gravedad. Hemos venido a disfrutar. Y porque al que escribe le aburre el academicismo, que es una forma tosca de reemplazar la inteligencia con pormenores, de suplir ideas con listados. Que también en esa guerra estamos.

Una de las semillas fundadoras de este desdén hacia la creación cinematográfica estadounidense tiene que ver con el éxito de una

conceptualización mística del Arte, una palabra que llena tanto la boca que a veces parece que con solo pronunciarla te salen alzas en los zapatos y se te empina la nariz. El Arte hoy es un enigma en el que el plebeyo a menudo se pierde pues todos sus signos son un arcano indescifrable para el común de los mortales. Está lleno de mensajes en código, de modo que solo un miembro del endógamo mercado en que opera puede desencriptarlo. Porque en el Arte hoy, como en los clubs de tenis, se reserva el derecho de admisión. Y esta posición social del Arte actual no es un accidente, es deliberada y es consecuencia de un cambio conceptual cimentado hace doscientos años.

Ocurre que la diferencia verificable y objetiva entre el Arte y la Artesanía es ninguna. El distingo, no obstante, se ha afincado incluso en los sistemas educativos del universo mundo, por eso hay estudios superiores de Bellas Artes y, sin embargo, titulaciones medias o de formación profesional de lo que se llaman Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. Nótese en la nomenclatura de la titulación secundaria el empeño perifrástico por colocar conceptualmente tal nivel de estudios claramente por debajo del Arte Verdadera, la Bella.

Pero esta delimitación, con sus atributos convencionales, aunque todos creamos entenderla, no existe. Como toda convención, se trata de una clasificación artificial, una ficción que resulta muy útil para describir no el resultado de esas actividades o los talentos y mañas que ellas exigen, sino un lugar en la jerarquía social. De eso va todo esto, amiguitos: No es qué hace ni cómo lo hace, sino su valor de cambio. En dinero y en prestigio. El asunto es si huele a perfume o a sobaco. Porque la diferencia palpable entre el artista y el artesano es puramente de clase: el artista piensa y el artesano suda, el artista crea y el artesano fabrica. Y ahí radica, no faltaba más, una elocuente diferencia de ingresos y de reputación. Tan es así que, con las complicaciones logísticas que ha traído el arte

contemporáneo, todo artista que se precie contrata equipos de lo que podríamos llamar vasallos del arte. Que una cosa es pensar una Gran Obra que consista en millones de cáscaras de pipas que dibujan una efigie de cinco metros de Donald Trump, un suponer, y otra bien distinta tener que comerse las pipas y guardar las cáscaras para después pegarlas cuidadosamente. Así que ahí entran los operarios del llamado taller del artista, que son los artesanos que, al cabo, hacen la obra. El artista piensa, el artesano suda. Es una manifestación paradigmática, diría un marxista, del conflicto capital-trabajo.

Decíamos antes que en este brete nos pusieron hace doscientos años. La idea de Arte que hoy manejamos es una creación del Romanticismo. No hace falta detenerse en eruditos análisis históricos y filosóficos para explicar que el Romanticismo es una corriente de pensamiento (históricamente nostálgica e individualmente ensimismada) de vocación reaccionaria y contraria al progreso. Aunque sea hija suya. La idealización del pasado, el elogio de lo individual y de la vida interior tienen un componente emancipador, sí, pero en términos estrictamente individuales. Por eso el Romanticismo es un campo fecundo para el cinismo, el desentendimiento. Hasta el momento en que el artista se convirtió en un demiurgo, un ser genial e inaprensible, su consideración era la de la pura artesanía, y simplemente había artesanos más caros que otros. A pesar de que a menudo se dice que lo que define el Arte es su total ausencia de utilidad material (hay que ver qué poco trabajamos las definiciones), lo cierto es que hasta el explosivo empoderamiento artístico del siglo XIX los artistas eran lo mismito que los artesanos: «Tú me pones ahí unos santitos en la cúpula, que de blanco roto queda sosa». Su consideración no era en esencia distinta de la del maestro cantero que levantaba las columnas con sus capiteles de fantasía, el vidriero que inundaba de luz y colorido las naves góticas, el orfebre que hacía ajuares, candelabros y copas

o el tapicero que remataba las sillas de Luis XIV. Por supuesto los hubo, pintores y escultores, que lograron una gran consideración y estima de los poderes del momento (el rey o el cardenal), singularmente a partir del Renacimiento, pero no de forma esencialmente distinta a lo que ocurría con un gran arquitecto. Era su utilidad política la que les daba categoría. Su maestría para el retrato ecuestre, la habilidad de sus pinceles para convertir una escaramuza en una gloriosa gesta, su talento para apabullar con las «verdades» trascendentes de la Trinidad o su capacidad para disimular los inmisericordes efectos físicos de los matrimonios consanguíneos en las familias reales eran lo que multiplicaba su aprecio. Y su precio.

El artista como simpático hombre rana que bucea en las profundidades del alma, o sea, el artista como lo conocemos hoy, requirió de un cambio de paradigma muy relacionado con la muerte de dios y por tanto con una novísima reinterpretación del concepto de la vida humana: el cambio de la era del Cosmos a la era del Hombre, en acertada definición del filósofo Javier Gomá, una mutación que comienza en el Renacimiento y cuaja con el Romanticismo alemán. El hombre dejó de ser objeto de la historia y pasó a ser su sujeto. En la anterior era del Cosmos, lo sustantivo es una realidad ajena e ignota que trasciende al hombre; en la era del Hombre, el individuo es la medida de todas las cosas: «La muerte, en realidad, es un invento moderno. En la época en la que la interpretación del mundo era la del Cosmos, lo importante, el ser del Cosmos, residía en la totalidad. Lo importante era que el Cosmos existe. Y el Cosmos en su grandiosidad es verdadero, bello y majestuoso. Si muere una persona en la época cósmica de la cultura, peor para él, pero el Cosmos sigue siendo tan bello, tan verdadero, tan magnífico, tan esplendoroso y deslumbrante como antes. La muerte es un accidente que no compromete esa realidad. Cuando pasamos del Cosmos, como realidad última y fundamental,

al individuo, la muerte ya no puede ser tomada como un accidente, sino que es un hecho absolutamente definitivo e injusto. Por eso, en algún sentido, la muerte tal y como la entendemos hoy es un invento moderno, porque es la destrucción de la totalidad del ser, que es el individuo». Así acabó la esclavitud y amanecieron los derechos humanos, gracias a la hegemonía de esa nueva dignidad del hombre. Pero también nació la idea del artista en tanto individuo genial, el poeta que habita en la bisagra entre la vida material y la esencia trascendente de las cosas, un tipo que ve lo que los demás no ven y que está ahí para contárnoslo. O sea, un cura. Ya no era un mañoso decorador de retablos divinos al que un abad explicaba cómo pintar los misterios del Cielo y el Infierno; ahora, él mismo estaba conectado con lo trascendente.

El hombre como medida de todas las cosas y el artista como sacerdote supremo fueron imágenes que prendieron con tal fuerza en el siglo XIX que la genialidad, le explicaba a uno Gomá, «ha llegado a ser el elemento identitario del individuo moderno. El individuo moderno sobre todo se ha pensado a sí mismo con el modelo del artista y el grado máximo de ese modelo es el genio. El verdadero individuo es el genio, y todos somos individuos en la medida en que somos geniales: somos distintos, somos excepcionales, diferentes, especiales, rebeldes, transgresores…». O sea, como adolescentes concentrados en el desmesurado crecimiento de sus piernas.

Por eso, este concepto de Arte, como estalló en el siglo XIX y como ha llegado a nuestros días con energía furibunda, es un celofán que envuelve a una parte de las mañas humanas en unos términos indistinguibles de la religión. Las sociedades liberales siempre han sabido catalizar las avideces de la autoestima individual, así que han sido un factor acelerante de los tremendos ademanes y pretensiones del artisteo. Ahí radica la incapacidad habitual de explicar qué es y cuáles son los atributos del Arte sin acudir a un

lenguaje místico. El Arte nace para reemplazar a dios cuando el Barbado Señor del Triángulo resultó escaso para entender y gestionar el mundo, así que lo matamos. O sea, copiamos a los romanos y lo encerramos en casa, alejado de los asuntos públicos del mundo, donde no pudiera romper nada. El Arte lo reemplaza en sus mismos términos: revela Verdades, con uve mayúscula, y por tanto exige del oyente un capazo de fe.

De ahí que hablar de Arte consista en mencionar el *alma* de las cosas, la *metafísica* de los hechos, lo *trascendente* de lo mundano, el *espíritu* que anida tras objetos cotidianos y tras las rutinas del tedio. El Arte coge el mundo y lo sublima. Prueben a definir el Arte en términos estrictos de realidad, sin acudir a términos del lenguaje religioso, y descubrirán la dificultad que entraña en el momento que quieran ir más allá de glosar sus virtudes armónicas o estéticas. El Arte es una forma de devolver la mística al mundo. Para los inquietos, Roland Barthes tiene un tratado sobre fotografía, su último libro, titulado *La cámara lúcida*, en el que se arroja en brazos del pensamiento mágico para explicar qué hace de la fotografía un Arte que estremece el alma. Tenía que ser el alma, por supuesto. El impulso que guiaba a Barthes en esa averiguación era el dolor por la pérdida de su madre, y el libro entero era una forma de explicar el efecto que le produce una antigua foto suya. El Arte nos comunica con los muertos. Como el cura.

Por ir resumiendo, un artista, en román paladino, es un artesano que ha dejado de sudar y se ha hecho cura. Es decir, ha ascendido en el escalafón social porque tal progreso es condición indispensable para que sus clientes puedan seguir nadando en el placer de lo exclusivo y paguen cantidades obscenas de dinero. Pero a la luz de la mañana, cuando se nos pasa la resaca de la noctámbula charla sobre poesía y recogemos las botellas vacías, los vasos rotos y algún calcetín que no sabemos de quién es, el Arte es sobre todo un producto, como bien detectó el análisis marxista. De ahí la chocante

paradoja de que sean los propios analistas culturales de formación marxista (que son todos, incluso sin saberlo, como veremos) los que se esmeren tanto en ese distingo entre aquello que exige un lenguaje propio del materialismo económico (la Artesanía) y aquello a lo que se regalan los galones de la mística (el Arte). Cuando el placer ético, estético, sentimental o intelectual que producen es exactamente el mismo. Salvo en las mentes sugestionables y en el lenguaje de los mercaderes.

Al caso que nos ocupa aquí, es risible de tan frecuente la delatora evidencia de cómo las películas que vienen de Hollywood son saludadas como productos o producciones con la misma alegría con que las que concursan en los festivales de cine europeo y vienen del Viejo Mundo, o del aún más viejo Oriente, son obras o creaciones. Qué sinvergonzonería. Una taxonomía siempre comporta una jerarquía, y por tanto establecerla es una función de poder. Eso también nos lo enseñó el marxismo. En este caso, la diferencia nace de una voluntad de elevación social o material para lo uno (la Obra) y de una correspondiente vocación de menoscabo de lo otro (el Producto). Para que no pierdan el hilo, se trata de oponer la Obra de Arte al Producto Artesano. Con un añadido: para que el detrimento sea más eficaz, se niega incluso el valor amanuense del trabajo y se suple por el discurso manufacturero, pues el Romanticismo abomina de la Revolución Industrial y del progreso científico-técnico, de modo que no hay mayor desprecio que la sospecha de taylorismo que permite alcanzar la expresión última de esta infamante dicotomía: la Obra de Arte frente al Producto Industrial. Volviendo al principio de todo: Godard frente a Spielberg.

Entre las clasificaciones culturales arbitrarias —arbitrarias, pero no inútiles o injustificadas, simplemente ficticias, diseñadas con un fin— estaba aquella, hoy casi en desuso, de tanto éxito hace muy pocos años, que hacían los diarios de papel levantando una valla electrificada y con concertinas entre el solaz de unas clases sociales

y el de otras con la simple creación de dos secciones para contar lo mismo: Cultura y Espectáculos. Y así, *La flauta mágica* de Mozart aterrizaba en Cultura con la misma naturalidad con que *El fantasma de la ópera* de Andrew Lloyd Webber se hospedaba en Espectáculos. El mismo ignominioso muro se elevaba entre un concierto de Jordi Savall y uno de Pet Shop Boys. Es asombroso durante cuántos años hemos interiorizado semejante arbitrariedad clasista sin protestar. Tus discos de Joy Division eran espectáculos, circo para el bruto romano, mientras las *Variaciones Goldberg* eran cultura, un placer reflexivo y concentrado, casi doloroso, propio de patricios. Volveremos más adelante sobre el dolor y la constatable vocación de sufrimiento cultural de la gente de bien, un vicio burgués de raigambre judeocristiana del que las clases populares casi siempre han sabido emanciparse.

En este uso clasista del lenguaje, durante años la crítica de cine ha perdonado la vida a grandes directores que preferían que fuera su película y no su nombre la que dejara impronta llamándolos «artesanos», a modo de palmadita condescendiente en la espalda. Frente a ellos estaban los que eran autores, genios, artistas, cineastas grandísimos, tan grandes que su potencia empapa su nombre. El término fino es *auteur*, pues de Francia, cómo no, la vieja y conservadora patria del artisteo, el lugar donde mejor se explotaron los conceptos alemanes del Romanticismo y el Idealismo, es de donde vino el epíteto que empoderó a los directores de cine. El cine dejó de ser una creación colectiva y pasó a ser el fruto de una mente genial.

No es muy difícil indagar dónde se produce este cisma entre lo que los periódicos de papel se apresuraron a separar con un muro trumpista y a qué obedece. Sin detenernos en detalles, que tampoco es a lo que hemos venido, el siglo XIX consolidó algunos de los atributos de las sociedades modernas, entre ellos, el ocio, un producto de la Revolución Industrial y, sobre todo, un fruto de su

consecuencia: las revueltas obreras que trajeron la jornada laboral limitada, las vacaciones y el salario decoroso. Las ciudades habían de ofrecer solaz en las horas (pocas) muertas de que disponía la novísima clase obrera urbana. Surgen así, o se generalizan, las casas de fieras, los jardines botánicos, los grandes museos que reemplazan y democratizan las colecciones reales, los parques de atracciones, las bibliotecas públicas y, conforme avanza el siglo, las ferias internacionales, que llevan prodigios e inventos a la gran ciudad, los conciertos de bandas de música en los kioscos de los parques y los espectáculos de variedades. En esos años, el negocio editorial se amplía, se popularizan las novelas por entregas, menudean las ferias de arte en las grandes urbes y surge el circo moderno... Cada ciudad quería ser un panóptico del mundo, lo cual también, claro, tiene mucho que ver con el momento cumbre de la Europa colonial. La migración campo-ciudad contribuye al desarrollo de escuelas infantiles y a la alfabetización. Resumiendo, comienza a existir lo que hoy llamaríamos una oferta cultural para audiencias masivas. El teatro, la ópera, la lectura y la contemplación del arte ya no son patrimonio de un puñado de burguesas aburridas. El femenino no es peyorativo, responde a la ociosidad a la que las sociedades occidentales condenaban a las mujeres de clase media y media-alta, un privilegio respecto a la sobreexplotada clase trabajadora, y a la vez una condena.

Y entonces se produce una de las más radicales transformaciones que ha vivido la cultura humana en toda su historia, un cambio que algunos no dudarían en calificar «El Gran Salto Adelante» pero que aquí llamaremos «La Gran Divergencia»: con la coartada de ir más allá de lo evidente (la mística, la metafísica, recuerden), las artes plásticas renuncian a la figuración, la música renuncia a la armonía, la poesía renuncia a la métrica y a la rima, y hasta la prosa ensaya formulaciones que prescinden de la cortesía mínima de la puntuación o la voz narrativa.

El filósofo francés Jean Baudrillard, uno de los más perspicaces analistas de las sociedades modernas, autor de lúcidas lecturas del presente como *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras* (1970), *Crítica de la economía política del signo* (1974) o *Cultura y simulacro* (1978), explica que cuando el humilde con éxito se apropia de un símbolo burgués, la burguesía se busca otro. Para que nos entendamos, cuando los nuevos ricos conducen Mercedes, el rico de cuna de inmediato se busca otra marca de automóviles menos accesible. Sueca, a lo mejor. Será casualidad, pero es una casualidad muy sospechosa que cuando el vulgo se fue alfabetizando y aprendió a disfrutar de la belleza, es decir cuando los plebeyos entraron en el mercado de la cultura, de súbito esta se codificó: las artes plásticas, la música y la literatura pasaron a convertirse en arcanos, para cuyo disfrute se exigían conocimientos previos. Y se produjo La Gran Divergencia, un cisma que nos ha acompañado hasta hoy. Por una parte, pervivieron y se consolidaron formas culturales accesibles, lo que se denomina desde entonces Cultura de Masas, mientras que los patricios crearon un mercado segregado libre de pordioseros: la Alta Cultura. Aunque el origen del término es inglés (aparece por primera vez en 1869, en el libro *Culture and Anarchy*, del poeta y crítico Matthew Arnold), los pedantes a menudo usan la variable francesa «*haute culture*», lo cual está muy bien porque así lo emparenta con el lugar donde inventaron el talco en la cara, los lunares pintados, las pelucas blancas y los pololos. A quién puede extrañar que acabaran inventando el *cinéma d'auteur* y el Festival de Cannes.

De nuevo, la diferencia entre la Cultura de Masas (llena de «artesanos» y de «productos industriales») y la Alta Cultura (protagonizada por «artistas» y plagada de «obras de arte») no es de calidad o destreza de sus autores, tampoco del disfrute, la emoción o el enriquecimiento personal que proporcionan: es una diferencia de clase, es pura jerarquía. *Holy Motors* (2012), de Leos

Carax, no dice cosas más sofisticadas y profundas sobre la condición humana que *El Show de Truman* (1998), de Peter Weir; solo se dirigen a públicos de distinta consideración social y por eso la segunda, además de inteligente y perspicaz, es divertida y emocionante. La diferencia es, otra vez, función de poder. Clasismo.

Es curioso, entre tanto, lo que iba ocurriendo allende el Atlántico. Mientras la costa este, refugio de la burguesía estadounidense, sucumbía a una versión más o menos tamizada de la transformación baudrillardiana de la cultura europea, en la costa oeste, los pioneros y los nuevos ricos del oro iban a montar el primer negocio cultural plebeyo, un negocio de tal éxito y resonancia que contaminó a toda la creación norteamericana y estableció en aquel país un modelo cultural diferente del que conocemos por estos lares. Un modelo que está mucho menos salpicado de clasismo que el mercado cultural de linaje afrancesado que se ha impuesto en el continente.

Es capital para entender esto recordar cómo se civiliza la mitad occidental de Norteamérica. Mientras en la costa este lo que se fundan son meras colonias puritanas de potencias europeas (sustancialmente Francia, España e Inglaterra) llenas de gente beata, y por tanto un calco del constructo cultural y político de la metrópoli que pocas décadas después se vería bañada de Romanticismo, la conquista del oeste se realizó una vez las colonias fueron independientes de Europa. La Revolución americana antecede de hecho a la Revolución francesa (detallito que los analistas culturales afrancesados acostumbran a omitir), y Norteamérica ya se había emancipado y era una democracia para cuando acaba el siglo XVIII. La expansión del país hacia el Pacífico, en cambio, se produce a lo largo del siglo XIX, de ahí que la colonización de nuevas tierras para el novísimo Estado se realizara mediante la fundación de granjas y poblados mineros y ganaderos que ya no rendían tributo al Viejo Continente sino a un recién nacido gobierno estadounidense. Este novísimo aparato estatal con sus flamantes gobernadores

mantenía un control aún precario sobre sus confines occidentales, de modo que el modelo civilizatorio de estas nuevas comunidades es la edificación de un Estado de abajo arriba. En muchos sentidos, la conquista del oeste es un proceso de construcción democrática desde la base, inédito en el resto de los Estados modernos. El pueblo elegía a su alcalde, al *sheriff* y a menudo al juez, y establecía muchas de sus leyes. Con el tiempo, avanzando el siglo XIX y gracias sobre todo a la expansión del ferrocarril, la capital iría absorbiendo estas instituciones y vertebrándolas dentro de ese protoimperio llamado los Estados Unidos de América. Pero en su origen estas comunidades son un modelo de construcción política autogestionada en una región de frontera.

Esta raigambre democrática (que no se contradice con el exterminio de las poblaciones indígenas ni con la propia propensión de estas comunidades a resolver sus conflictos de forma violenta), unida al marcado carácter de buscavidas y oportunistas de los pioneros (hoy, emprendedores) y al furor desatado por la fiebre del oro, marca los rasgos liberal y plebeyo de la mitad occidental del país y singularmente de la costa oeste, antagónico del tipo de sociedad estamental de las ciudades del Atlántico. Y también cierta tensión antiestatal: a diferencia de otras conquistas europeas, como la de América del Sur o África, no iba por delante un ejército de soldados sometiendo a los nativos y liberando tierras para los granjeros, sino que eran las propias caravanas de colonos las que se las tenían con las dispersas tribus indias. Las intervenciones del ejército eran esporádicas debido a la incapacidad de la nueva nación para destinar recursos militares a la expansión al oeste. Parte de la endémica desafección de las comunidades norteamericanas hacia el gobierno federal nace de ahí. Por supuesto, el ocio de estas comunidades no tiene nada que ver con el de las ciudades del este: la prostitución, las peleas a puñetazos, el consumo descontrolado de alcohol y los juegos de cartas y dados eran las distracciones

predilectas de estos mineros, cazadores, ganaderos y pistoleros. El cabaret es el templo cultural de esta singular sociedad fronteriza, transida de violencia y muerte, cuyas distracciones solo podían ser hedonistas y excesivas, un abandono a placeres desahogados entre tiroteo y tiroteo. Era obvio que sus hijos y nietos iban a ser alérgicos a la visión mística de la cultura.

Y eso se detecta, por ejemplo, en el tratamiento que se da hoy allí a las artes plásticas, alejado del misticismo continental que en parte ha contagiado a las urbes del este. Cuando uno recorre la California del siglo XXI repara de inmediato en la profusión de tiendas de arte. En grandes ciudades como San Francisco, en ciudades medianas como Visalia y en pueblos costeros como Carmel, San Rafael o Sausalito. Tiendas y tiendas con grandes escaparates donde se exhiben piezas de arte de todo tipo, siempre obras únicas destinadas a decorar salones, chimeneas, jardines, pasillos y despachos. Ocurre en otros lugares de Estados Unidos, pero en ninguno con tal intensidad. Tal vez influya la presencia de mucho jubilado con recursos o sea una secuela de la revolución cultural de los sesenta. No es difícil deducir de tan floreciente sector comercial que en aquellos cálidos parajes californianos habitan miles, seguramente decenas de miles de artistas cuya actividad profesional es producir (perdón, crear) piezas bellas que se venden en estos establecimientos. Y, de forma recíproca, que hay un montón de gente dispuesta a pagar por decorar su casa con Arte.

Es capital entender que estas tiendas no son galerías en sentido estricto. Se parecen mucho más, de hecho, a nuestras tiendas de decoración —cáspita: Artes Plásticas vs Artes Decorativas— solo que venden piezas de Arte, no de Artesanía. Son lo mismo, claro, cambia la etiqueta. Y el precio. En este sentido, a los compradores no los mueve el coleccionismo de Arte en el modo en que aquí lo entendemos, sino la mera decoración del hogar con objetos

hermosos. Hermosos, a su entender, pero eso es otro cantar y no viene al caso.

En resumen, son locales comerciales que en España se dedicarían a vender figuritas de Lladró, lámparas de Swarovski u otras manufacturas de decoración de más o menos prestigio. Y el cliente es el mismo. Ese es el detalle curioso: aquí, el Arte de pieza única se adquiere en una galería y, aunque se compre para ponerlo en el salón, encima del sofá, no se considera propiamente decoración, sino coleccionismo. Para todo lo demás, Lladró. Y para los que no tienen ni para Lladró, Tiger o las ferias municipales de artesanía del barro, la cerámica y la plata.

La diferencia entre decorar y coleccionar es muy notable aunque, como otras taxonomías antedichas, en realidad no es una diferencia material, objetivable, sino meramente simbólica: decorar es crear un entorno amable, hermoso y habitable; coleccionar es adquirir productos relevantes por su significado, que, retirada la mística del lenguaje artístico, se resume en prestigio social. De nuevo, cuestión de clases. Por eso siempre hay obras de Arte en recibidores, pasillos, despachos y salas de juntas de las grandes empresas. Por cierto, que estos estadounidenses son devotos de las figuritas de los célebres ceramistas valencianos (la tienda de Lladró en Nueva York es un rotundo éxito, cuentan en la ciudad) y les confieren el mismo valor que si fueran piezas únicas de artista y no reproducciones. Son listos.

En su inocencia —en su sabiduría— el común de los habitantes de aquel país considera que si el objeto es hermoso no importa mucho si es reproducido u original. Es importante porque esto ennoblece el valor de lo reproducido y a la vez reduce el componente trascendente y esencialista que en Europa atribuimos a lo original, empatando Arte y Artesanía, que ellos en el fondo sí saben que son la misma cosa.

Y lo que aplica a la búsqueda de la belleza aplica a su vocación por el entretenimiento. Un objeto hermoso no es menos importante por no estar codificado, lo mismo que una película y una novela no tienen que dejar de ser amenas y comprensibles para ser profundas. En Europa nos cuesta mucho entender esto y tendemos a confundir profundidad con espesura, calidad con dificultad. Y lo que es peor, estamos contagiando nuestra beatería artística a los amables estadounidenses, como se ve en las entrevistas a cineastas y novelistas de aquel país, que a menudo se disculpan en Europa por hacer *solo* entretenimiento. Un director y guionista como Ben Affleck hace un posgrado sobre el conflicto político en Oriente Medio antes de escribir y rodar, pero cuando se le pregunta por *Argo* (2012), su película sobre la crisis de los rehenes de Teherán, responde que es «solo entretenimiento». Se quitan importancia con la misma naturalidad y pudor con la que a este lado del mar nos la ponemos: el cineasta español Manuel Martín Cuenca, cuando se le preguntó sobre el tema de su película *La mitad de Óscar* (2010) —trata sobre un vigilante jurado taciturno, atormentado por un secreto (nuestro viejo amigo el incesto), que apenas pronuncia seis palabras en todo el metraje y que se pasa la película mirando lejos con los ojos apretadicos— soltó sin despeinarse: «Trata del sentido de la vida». Olé tú.

La certeza herética que supone descubrir que Arte y Artesanía son lo mismo, lo que podemos denominar la Desacralización del Arte, está contenida en la revolución artística que supuso Andy Warhol. Durante años el sector artístico nos ha vendido la especie de que Warhol había convertido lo banal en sublime. Lo popular y cotidiano en trascendente. Al cabo, el pop en arte. Pues no. Basta con atender a lo que dice. Si leen con atención *Andy Warhol. Entrevistas*, ahí, en sus divertidas evasivas ante la desmedida pasión de periodistas culturales, críticos, agentes y galeristas, explica que no, que lo que hizo fue justo lo contrario. Él no trataba de decir que su cuadro de la

lata de sopa era Arte, sino que la lata de sopa en sí era igual de hermosa e importante que el Arte. Y además, que su contenido, la sopa, le gustaba mucho. Como ocurre a menudo en el mundo artístico, los operadores del sector suelen tomar a broma a los artistas; después de todo la genialidad y la locura son regiones linderas. En sus sesudas conceptualizaciones para los catálogos ignoran lo que el artista diga si no contribuye a dar valor (de cambio) a su trabajo. Esa relación, la del marchante proponiendo que desoigamos al artista a la vez que esmera un discurso que encarezca la obra, es de las más paradójicas que se dan en las sociedades humanas, y su único correlato plausible es el de los humanos con los animales domésticos: establecen un mínimo común de comunicación para mutuo beneficio y lo demás lo presuponen o lo fabrican. Así se entienden los galeristas, críticos, aficionados y agentes, un grupo que podríamos llamar merodeadores del Arte, con los artistas.

Se resume de forma soberbia en la escena de la cena de gala de *The Square* (2017), de Ruben Östlund. La dirección del museo de arte contemporáneo y sus mecenas, gente bien y de morro fino de Estocolmo, celebran una gran fiesta de tiros largos en la que un artista realiza una *performance* consistente en comportarse como un simio gigante, deambulando por el salón como un animal salvaje, subiendo y bajando de las mesas, jugando con la vajilla, gruñendo intrigado por los quehaceres de los humanos. Al principio todo son risas conscientes de los límites de la representación, pero cuando el artista en cuestión, inmerso en su papel, comienza a comportarse de forma violenta y amenazadora, y se niega a poner fin al *happening*, a restituir la cuarta pared de su teatrillo pese a las protestas del director del museo, los comensales pasan del solaz culto al pánico primario. Aquello que celebran, el Arte Contemporáneo, se vuelve contra ellos. Y los elegantes burgueses terminan reduciendo a bofetadas al artista.

The Square es una impugnación de toda la pamema artístico-burguesa que se despliega bajo lámparas de araña, así que es un sarcasmo supremo que fuera el Festival de Cannes, precisamente Cannes, el que se rindiera a ella con una Palma de Oro. Que fuera finalista al Oscar, en cambio, tiene mucho más sentido pues el filme del director sueco, visto en California y votado en un premio democrático como son los que entrega la Academia, puede entenderse como un choteo de la pomposa intelectualidad europea. O neoyorquina, ojo. Recordemos: la costa este es fruto de una colonización de puritanos, mientras que la costa oeste es la conquista de los aventureros y los buscavidas desposeídos.

Andy Warhol contó una y mil veces que, para subrayar las cualidades estéticas de la sopa, la puso en un marco, y la crítica artística, haciendo buena la estulticia de quien mira al dedo que señala la luna en lugar de mirar a la luna, se quedó mirando al marco en lugar de observar la lata. Pensaron que enmarcar la lata era una acción connotativa cuando era denotativa, como demuestra la reiterada insistencia de Warhol en elogiar la lata Campbell cada vez que alguien alababa la obra.

Hay una anécdota que lo ilustra a la perfección: tras adquirir relevancia en Nueva York, una galería de Los Ángeles se decidió a montar una exposición de Warhol, a la sazón casi desconocido en la profana costa este. En una tienda de arte próxima al espacio destinado a la muestra, un galerista/vendedor, indignado por la banalidad del arte warholiano y encarnando la diferencia idiosincrática entre ambas costas, colocó unas latas de sopa en el escaparate con un cartel que presumía que eran las mismas que las de Warhol solo que aquellas podían adquirirse por apenas unos centavos. Un crítico, sirviendo una ocasión para que Warhol se diera importancia, le preguntó qué le parecía aquel boicot crítico del galerista ofendido. Respondió que le parecía un precio estupendo y

que él iría a comprarlas. Le rieron la gracia, pero no hablaba en broma.

Estas supuestas *boutades* de Warhol no eran un capricho o un repente, sino su constante discurso artístico. Cuando un crítico amigo suyo le dijo que resultaba fascinante la distinta alma —ese lenguaje mágico— de cada una de las efigies de Marilyn en su célebre composición, los matices de emoción cambiantes que acompañaban los cambios del color de la impresión, Warhol, con evidente fastidio, le explicó que eso era porque las tecnologías de reproducción no eran lo bastante buenas, y que su objetivo era que todas las caras de Marilyn fueran exactamente iguales, reproducibles y, si por él fuera, infinitas. También rieron, esta vez con risas nerviosas.

Paradójicamente Warhol fue elevado a los altares por el motivo equivocado. No convirtió el pop en arte, lo cotidiano en elevado, sino todo lo contrario: convirtió el arte en pop. Impugnó todo el misticismo con el que el Romanticismo había envuelto la figura del Artista y su Obra. Y nos regaló un mensaje hermoso y profundamente democrático: la belleza, la armonía y la emoción estética están en todas partes a nuestro alrededor.

La razón por la que esta interpretación warholiana no prosperó y fue convenientemente invertida por el discurso crítico es evidentemente comercial, y se explica de forma elocuente en la anécdota de las latas de sopa de Los Ángeles. El discurso warholiano en buena medida supone dinamitar el mercado de las artes plásticas tal y como se consolidó durante el siglo XX. Siguiendo los postulados de Warhol, pagar mucho dinero por una obra suya pudiendo comprar una copia en póster es no haber entendido nada. Y una traición a su memoria y a su legado. Porque lo que también nos enseñó el gafotas del pelo manga es que, si la cultura artística sirve para embellecer y explicar el mundo, con sus contradicciones, paradojas, injusticias y hermosuras, es innecesario conceder más

valor al original que a una reproducción bien hecha pues el mismo placer, emoción y alimento intelectual se halla en una que en otra. Lo que separa la feria Arco de Lladró o un Warhol auténtico de un póster es palabrería o signo social. Clasismo. Puede resultar irritante, pero para acceder al disfrute de la cultura, aun la más sofisticada y profunda, la que se reserva el derecho de admisión, no hace falta estar en el secreto de una mística inescrutable ni mucho menos ser pudiente. Por eso los plebeyos somos tan felices en la era pop y por eso también se percibe tal desprecio burgués a lo popular, a la Cultura de Masas y, por supuesto, a la producción hollywoodiense. Estas páginas impugnan ese desdén. Porque la felicidad necesita abogados.

2

Parábola de las hormigas

Una anécdota para abrir boca. Una mañana del otoño de 1998 hallábase uno, que ha trabajado muchos años en el periodismo político, desayunando con un cargo marxista-comunista, de nombre Celso Miranda. En la charla banal, entre comentarios críticos sobre los fastos del poder local y aspavientos por la recalificación para chalets del suelo de una fábrica de explosivos, el hombre, que sabía de las devociones cinematográficas de su interlocutor, se mostró escandalizado porque la noche anterior había ido a ver al cine *Antz* (*Hormigaz*) (1998), de Eric Darnell y Tim Johnson. La película narra las desventuras de una hormiga pusilánime llamada Z que tiene una crisis de identidad. El personaje, triste y aprensivo (en la versión original le ponía voz Woody Allen, baste eso para entender a esta hormiguita atribulada), acude al psicólogo y se queja amargamente a sus amigos de su incapacidad para sentirse integrado en las labores rutinarias y prefijadas que a cada individuo corresponden en el hormiguero. Confiesa que desea algo más. «Es una película anticomunista», afirmó Celso visiblemente molesto. Celso se enojaba con esas cosas. Recuerdo el cabreo que se pilló con Roberto Benigni el año anterior por «banalizar el Holocausto y hacer una película americanista» con *La vida es bella* (1997). La explicación que dio entonces a su mosqueo es que el final feliz «consiste en que el niño se sube a un tanque estadounidense». Uno, que siempre ha querido

ser cabal y sosegado, y que es muy fan del cine de animación, sonrió y respondió de inmediato a su denuncia del hormiguero: «No, hombre, lo que pasa es que la película es producto para niños de una sociedad liberal, donde la libertad del individuo para buscar la felicidad es un valor incuestionado tanto por la derecha como por la izquierda del arco político. Casi todo el cine estadounidense es una exaltación individual y una invitación a una emancipación personal que acaba por redimir a la comunidad. Por otra parte, la metáfora del hormiguero como una sociedad comunista es demasiado fácil». «Ya, ya», me contestó muy serio, «pero cuando las hormigas están en la cafetería y Z es el único que no baila porque no se sabe la coreografía, ¿qué canción suena?». Recordaba la escena, pero no la música de fondo. Celso rompió mi estupor: «¡Guantanamera! ¡Es una película anticastrista!». Me sentí como los incautos tenistas que corren a la red a rematar el punto y ven venir inermes un revés paralelo de Rafa Nadal. Punto, juego y set para Celso.

El materialismo histórico es una herramienta de diagnóstico formidable. Dicho sin ápice de ironía. Los intelectuales marxistas tienen una extraordinaria capacidad para dilucidar, desde su análisis hegeliano de fuerzas en disputa, los movimientos de fondo de las sociedades humanas: la relación entre la voracidad depredadora del capital y la lucha de la clase trabajadora por sus derechos subyace a casi todos los discursos económicos a los que asistimos diariamente. Quizá por eso, por ese afán de bucear en lo latente, a menudo se les escapa el alcance de lo patente. O lo desdeñan, como si bajo la hojarasca de la superficie latiese una verdad última que les hace remover suelo en busca de más suelo, valga la paradoja. El pensamiento marxista mira el mundo con los ojos entornados. Sospecha y avizora, y a veces de tanto interpretar, sobreinterpreta. Es lógico, si discernir el mundo más allá de lo evidente es el primer rasgo de la inteligencia, la sobreinterpretación es su primer riesgo.

Dicho de otro modo, el marxismo tiene problemas para aplicar el principio de parsimonia, más conocido como la navaja de Ockham, en recuerdo del fraile franciscano Guillermo de Ockham, a quien se atribuye su formulación. La expresión exacta del principio de parsimonia reza así: «En igualdad de condiciones, la explicación más sencilla acostumbra a ser la verdadera». Aunque no es un principio científico, pues no determina que el modelo más simple es el verdadero sino únicamente que tiene más posibilidades de serlo, es muy útil para desenmarañar conspiraciones y para reivindicar otra inclinación de la probabilidad basada en la economía del pensamiento: en la inmensa mayoría de las ocasiones, las cosas son lo que parecen.

La interpretación más allá de lo aparente es uno de los atributos mayores del intelecto humano, un sesgo cognitivo que nos permite identificar patrones y por tanto proyectarnos en el futuro, prever acontecimientos. Esa característica, que no es única del cerebro humano pero que la especie *sapiens* tiene muy desarrollada, permitió a los antiguos cazadores recolectores identificar los ciclos de la luna, el flujo de las mareas o la sucesión cerrada de las estaciones, e incluso, varios milenios después, relacionar unos y otros. Pero también nos lleva a crear poderosas ficciones, como la pareidolia de unir las estrellas en constelaciones y ver en ellas dibujos. Casi todas las supersticiones se basan en nuestra propensión a identificar patrones, los haya o no. Desde dar a los números cualidades mágicas hasta la aprensión a pasar bajo una escalera. Esas creencias se van asentando mediante otro tipo de sesgo cognitivo, muy importante al caso que nos ocupa, que es el sesgo de confirmación. Consiste en la inclinación intelectual a buscar, identificar, favorecer y exagerar la información que confirma los propios presupuestos, creencias o hipótesis, y no buscar, ignorar o restar valor a cualquier información eventual que los contradiga, refute o que exija reelaborar la hipótesis o la creencia. Por eso, cada

vez que tengamos un mal día después de haber pasado bajo una escalera se fijará un recuerdo vívido que confirma el mal fario, mientras que las innumerables ocasiones en las que al tránsito bajo la hipotenusa no le siga ningún mal, las olvidaremos. Así es como trabaja el sesgo de confirmación para construir certidumbres que son falsas pero cuyo poder de impregnación es mayúsculo.

El marxismo, el estructuralismo, el materialismo histórico y cualquiera de las manifestaciones posteriores y revisiones críticas del marxismo, en especial, en el caso que nos ocupa, la de la Escuela de Fráncfort, son extraordinarios detectives indagando y localizando patrones, la mayoría de los cuales son ciertos y no solo resisten cualquier análisis de contraste sino que desnudan muchos de los procesos socioeconómicos de las sociedades desarrolladas. Por ejemplo, fueron los analistas bregados en materialismo histórico los primeros en apreciar que detrás del epíteto «economía colaborativa» (ya saben, Uber, Deliveroo, Cabify, Blablacar, Airbnb…) latía una furiosa desregulación laboral y una precarización salvaje de las condiciones de trabajo, además de una competencia desleal a los sectores preexistentes. Mientras algunos, como el economista Jeremy Rifkin en *La sociedad de coste marginal cero: El internet de las cosas, los bienes comunes y el eclipse del capitalismo*, veían en ello la puerta a una economía más justa y el apocalipsis del neoliberalismo, los intelectuales marxistas previeron lo que hoy resulta evidente: que lo que venía era potencialmente una jungla uberliberal. Negarle al marxismo esa capacidad sería una racanería intelectual, seguramente partidista.

Pero de tanto buscar bajo lo palmario, a veces cavan sin propósito claro, buscando una revelación final, una confirmación definitiva en forma de un mal último y sustantivo que, o no existe o es extraordinariamente esquivo pero que lo explica todo. Y todo es *todo*. Porque el pensamiento marxista reúne tres atributos inmarcesibles: es dialéctico, es maniqueo y todo lo abarca. El

marxismo es un relato moral, de ahí que habite en él una profunda vocación defensiva. Un marxista es un biólogo que mira por el microscopio con la sola intención de averiguar qué peligros aguardan en el microorganismo que observa, y rara vez está atento a los beneficios que podemos obtener de él. Un marxista se habría lamentado por el moho de las naranjas y nunca habría descubierto la penicilina. La certidumbre que empuja la indagación del materialismo histórico es que bajo la superficie solo aguardan malevolencias, bajo lo aparente ruge una voluntad camuflada que trata de arruinarnos el existir. Y a veces sí. Pero otras veces no. Sobre todo cuando saca el escalpelo de la economía y trata de aplicarlo a toda actividad humana. Por ejemplo, la cultura. Por ejemplo, unas hormigas de dibujos animados.

Las fuerzas con las que disputa el marxismo son malignas, poderosas y actúan de forma coordinada. El marxismo es épico, por eso. Entre esas fuerzas, expresiones de un mismo mal, están el capitalismo, la hegemónica economía neoliberal y el liberalismo político, que son tres cosas bien diferentes. El capitalismo es un ecosistema económico basado en el mercado y la acumulación. La economía neoliberal, en cambio, es una hipótesis económica que defiende que el más virtuoso funcionamiento del primero es la apoteosis desregulatoria (a todas luces catastrófica, como sabemos sin margen de duda desde que en 2008 el casino de Wall Street lanzara a todo Occidente por el barranco); y el liberalismo es una filosofía política basada en la libertad individual, los derechos políticos universales, los contrapoderes y la democracia representativa. Para el pensamiento marxista, sobre todo en el análisis cultural, no solo a menudo los tres son lo mismo sino que operan de forma organizada previendo y dirigiendo el comportamiento de todo el Sistema Mundo. Es muy habitual que un marxista utilice indistintamente los términos liberal, neoliberal y capitalista como si fueran sinónimos. Por eso, para un marxista

cultural el mundo entero tiende a ser una magnífica conspiración de avidez material regida por unos pocos y en la que los productos culturales son la flor de la dormidera de las conciencias. Desde esta perspectiva, la cultura opera como imprescindible mamporrera de las promiscuas relaciones de mutua penetración de la política y la economía. Con perdón.

Semejante enfoque adolece de uno de los pecados principales del pensamiento marxista: la condescendencia. Ese punto de vista presupone que los humanos (excepto el pensador marxista y el acumulador capitalista) somos una borregada a la que pastorean a su antojo unos cuantos sinvergüenzas en beneficio propio. Todo lo que hacemos, pensamos o deseamos es porque nos manipula el Capital. En su vocación aguafiestas, el marxismo hasta se inventó un palabro que patologiza los lugares y momentos de prosperidad en los que los humanos tendemos a satisfacer nuestros apetitos materiales más allá de lo perentorio con inclinación al solaz y al hedonismo: a la aspiración de vivir bien y disfrutarlo la bautizaron Consumismo, un síndrome del desarrollo civilizatorio. El consumismo es, bajo ese prisma, una enfermedad inoculada en todos nosotros para engordar las alforjas del Capital. Así, cuando deseamos algo no lo hacemos por un prurito dionisiaco, por puro júbilo ni muchísimo menos por necesidad, sino porque ese sujeto diabólico —el Capital, *aka* el Mercado, también conocido con el terrible pronombre Ellos— nos ha convencido de que deseamos algo que en realidad no deseamos. Así de paternalista es el enfoque cultural contemporáneo.

Esto de patologizar el consumo, a poco que uno rasque, parece más bien un mecanismo de control de las clases acomodadas sobre las pretensiones de prosperidad y bienestar de las clases modestas. Seguro que nunca han oído llamar consumismo a construirse una casa en la campiña británica con sesenta habitaciones y caballerizas en mitad de una fenomenal finca con su bosque, su lago, su ruina medieval de mentirijillas, su portillón de forja, su caminito de grava

con un redondel ante la fachada donde puedan dar la vuelta los coches (en plural), con un pequeño jardín francés con parterre en la parte trasera y un templete cubierto de rosas donde tomar el té. En cambio, comprarse dos videojuegos al mes, cinco camisetas en el Primark, salir a tomar cervezas, disponer de crema hidratante en el baño o un champú anticaspa y pretender pasar una semana en la playa en verano, eso sí, eso es consumismo, eso es la clase trabajadora consumiendo cosas que no necesita porque la ha convencido el Capital de querer utensilios superfluos. Ir a las rebajas de Zara es consumismo y comprar en Purificación García es gente bien haciendo sus cosas. De hecho, el consumismo es una enfermedad social que no se inventó, como la cultura de masas, hasta que los modestos tuvieron acceso al bienestar. Que esa censura moral de los deseos de ventura y placer de los humildes la haga el marxismo es, por un lado, una vergüenza y un escándalo, y por el otro, uno más de los tics religiosos del materialismo histórico, que nos quiere ascetas, franciscanos de pies descalzos y encallecidos. Parece mentira que el marxismo no se haya dado cuenta de la monstruosa paradoja en que incurre cuando denuncia el consumismo: un asceta no necesita un sueldo digno, un alquiler asequible ni vacaciones pagadas porque no sabría qué hacer con ellos; un asceta no necesita para nada el marxismo. Vive con lo puesto.

Uno ve claro que en la Edad Media se hiciera encomio de la gloria del pasar hambre y siempre hubiera un cura bien cebado que nos recordara que, cuantas más penurias se atravesaran, más grande era la parcela de Cielo que nos aguardaba al otro lado de la Valla Mortal. Lo contrario habría sido invitar a la insurrección del campesinado. Siempre un cura bien cebado, esto es importante: los siete pecados capitales (lo del fornicio, la envidia, las francachelas… o sea, los placeres) no los dictó Roma para la feligresía cristiana sino para controlar a los monjes. Era una guía de conducta para

sacerdotes y frailes que el Vaticano emitió para poner freno a su intemperancia. Lo que pasó fue que, por aquello de socializar las pérdidas, acabaron dictándose las admoniciones contra la gula también para los infelices campesinos que comían mendrugos. Que los rubicundos párrocos nos pretendieran famélicos, decía, tiene un claro sentido de control social. Pero es un contrasentido que el marxismo, nacido para emancipar a las clases desposeídas de su condición menesterosa, censure el placer y la abundancia. De nuevo, ese prestigio intelectual del sufrir y la mala prensa de la felicidad. «Usted no quiere ser feliz, no le gusta el vino bueno, ni el marisco, no le gusta escuchar música a todas horas en un buen equipo ni tener unas sábanas suaves donde dormir frente a una ventana que permita ver el cielo y el mar en vez de al vecino que tose; usted no quiere nada de eso, solo cree que lo quiere porque es un consumista al que «ellos», merced a sus maquiavélicos sistemas de control de la voluntad y su publicidad tóxica, han llenado de apetitos prefabricados que, aunque pueda permitirse, no debe permitirse; déjenos a nosotros que le expliquemos cómo gastar el dinero que gana trabajando como una mula». Mire, caballero, váyase usted a tomar por el culo.

Ese intrigante «ellos» es delatado por la frecuencia con la que las frases de los análisis de este tipo carecen de sujeto: «Nos manipulan», «No quieren que sepamos…», «Nos obligan a creer que necesitamos…». Son infinitas las veces que leemos expresiones de este tipo en los análisis materialistas en las que el sujeto no está, creando la sensación de que hay una voluntad omnisciente inconcreta, un mal preternatural que oprime y dirige nuestras vidas. Luego nos extraña que la pobre hormiga Z acabe en terapia. Es un trastorno obsesivo compulsivo del marxismo elidir el sujeto. Hay un «ellos» en el pensamiento marxista que se convierte en una incógnita que nunca acaba de despejarse de forma satisfactoria. Es el asesino de Kenny. Verán, el pequeño Kenny es el niño del anorak

naranja de la serie estadounidense *South Park* (1997-…), de Trey Parker, Matt Stone y Brian Graden. En todos los capítulos, Kenny sufre un accidente, una enfermedad o un acto de violencia y muere. Muere tantas veces como capítulos tiene la serie. De forma ritual, cada vez que muere, sus amigos Stan, Kyle y Cartman gritan: «¡Han matado a Kenny!», y a continuación: «¡Hijos de puta!». Y a otra cosa. La ausencia de sujeto permite el desahogo, insultar al viento es gratis. Hasta que en un episodio en que los chicos se encuentran de viaje en la selva amazónica, Kenny se echa novia. Como de costumbre, el malhadado muere, esta vez mordido por una serpiente. Stand, Cartman y Kyle cumplen con la ceremonia y gritan: «¡Han matado a Kenny! ¡Hijos de puta!». La novieta de Kenny los mira estupefacta y enojada, perpleja porque no hagan nada para salvar a su amigo de la mordedura. «¿Cómo que lo han matado? ¿Quién?». Stan, levemente abrumado, contesta: «Ellos». «¿Ellos, quién?». Y Kyle: «Los hijos de puta». La chica les monta un pollo de colores y pide ayuda. Con la atención médica debida, Kenny supera la crisis anafiláctica y sobrevive. Al final del episodio todos se sienten raros porque Kenny sigue allí. A menudo, leyendo o escuchando esos análisis marxistas sin sujeto, el cerebro de uno activa la frase de la niña acharolada de *South Park*: «¿Ellos, quién?» y luego: «Los hijos de puta».

Si unimos esa condición etérea del enemigo con la irrefrenable inclinación marxista a desdeñar el entendimiento del pueblo llano tenemos los elementos para un relato de pesadilla, claro. Porque una de las cositas más irritantes de los doctores de la infección política en la cultura es esa habitual inclinación —que en el fondo es impugnadora de la democracia— a subestimar al espectador. Ese tufillo de superioridad que se lee en muchas críticas de cine que aluden desdeñosamente al «espectador medio» es uno de los tics ordinarios de quienes denuncian «manipulación de las mentes». Se entiende la confortabilidad del uso porque presupone que el

abajofirmante de turno es de otra pasta, que posee un incorruptible criterio y olfato para el trampantojo y no caerá en ese engaño capitalista preparado para cazar al «espectador medio». Digamos que se considera a sí mismo parte de esa élite virtuosa de la que hablaba Ortega, a la vez que toma a sus semejantes por estúpidos hombres-masa. Esa presunción trasciende la cultura y la filosofía orteguiana pues es (otra vez) de origen religioso: el cristianismo siempre calificó a su feligresía de rebaño, literalmente —reservándose el pastoreo para sí, no faltaba más—, y la izquierda antiliberal, cuyas raíces filosóficas beben en el sustrato igualitario del cristianismo, ha heredado esa tendencia de querer muchísimo al vulgo pero a la vez despreciarlo, ese vicio de proclamar que el ciudadano es sujeto de derechos (es decir, que los derechos residen en cada individuo) pero tratarlo como si solo fuera objeto de derechos (o sea, que es un pasivo receptor de derechos otorgados), por explicarlo con la especificidad jurídica con la que un diputado chanante hablaba una vez de los animalitos. Sí, de mascotas y ganado hablaba el parlamentario. Quería que dejaran de ser objeto de derecho y pasaran a ser sujeto, pero esa es otra historia. Por eso, porque toma a todos por rebaño, a veces a la izquierda pastoril le da por prohibir la publicidad de las hamburguesas grandes. Y cosas peores.

Según la interpretación marxista del mundo, el control mental existe y es una herramienta de ellos (los hijos de puta). Por eso los marxistas se llevaron un disgusto de vámonos Juana cuando la ciencia demostró que lo de los mensajes subliminales era una chufla y cuando se supo que los proyectos de manipulación mental desarrollados por el Pentágono y la CIA durante la Guerra Fría, que los hubo y muchos, fueron un completo fracaso. El futuro nanotecnológico es una incógnita, pero hoy en día todos (menos Iker Jiménez) sabemos que de momento es imposible programar los comportamientos humanos mediante tecnologías que pasen

inadvertidas. Otra cosa es si te enamoras o te metes en una secta homeópata y vegana.

Debajo de lo bueno habita lo malo, y debajo de lo malo habita lo peor. Y en el discernimiento de lo oculto se dispara siempre por elevación. Por ejemplo, averiguadas las técnicas aviesas de las farmacéuticas para ganar muchísimo dinero, que por supuesto son ciertas (hemos empezado diciendo que el marxismo es una herramienta de diagnóstico formidable, sobre todo para el funcionamiento de la economía y su intoxicación de la política), el pensamiento marxista más pastoril pasa a desconfiar de las vacunas o de la seguridad de los medicamentos y gusta de pregonar miedos fantasmagóricos al wifi, al tomate transgénico o al glifosato sin evidencia científica, mientras propala su afición a los remedios milenarios orientales, los que se usaban cuando la gente vivía treinta años y moría sin un solo diente. Quizá eso explique que a una ideología netamente utopista como es el marxismo, las únicas películas de ciencia ficción futurista que le gustan sean las que proponen una distopía desasosegante o, directamente, un buen apocalipsis. Al margen de cualidades cinematográficas, un analista marxista está ontológicamente dispuesto a ver adecuado el pesimismo de *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, y a desconfiar de la vocación edificante de *Tomorrowland: El mundo del mañana* (2014), de Brad Bird. Ondas cerebrales, ominosos medicamentos… la izquierda vegana se lleva regular con la ciencia y vive rodeada de un complot cósmico que cíclicamente la lleva a ansiar un regreso en feliz taparrabos a un paraíso agropecuario del pasado, cuando los tomates sabían a gloria y un catarro te costaba la vida.

Lo grave de esto, al caso que nos ocupa, es que, así como el neoliberalismo es indudablemente hegemónico en las políticas económicas occidentales, hasta el punto de que se ha legislado en todo Occidente para que el gobernante de turno no pueda aplicar ninguna otra política económica, sea neokeynesiana,

socialdemócrata o marxista, el materialismo histórico es igual de hegemónico en la interpretación cultural: si preguntas a cualquier analista cultural si cree que las películas estadounidenses manipulan políticamente al público en favor de los intereses del Imperio, de la Casa Blanca y del Pentágono, la respuesta será abrumadoramente positiva. Y si sometemos sin más la tesis de este libro (que el cine estadounidense es mucho más progresista que el europeo) a un analista cultural medio, la carcajada o el enojo son con mucho las dos reacciones más probables. Más enojo que carcajada, porque otra cosa que tiene el analista cultural es que es un tipo circunspecto.

Un tipo serio, decía, que halla mensajes políticos ominosos en la película más inopinada. Como en el cuento de las hormigas. Pero, por el citado sesgo de confirmación, solo en sentido antagonista, es decir, por esa inclinación a sobreinterpretar, a detectar detalles sutiles o rastrear lecturas que trascienden el relato principal y denotan una eventual intención política solo se localizan cuando son viles invectivas de ellos (los hijos de puta) contra el pueblo. Jamás en sentido contrario. Y ahí radica en buena medida la extendida percepción de que la cultura de masas en general y el cine palomitero en particular son vehículos del pensamiento conservador y del proselitismo neoliberal.

Al día siguiente de la discusión entomológica con Celso, volví con intención de remontar el marcador adverso, pero antes, porque uno es sobre todo elegante, le ofrecí tablas: «Yo admito que *AntZ* es una película anticomunista si tú admites que *Bichos, una aventura en miniatura* (también de 1998, de John Lasseter y Andrew Stanton, cofundadores de Pixar) es una película marxista revolucionaria». Me miró de hito en hito, así que aproveché antes de que respirase para darle una buena dosis de su propia medicina: «Flik es miembro de una comunidad de hacendosas hormigas que cada año sufre la llegada de una plaga de saltamontes abusones que se lleva parte de

su cosecha. Los saltamontes se alimentan de la plusvalía generada por el trabajo de las hormigas obreras, un trabajo del que no participan en ningún sentido. Pero dada su fortaleza, ejercen como propietarios de los medios de producción: las parcelas de Isla Hormiga. En este conflicto entre capital y trabajo, la película cuenta una insurrección colectivista: Flik encabeza una revolución para plantar cara a los saltamontes y que la comunidad obrera disfrute de la totalidad del fruto de su trabajo». Saboreé cada palabra de mi exposición mirándolo fijamente y esperando su rendición a mi incontestable argumentación. Omití que la comunidad obrera era en realidad una monarquía hereditaria (matriarcal, para más señas) porque en la esgrima intelectual no se ofrecen flancos débiles al oponente. Cuando por fin habló, solo dijo: «Ya, sí, pero no». Ahí lo tienen, el sesgo de confirmación. Sonrió y le comentó a un compañero de partido, que estaba allí cerca enfrascado en sus cosas: «¿Oíste? Dice este que *Bichos*, la de Disney, es una película comunista». Ambos rieron.

Esta reacción ilustra por qué lo que aquí se postula, que el cine de masas es básicamente de izquierdas, es tan difícil de percibir para la crítica cultural que, como señalaba antes, está amamantada por la hegemonía del análisis marxista.

Hace años ya que uno superó esa sensación tan adolescente de que detrás de todas las cosas hay un algo más, un qué sé yo y más aún, una conspiración, una manipulación burda. Guillermo de Ockham nos salvó la vida a muchos y evitó que perdiéramos la cabeza buscando a los Illuminati de Baviera. Esa debilidad intelectual en mi caso coincidió con el convencimiento de que había extraterrestres en el Área 51 (y no lo que realmente había, que era lo obvio: pruebas secretas de nuevos aviones de guerra) y desapareció con la mayoría de edad. Quiere decirse que no es que no haya, en ocasiones, intenciones ocultas y cálculos ominosos, pero la mayoría de las veces solo es una suposición generosa sobre la

inteligencia de los actuantes y un flaco servicio a la gloria intelectual del buen Guillermo y su navaja, que inspirarían a Umberto Eco para crear su Guillermo de Baskerville, protagonista de *El nombre de la rosa* (1986) que, gracias a Jean-Jacques Annaud, ya siempre tendrá el rostro viejo y sabio de Sean Connery. Es impopular e incluso decepcionante, pero en la práctica totalidad de las ocasiones las cosas son lo que parecen. El prestigio de lo latente frente a lo patente es una manifestación más de la tendencia del intelecto al oscurantismo, uno más de los mecanismos mentales para creer que en el mundo subyace un orden que no existe. Una forma bastante pedestre de querer parecer más listo dejándose llevar por patrones imaginarios. Porque cuesta mucho creer que en realidad casi todo es producto de azares y contingencias, de errores y casualidades, y no de un minucioso plan previo. Y ocurre así incluso cuando hay un guion y un *storyboard*.

Otra razón por la que al crítico cultural recién llegado le cuesta tanto sobreponerse a lugares comunes y prejuicios es la hegemonía. Al analista político y escritor Jorge Dioni López le gusta recordar una explicación de David Foster Wallace sobre la hegemonía: «Dos peces jóvenes están nadando y se encuentran con un pez más viejo que viene en sentido contrario. Este les saluda con la cabeza y dice: "Buenos días, chicos. ¿Cómo está el agua?". Los dos peces jóvenes nadan un poco más hasta que uno de ellos se vuelve hacia el otro y dice: "¿Qué diablos es el agua?"». Eso es hegemonía: nos rodea, nos empapa y nos condiciona, pero ni siquiera somos conscientes de su presencia porque hasta donde alcanzamos a recordar siempre ha estado ahí y por eso pasa por completo inadvertida. Dioni usa la anécdota para ilustrar con tino la hegemonía del pensamiento neoliberal globalizador en la política económica, pero se ajusta como un guante también al enfoque marxista de la crítica cultural. Lleva tanto ahí que no es *un* enfoque del análisis cultural, es *el* enfoque

del análisis cultural. Y de ahí que sus deprimentes lugares comunes sean canon.

El objeto de estas páginas es que el lector vea el agua, que se procure cuantos placeres se le pongan a mano sin el vicio odioso de sentirse culpable. Y que recuerde siempre que una pequeña hormiga que acude a psicoterapia no es un problema ni un enemigo. El problema son los saltamontes. Los hijos de puta.

3

HOLLYWOOD,
ESOS MALDITOS LIBERALES

Mucha gente cree sinceramente que Hollywood es un entramado industrial ultraconservador en lo moral y que se dedica a propagar los valores imperantes del darwinismo económico como si le fuera la vida en ello. Pobre Charles Darwin, dicho sea de paso, porque al que se le ocurrió llamar darwinismo al sálvese quien pueda de la economía neoliberal no sabía una palabra del proceso evolutivo de los animalicos en general y de la especie en particular. Ya hemos subrayado antes ese repelús marxista hacia la ciencia, así que no nos detendremos en ello, que es materia para otro libro (y además ese libro ya está escrito, se llama *La izquierda feng-shui: Cuando la ciencia y la razón dejaron de ser progres*, de Mauricio-José Schwarz). Pero no nos distraigamos, a lo que vamos: Hollywood es mayoritariamente de izquierdas y lo ha sido siempre, y de hecho es una de las fuentes de financiación fija del Partido Demócrata. Hollywood cuando no es comunista es liberal. Liberal a la americana, poco que ver con el social-liberalismo europeo patrocinado por Tony Blair («mi mejor creación», como cuentan que lo definió Margaret Thatcher) consistente en ampliar los derechos políticos y recortar los económicos. Blatcherismo le llamaron a eso los politólogos más conspicuos.

Este mito de la dirección político-militar de los mensajes del cine estadounidense es uno de los lugares comunes que peor soportan una revisión, toda vez los elocuentes conflictos que la industria cultural californiana ha protagonizado con los poderes políticos y financieros del país durante sus cien años largos de coexistencia. Hasta el punto de que hace poco más de una década, George W. Bush amagó con una segunda caza de brujas contra los contenidos de las «liberales» producciones cinematográficas de Hollywood, con los periodistas de los grandes grupos de comunicación, unidos en la causa anti-Irak, como palafreneros. Los periodistas somos un contrapoder cuya vocación secreta a menudo es ser un contrafuerte.

Y es notable porque el Primer Presidente de Estados Unidos Atacado Por Una Galleta En El Despacho Oval no tuvo remilgos para erosionar los derechos civiles y libertades políticas del país con la Ley Patriótica (*Patriot Act*), con el beneplácito de buena parte de la clase política y —henos aquí— la aquiescencia acobardada de los medios de comunicación. Sin embargo, su amago de establecer un sistema que en la práctica podía incorporar la censura previa a las creaciones culturales, patente por ejemplo en la decisión de la cadena ABC de retransmitir la 76ª edición de los Oscar, en febrero de 2004, con cinco segundos de retraso para amputar cualquier comentario inconveniente respecto a la Guerra de Irak, topó de inmediato con la resistencia de la industria del audiovisual californiano. Esa censura previa atendía, en realidad, a la conciencia compartida de que los miembros de la industria cinematográfica son un peligro para los intereses de Washington. Tres años después, Bush intentó censurar el estreno de *Redacted* (2007), de Brian de Palma, una de las primeras películas abiertamente críticas con la invasión de Irak. También sin éxito. Toda una ironía porque, en jerga, «*redacted*» es una expresión que se aplica a un documento que ha sido modificado, reescrito o censurado.

No, Hollywood nunca ha sido un vecino cómodo para los intereses políticos de los sectores conservadores del país. No lo fue en sus inicios, no lo fue durante el avance del siglo XX y menos que nunca, ahora, tras el giro que ha dado el Partido Republicano hacia el friquismo político, ultrarreligioso primero, ultracochambroso después (antesala, por cierto, de lo que ocurre con las derechas continentales). Pero decir lo contrario sale gratis. La cultura estadounidense siempre ha estado bajo sospecha en su propio país por demasiado liberal y en el resto del mundo por todo lo contrario. El mismo profesor especialista citado en la introducción, que denunciaba que el superhéroe —genuino arquetipo de la cultura pop *made in USA*— era un atávico defensor de la propiedad privada y los intereses burgueses de clase, pasaba por alto el detalle de que fueron precisamente las viñetas de los superhéroes uno de los primeros productos culturales de masas donde se denunció el nazismo y se caricaturizó a Hitler como un supervillano, prácticamente a la vez que Charles Chaplin firmaba su alegato antifascista *El gran dictador* (1940) y cuando la Casa Blanca aún dudaba de si los nazis eran o no el enemigo. Por ejemplo, *Daredevil battles Hitler* es una portada de 1941 (describe lo que su título indica), el año en que Estados Unidos entró en la guerra, pero venía ya muy a favor de obra. El Capitán América había fijado a los nazis como su primer archienemigo. La serie *Capitán América* salió al mercado en diciembre de 1940, y la célebre portada de este bautismo fue un soberano puñetazo en el rostro del *Führer*. Un sopapo literal, no figurado. Hitler volvió a aparecer humillado en la portada del siguiente mes de esta colección. Es probable que cualquier profesor posmoderno, de los que ven a los superhéroes como paladines del *establishment*, firme un ensayo descalificando el compromiso democrático de aquellas primeras portadas por entenderlo «propaganda de guerra». Pese al patrioterismo barato de aquel traje y a que combatió con denuedo el comunismo soviético

durante la Guerra Fría, Capitán América siempre fue un héroe de las clases populares. Steve Rogers, su alter ego clásico, tenía su modestísimo origen en un barrio popular de Brooklyn llamado Clinton, conocido popularmente como la Cocina del Infierno. Huérfano sometido al suero del Súper Soldado, siempre fue un defensor de los valores democráticos que encarna la bandera, hasta el punto de que su politización se completó durante la era Nixon, cuando el guionista Steve Englehart lo llevó a negarse a vestir las barras y estrellas y convertirse en Nómada, el superhéroe sin patria.

Washington estuvo años deshojando la margarita sobre si le gustaba o le inquietaba el giro que estaban tomando los acontecimientos en Europa. Roosevelt, que quería tomar parte en la guerra —y en tal sentido halló en los tebeos un aplicado vehículo para sus intereses—, no se atrevía a dar el paso porque la opinión pública norteamericana no era partidaria de una nueva conflagración armada. Por eso el presidente había declarado neutral al país cuando estalló el conflicto en Europa, con la invasión de Polonia en 1939, aunque desde que la guerra alcanzó a Inglaterra, América ayudó con armas y dinero a la exmetrópoli. Mientras cientos de miles de inmigrantes judíos aporreaban las puertas de América (por cierto, a la manera que hoy ocurre con libios, sirios y yemeníes en el Viejo Continente), a los políticos demócratas estadounidenses les preocupaba que el del bigote se estuviera viniendo muy arriba, pero a los conservadores ya les parecía bien que a los soviéticos les saliera un enemigo feroz en el patio trasero de casa. Y ahí se anduvieron, viendo la hierba crecer, apoyando a la corona británica por lo bajini y haciendo crucigramas. Hasta que el Japón imperial metió la pata hasta el corvejón y bombardeó Pearl Harbor. Era la coartada que Roosevelt estaba esperando para dar salida al *stock* de armas que Inglaterra, ya sin un duro, no podía comprar (a la vez que se las vendía, Estados Unidos tuvo que aprobarles un crédito blando). La ironía es que Adolf Hitler había prohibido a sus

submarinos atacar los barcos estadounidenses que llevaban armas y suministros al Reino Unido para evitar que Estados Unidos tomara partido. Como se ve, el emperador Hiro Hito era el típico pelota que te arruina la vida: hay que tener cuidado con los amigos forofos. Ya dijo Nicolás de Maquiavelo que el príncipe ha de cuidarse de los aduladores, que a menudo te conducen a toda suerte de calamidades.

Es cierto que el Tercer Reich tenía en los años treinta un cónsul en Los Ángeles, Georg Gyssling, que presionaba a los estudios para que no hicieran películas antinazis so pena de vetar su estreno en Alemania. Su amenaza de boicot tuvo algún efecto esporádico a partir del que Ben Urwand construyó su libro *The Collaboration: Hollywood's Pact with Hitler* (2013), cuyo título es un insolente ejercicio de tomar la parte por el todo. Pero por muy tentadora que sea la idea de un Hollywood filonazi, lo cierto es que el éxito de Gyssling fue muy modesto, siendo generosos. Y el libro de Urwand, un *clickbait* descarado que demuestra que al menos conocía bien a su público: los paranoicos analistas culturales mordieron el anzuelo y masticaron con fruición. Mientras eso ocurría, Hollywood se iba llenando de judíos europeos huidos del Reich.

El llamado código Hays, que fue implantado en 1930 pero no entró en vigor en Hollywood hasta 1934, no tuvo mucho más éxito que el cónsul Gyssling. Debe su nombre a uno de los líderes del Partido Republicano, William Harrison Hays, y estuvo en vigor hasta 1967, en que se adoptó la actual calificación por edades. Era un código autorregulatorio, es decir que lo aprobaron los propios estudios. Sobre su eficacia, basta con mencionar sus tres principios generales: «No se autorizará ningún film que pueda rebajar el nivel moral de los espectadores. Nunca se conducirá al espectador a tomar partido por el crimen, el mal, el pecado. Los géneros de vida descritos en la película serán correctos, teniendo en cuenta las exigencias particulares del drama y del espectáculo. La ley, natural o

humana, no será ridiculizada y la simpatía del auditorio no irá hacia aquellos que la violentan». Estos principios se desarrollaban en detallados manuales sobre vestuarios y conductas que hoy causarían risa. Repasen mentalmente los principales clásicos que produjo la industria en esas tres décadas, del cine de gánsteres al péplum o la comedia, y se darán cuenta de que, como señalan los historiadores del cine, apenas sirvió para que guionistas y directores estimularan su imaginación erótica y violenta, a base de proveer toda suerte de metáforas freudianas y dobles sentidos. Visto con distancia, se diría que la única aplicación que hicieron los estudios fue limitar la competencia: poner problemas de distribución a las películas provenientes de otras cinematografías. Dicho de otro modo, el código Hays fue tan poco operativo como la ley seca e igual de sangriento. Aunque su sangre fuera de pega. Y provenía exactamente del mismo feudo: las organizaciones religiosas puritanas. Lo veremos con más detalle al hablar del cine negro y del arquetipo de la mujer americana.

El caso es que así se creó el Gran Hollywood, el que se convirtió en hegemónico en el sector cinematográfico mundial gracias a la Fuga de Cerebros Judíos y Comunistas que provocó el cetrino austriaco merced a su deseo de una Gran Nación de Alemanes Altos y Rubios. La productora alemana UFA tenía por entonces muchas posibilidades de convertirse en capital mundial del cine —la Primera Guerra Mundial ya había destruido las posibilidades de prosperar del primisecular liderazgo francés en el cine—, pero a Hitler se le fue la mano con su darwinismo de diseño y todas las cabezas con alguna neurona operativa pusieron pies en polvorosa y encontraron en las cálidas playas de California un lugar donde tomar el sol, comer, beber, ayuntarse en diferentes modalidades y posturas, y hacer películas sin que nadie los ataviase con la estrella de David. Entre el lluvioso campo de exterminio y el glamour soleado, quién podía dudar.

A pesar de aquel precursor compromiso democrático del que hablábamos más arriba —precisamente por él—, el cómic de superhéroes fue una industria cultural especialmente sacudida por el macartismo una vez rendido el Tercer Reich. Washington no paga traidores. En plena Guerra Fría y a raíz del entonces célebre libro *Seduction of the Innocent*, de Fredric Wertham, que alertaba de cómo la inmoralidad (ejem) de los tebeos amamantaba a los muchachos americanos y hacía que se tocaran (ahí) y perdieran el respeto a la autoridad, o sea, hacía que fueran adolescentes, el Congreso estableció un sistema de censura efectiva sobre el sector. Un código Hays para las viñetas. El llamado Comic Code Authority de 1954 era un sello que se incorporaba en la portada de los tebeos al que las principales editoriales tuvieron que sumarse para garantizar su distribución y cuyo listado de prohibiciones, que empezaba por blanquear la labor policial (los polis siempre han sido motivo de chanza en la cultura popular estadounidense), llevó a cerrar a la editorial de tebeos de terror EC Comics, la primera que obviaba el mercado infantil y buscaba directamente al público juvenil. Sumarse al código era voluntario pero las principales distribuidoras se negaban a comercializar tebeos sin el sello en la portada, así que no había opción. Entre las normas del código: «Ninguna revista de cómics usará los términos "horror" o "terror" en su título». «Las escenas que traten de muertos vivientes, tortura, vampiros y vampirismo, necrófagos, canibalismo y licantropía están prohibidas». Pobre EC Comics, era toda su producción. Su editor, William Gaines, aseguró por entonces que la prohibición de usar palabras relacionadas con el terror en las cabeceras era una decisión tomada expresamente para acabar con las tres series más vendidas de su editorial para jóvenes: *Crime SuspenStories*, *The Vault of Horror* y *The Crypt of Terror*. Tampoco podían salir señoras libidinosas, escasas de ropa ni con «exageración de algún rasgo físico» (guiño, guiño, codazo, codazo), ni relaciones sexuales explícitas. Que el

cómic superase aquello fue un auténtico milagro como para que ahora los profesores de la cosa cultural digan que los tebeos de superhéroes son «un vehículo de defensa de la propiedad privada». Aunque algunas editoriales siguieron publicando fuera del código, no tuvieron mucho éxito y quedaron orilladas, hasta que a finales de los sesenta comenzó una revolución *underground* de tebeos que se distribuían por canales no convencionales. En 1971, el desafío lanzado por *Spiderman*, con un cómic de tres números sobre drogas protagonizado por un negro, obligó a las autoridades a relajar el código porque la editorial amenazó con explicar públicamente las razones por las que pretendían que se modificase: que salía un negro.

Si los tebeos sufrieron en los cincuenta el impacto de la felicidad familiar conservadora, anticomunista y con bonitos electrodomésticos decretada por el Gobierno, el cine no lo tuvo mucho mejor. La caza de brujas emprendida contra el Gran Hollywood, el que se había afianzado con el tsunami de talento llegado de Europa, dejó una profunda cicatriz en la memoria colectiva californiana. Y sin embargo, a los que tachan de conservador el cine norteamericano hay que explicarles una y otra vez lo de Hollywood con el macartismo. Parece mentira: a ver, si Joseph McCarthy se obsesionó con meterle mano a Hollywood era precisamente porque sus exitosos relatos de masas estaban muy lejos de los valores puritanos y ultraconservadores que promovían el código Hays y el Partido Republicano en los coloridos cincuenta. Su moral sexual, su tolerancia racial y su inclinación política eran puramente contrarias al ideario conservador. En defensa de McCarthy hay que reconocer que no estaba completamente paranoico, solo era un poco fascista. Él veía comunistas por doquier y en Hollywood vaya si los había. Para los republicanos, Hollywood siempre ha sido una peligrosa reserva de «comunistas, judíos, drogadictos y maricones». Y sí, *grosso modo*, Hollywood siempre ha

sido más o menos eso pero expresado de manera menos airada: un espacio de libertad, activismo, pensamiento subversivo, intelectuales epicúreos y desenfreno hedonista. El lugar donde Errol Flynn daba grandes fiestas de alcohol y drogas mientras tocaba el piano con su miembro viril. Hollywood ha sido lo más parecido a las legendarias Sodoma y Gomorra que ha parido la civilización occidental. Al menos, hasta que inventamos Magaluf. Y además estaba lleno de comunistas, como con tino narran títulos que retratan el Hollywood clásico de la época, sea *Trumbo* (2015), de Jay Roach, o la desternillante *¡Ave, César!* (2016), de los hermanos Coen. Cómo no iba a enfurecer ese paquete a un meapilas como Joseph McCarthy.

El comunismo de una parte de la industria del cine y las simpatías progresistas de la otra parte eran bien conocidos desde muchos años antes. En 1938, con el código Hays en vigor y siendo presidente del Comité de Actividades Antiamericanas Martin Dies Jr, un senador demócrata de la época (demócrata, pero de Texas), el Congreso ya elaboró un informe en el que sostenía sin ambigüedades que el comunismo se había generalizado en Hollywood. La razón por la que el gobierno tenía ya entonces la mirada inquisitiva puesta en Los Ángeles y en su boyante industria del entretenimiento eran las huelgas que durante la Gran Depresión habían enfrentado a los sindicatos del sector con los grandes estudios. En aquellas movilizaciones, los guionistas, a través de su poderoso sindicato, habían jugado un papel determinante. Alguien en las altas instancias del poder ató cabos. Mediante un proceso deductivo vertiginoso, digno de empleado de caja de ahorros, alguien sumó dos y dos: «Si los que escriben las películas son esta pandilla de bolcheviques, las películas tienen que ser un vehículo de valores socialistas». Y sí, eso pasaba. De modo que, cual críticos culturales marxistas de hogaño, los republicanos comenzaron a apreciar segundas lecturas (bueno, y primeras) en películas cuya inocencia aparente había hecho que pasaran inadvertidas. A los

congresistas republicanos de los cincuenta jamás se la habría colado Pixar con su elegía comunista de hormigas obreristas. El sesgo de confirmación hizo su trabajo y, al igual que haría décadas después la paranoia del análisis marxista, apreciando neoliberalismo en el mero hecho de que los personajes vivan en una casa y no bajo un puente, así mismo los McCarthy de la vida empezaron a ver cooperativismo, sindicalismo y moral liberal en cada fotograma. Por explicarlo de forma somera, *Tiempos modernos* (1936), de Charles Chaplin, había sido entendida como una sencilla fábula sobre las tribulaciones de un obrero torpe en el taylorismo, pero a la luz de esta nueva mirada podía leerse también como un peligroso relato sobre la alienación de los trabajadores industriales.

Esta incomodidad de Washington con los poderosos sindicatos del audiovisual hollywoodiense, no obstante, no consiguió doblegarlos. Si bien las listas negras pusieron a prueba la calidad moral de muchos de los miembros de la industria, con resultados mezquinos o heroicos, según el caso, el poder sindical de Hollywood nunca declinó. Han pasado muchas décadas desde entonces, pero hay una realidad aún hoy insoslayable: Hollywood es el modelo de industria audiovisual laboralmente más regulado del mundo. En ningún otro país los sindicatos del audiovisual tienen el poder que tienen en Hollywood, ninguna otra de las industrias audiovisuales mundiales está sometida a convenios tan rigurosos y en ningún otro lugar los sindicatos han logrado adaptarse a la desaparición del sistema de estudios (donde los artistas y los técnicos tenían contratos fijos con las productoras) y su conversión en una estructura de creadores *freelance*, contratados eventualmente para cada producción, sin que eso haya repercutido en una salvaje precarización. Es una de las razones por las que una parte de la producción se está deslocalizando hacia Quebec. Tomen nota: la perfecta Canadá es a Hollywood lo que Indochina es a las costureras españolas de Amancio Ortega.

Y en este asunto de las condiciones laborales en el cine, la industria europea es, en distinto grado según los países, un compendio de precariedad, abusos, nepotismo y, sí, también corruptelas. Una cosa muy curiosa que el escritor y guionista Guillermo Zapata ha destacado a menudo es cómo la crítica fina, cuando desdeña un *blockbuster* (una superproducción), a menudo lo hace mencionando su desorbitado presupuesto, pero rara vez alude «a las condiciones laborales en las que se ha realizado la película». Precisamente porque no resiste la comparación con un audiovisual europeo, mal o nada regulado.

Antes de que el fachilla de turno asienta complacido, conviene especificar que lo que *no* ocurre en el cine continental, pese a que por estos lares se repita hasta el empacho, es que sea un sector extraordinariamente subvencionado. Las ayudas a la inversión y los beneficios fiscales son más importantes en Francia, Alemania o Reino Unido, donde la exención fiscal viene oscilando entre el 40% y el 80%, y las ayudas directas pueden alcanzar el 100%, que en España, cuyo último intento por mejorar el modelo apenas logró subir la desgravación por inversión en cine del 18% al 21%. Pero sin duda el audiovisual con mejor tratamiento de los poderes públicos del mundo, el que cuenta con un régimen fiscal más favorable y más apoyos administrativos, es el del estado de California.

No, Hollywood nunca ha trabajado para complacer a las oligarquías imperiales de Washington. Un buen ejemplo son las parábolas de la ciencia ficción de los años cincuenta. Tomemos solo una película: *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), de Don Siegel. Donde muchos ven una alegoría sobre una invasión comunista en mitad de la Guerra Fría (y conociendo a Siegel, que no era precisamente un socialista, seguramente él estaba convencido de estar haciendo exactamente eso), que sí, también cabe leer una metáfora tremebunda sobre la armonía pueblerina que querían imponer los conservadores americanos a base de lavadoras y

televisores en las comunidades estadounidenses. Un elogio del individualismo, sí, pero del individualismo democrático. O sea, liberalismo, no neoliberalismo.

Pero si no responde a los intereses políticos y financieros de las élites estadounidenses, ¿qué vocación ha guiado la producción de cine en la costa del Pacífico durante un siglo? Consultemos a Don Perogrullo: los intereses comerciales. Una tierra fundada por buscadores de oro —recuerden—, que recibió con los brazos abiertos a la hacendosa y creativa comunidad judía. Los intereses comerciales, hablando de un medio de masas y de vocación plebeya, es tanto como decir que la industria ha atendido los intereses populares. Por eso es un cine progresista y extraordinariamente sensible a los humores sociales. No se equivoquen, lo que hace felices a los ejecutivos de Hollywood es que las películas ganen dinero, no que promuevan valores familiares antediluvianos, dogmas religiosos ultraconservadores o que impulsen el neoliberalismo. Les da igual. Las películas tienen que hacer feliz al espectador para que engorde la cuenta bancaria del estudio. No al revés. De ahí que el sentido peyorativo del término «comercial» aplicado al cine sea otra evidente veleidad elitista del gremio juntaletras.

Quizá antes de seguir avanzando convendría tener claro qué es eso del progresismo y cómo distinguirlo de su antónimo, el conservadurismo. Y cómo aplica a los sectores progresistas de una joven democracia liberal como Estados Unidos. Porque la izquierda y la derecha estadounidenses, sobre todo la izquierda de la costa oeste, no se parecen mucho a las europeas. Hablamos de una izquierda liberal en el mejor sentido (es decir, en el de los derechos civiles y el contrapoder, no en el económico), basada en el buen funcionamiento de una democracia representativa de raíz protestante, la eficacia de los sistemas de *check and balance*, y en las libertades individuales y los derechos políticos. No, sus productos no acostumbran a contener proselitismo marxista (aunque ahí están

las hormigas revolucionarias) pese a que Los Ángeles haya sido la reserva sioux del comunismo estadounidense, pero sí una visión crítica y progresista del funcionamiento de la política y la economía norteamericanas. Como miembros de una tradición liberal, creen en la emancipación del hombre y de la sociedad, a diferencia de las izquierdas continentales que por lo común solo hablan al colectivo y no tienen nada que decirle al individuo. El liberalismo estadounidense sabiamente teme más a los oligopolios industriales que al Estado. Progresismo, en su formulación ideal, es creer en el futuro, creer que la vida de los hombres libres, de la sociedad, pueden mejorarse y trabajar para que así sea, denunciar las injusticias que degradan y someten al hombre, solidarizarse con quienes viven dominados y privados de libertad o de los medios para una existencia digna, desasirse de las tradiciones oscurantistas asumiendo el convencimiento de que las sociedades del pasado fueron siempre peores y más menesterosas, y defender la libertad del ser humano para buscar la felicidad a su modo y la obligación del Estado de facilitar los medios para ello y redistribuir la riqueza. Y también, llevar un peinado diferente al de tu padre. Derecha e izquierda son una función de tiempo: «Conservador y progresista son conceptos que han aludido, desde su origen, a distintos modos de relacionarse con el tiempo. Los conservadores son aquellos que se resisten a los avances y fijan diques frente a ellos, puesto que consideran prioritario mantener una realidad bien establecida, anclada en tradiciones y costumbres. […] Los progresistas, por el contrario, ven el mundo como un flujo en continuo avance, y si bien pueden establecer prevenciones respecto de la velocidad excesiva, creen que estamos destinados a seguir dando pasos a través de los cuales sustituimos lo existente por algo mejor, un movimiento que, al fin y al cabo, constituye la historia», explica el analista político Esteban Hernández en su reciente *El tiempo pervertido. Derecha e izquierda en siglo* XXI, un libro en el que, es de justicia señalarlo,

argumenta en qué medida el presente ha corrompido esa consideración clásica. Pero a nosotros, que analizamos un siglo de producción cinematográfica estadounidense, el esquema aún nos es plenamente útil, a pesar de que hoy presente vías de agua: el progresista lo es por creer que la mejor sociedad posible no habita en el presente ni en el pasado sino en el futuro. El progresista cree en el derecho a la prosperidad y al ascenso personal, en términos colectivos e individuales, y sabe que la ciudad, además de la más asombrosa creación de la especie humana, es el escenario adecuado para el ejercicio de los derechos y libertades. La ciudad es la patria de la civilización como el campo lo es del atavismo, las tradiciones castrantes, la intromisión en la intimidad y la superstición.

Conservadurismo, por el contrario, es miedo a los cambios, como señala Hernández, es intentar conservar (!) lo anterior o como mucho lo actual, es inmovilismo social y peso de las tradiciones, es pensar que los cambios son peligrosos y trabajar contra ellos; es añorar el pasado y lo rural. «Antes to esto era prao». El conservador teme al mañana y siente nostalgia del mundo que fue, aunque en realidad no fuera. El conservador quiere seguir siendo, el progresista quiere poder ser.

El progresismo mira al pasado con perspectiva y asume que el tiempo histórico es un vector imperfecto, el conservador recuerda que hubo un tiempo cíclico y a menudo lo añora. El conservador aún saborea pesaroso en su deficiente memoria los tomates de hace veinte años, el progresista saliva con los que se comerá esta noche.

Es importante que esta taxonomía entre progresismo y conservadurismo quede clara, porque fija el canon que aplicamos en estas páginas. Así, pese a las críticas que vincularon la película con el optimismo de individualismo exacerbado de la novelista Ayn Rand*, Tomorrowland: El mundo del mañana* (2015), de Brad Bird y Damon Lindelof, es una película que postula con descaro la recuperación del futuro como posibilidad y no como amenaza. Su relato de las ferias

del futuro como vehículos de impulso del bienestar es progresismo en estado puro, una invitación a avanzar. Siendo puro entretenimiento infantil y juvenil, es también y a su modo una de las películas políticas más radicales de los últimos años porque pelea contra la melancolía y el abatimiento intelectual de las izquierdas, y por eso mismo fue recibida con sarpullido por la crítica seria, tan a menudo tentada por el prestigio intelectual del cinismo. A su lado, las películas de burgueses marxistas neoyorquinos que viene firmando Woody Allen desde sus inicios, con las pequeñísimas tribulaciones domésticas de matrimonios cultos y adinerados, como *Delitos y faltas* (1989), son puro pensamiento conservador: ensimismamiento de clase. Nunca hay una propuesta para la comunidad, apenas una obscena exhibición de los afanes y avatares de quienes tienen la vida resuelta. Aquí no se cuestionará el disfrute que proporcionan ni el talento que acreditan (de hecho, en este libro no se menciona ninguna película que no merezca la devoción del autor), pero hay que reconocer que *Si la cosa funciona* (2009), la divertida película de Woody Allen protagonizada por Larry David, es una narración reaccionaria sobre las tribulaciones de un señor mayor en la Gran Manzana, y su filosofía y mirada sobre el mundo se parecen mucho a los artículos nostálgicos que escribe periódicamente Fernando Sánchez Dragó añorando la Soria pobrísima de antaño. Boris (Larry David) es un Paco Martínez Soria sofisticado.

¿Por qué un cine que busca el beneplácito de sus audiencias, o sea, el éxito comercial, tendería a ser progresista? Es tan simple que da cosica decirlo: pues porque la gente sueña, añora mejorar, aspira a más, se conmueve con las injusticias, se frustra con las desigualdades, se compadece de los desafortunados y quiere tener fe en el futuro. Porque en general la gente, cuando no se la asusta injustificadamente, prefiere ser buena que mala, y disfruta de que a los demás les vaya bien. En el caso de Estados Unidos, esa ansia por

mejorar y desplegar una vida feliz y armónica en comunidad forma parte del mito fundacional jeffersoniano, un atributo que no existe en ninguna otra génesis nacional. En el caso europeo, los mitos fundacionales tienen que ver con la pureza étnica, el rigor religioso, la raigambre de un linaje o la vocación conquistadora. No hay ningún mito fundador antes de la Revolución francesa (que, hay que insistir, es posterior a la norteamericana y se inspira en ella) que considere al ciudadano la argamasa de la nación. Y por tanto, ningún mito fundador en el que las cuitas del plebeyo tengan algún peso. Salvo Estados Unidos.

Ocurre a menudo que, a una edad variable, alguna gente que se etiqueta progresista se hace demasiado mayor y un poco cínica, se alarma por los cambios del presente, le coge miedo a lo que ocurre, sobre todo a cualquier cosa que hagan los jóvenes con la tecnología, se mesa los cabellos, idealiza la historia pasada y los tomates de antaño, casi siempre confundiendo «el mundo de su juventud» con «su juventud», y se vuelve conservadora, si no reaccionaria. Si quieren ver contado con pelos y señales ese conflicto entre el progreso y el regreso en una película —porque Hollywood nunca se resiste a hacer un filme sobre cualquier síntoma de lo contemporáneo— acérquense con otros ojos a la inofensiva, en apariencia, *Pleaseantville* (1988), de Gary Ross. Un pueblo que vive en blanco y negro y que, al descubrir el liberalismo en las costumbres, se torna colorido. Junto con *Regreso al futuro* (1985), de Robert Zemeckis, es la más descarada impugnación del paraíso conservador de los años cincuenta, idealizado por el reaganismo.

Con 250 años, Estados Unidos es aún un país joven que está empezando a perder la inocencia y dejarse melenita, al que ya le han roto el corazón (Kennedy y Nixon) aunque aún no sea un adulto, mientras que Europa es un continente viejo, harto del dolor de espalda, al que ya no hacen gracia los chistes, que detesta el barullo de jóvenes haciendo cosas y al que la artrosis impide moverse al

ritmo de los tiempos. Tal vez por eso en Europa se está dando hoy una retorcida paradoja: que las izquierdas se han vuelto nostálgicas, añorantes del pasado, de la Europa del plan Marshall, cuando el miedo a la URSS hizo que los gobiernos conservadores continentales, sobre todo los demócrata-cristianos, desplegaran un confortable Estado del bienestar pagado en buena parte con fondos estadounidenses. Hay una buena ironía ahí, la añoranza socialdemócrata de un Estado del bienestar auspiciado por las derechas y pagado por Estados Unidos como arma contra los soviéticos. En el otro extremo de la cancha política, al lado de la rampante derecha prefascista, más vieja que el hilo negro, hay una derecha uberliberal que saliva hoy pensando en el futuro de la era robot, que ya casi tocamos con las yemas de los dedos: negocios sin el engorro de trabajadores. Pero ese desajuste es seguramente un efecto de la diferente edad de las sociedades sitas a ambos lados del Atlántico combinada con el cambio de era que nos ha caído encima.

A pesar de la insistencia del intelectual *de letras* en lo contrario, es el progreso científico-técnico y no la historia de las ideas quien marca los grandes cambios de paradigma de la civilización humana. Es el avance de la ciencia el que escribe el progreso humano: son el fuego, el arado, la rueda, la escritura, la imprenta, la máquina de vapor e internet los que abren y cierran eras. No Platón ni Descartes. Y ahora, en plena revolución digital, el más rotundo cambio de paradigma desde que se inventó la máquina de vapor, estamos en ese momento gramsciano de los monstruos que gustan de citar los políticos, entre un tiempo que no acaba de morir y otro que no acaba de nacer, indecisos con un pie en el barco y otro en el muelle: o tomamos una decisión o habrá que nadar.

El cine es una expresión narrativa muy pegada a los humores de su coyuntura histórica. Incluso de coyunturas tan confusas como esta. Y de forma contraintuitiva, es más permeable a su presente cuanto más claramente industrial es su estructura de producción.

Elysium (2013), de Neill Blomkamp y protagonizada por Matt Damon, es una parábola de ciencia ficción sobre la inmigración ilegal de un planeta patera que presagia y critica el muro de Trump, a la vez que reivindica un sistema público y universal de salud, sin dejar de ser un puro entretenimiento de acción futurista. Es cierto que hay un final aproximadamente feliz, pero (lo veremos más adelante) eso no responde a una inclinación derechista, sino a la naturaleza del entretenimiento, que no tiene deberes políticos, y a la propia condición de las sociedades liberales: los conflictos se resuelven en pacto, que es lo contrario al consenso. Un pacto es una fabricación de doble renuncia, una derrota mutua acordada, mientras que en un consenso nadie pierde ni renuncia, solo hay consuno. En Europa (sobre todo en España) no tiene prestigio el pacto y de hecho se entiende la pugna política como la aspiración de la supresión del rival o de sus ideas: soñamos con un consenso que nos dé la razón y no un pacto que nos obligue a replegarla. El consenso niega la alteridad, mientras que el pacto la incorpora. Las tensiones nacional-soberanistas que asuelan Europa hablan de eso.

Tampoco es difícil explicar cómo puede gastarse Hollywood millones de dólares en productos de evasión que contienen críticas políticas tan descarnadas como la que hay en *Elysium*. En el largo proceso de preproducción y producción de una película trabaja muchísima gente, se dan muchas reuniones entre los productores, el director y los guionistas. Los ejecutivos tutelan el proceso, pero sus preocupaciones son sustancialmente financieras. Y todas las personas aguas abajo del consejo de administración de un estudio acaban volcando en su trabajo, de forma deliberada o no, su forma de estar en el mundo, sus inquietudes. Con la sola excepción de los actores, que habitan un planeta propio (no por culpa del oropel sino por la inclinación a la egomanía y la inseguridad que supone que tu propio rostro sea tu mayor y único capital), todo el equipo de producción de una película está inmerso en el mundo del presente.

La industria del cine, por resumirlo, vive sumergida en lo coetáneo y quienes trabajan en ella, a diferencia de los jóvenes brókers que operan en el sector financiero, habitan un universo en buena medida común al de sus espectadores. Un universo sobre el que poseen, como oficiantes de la cultura, una visión crítica.

A Guillermo Zapata le gusta explicarlo subrayando que el afuera del cine condiciona las películas tanto o más que el adentro. El fragor del mundo empapa al cine industrial, que de hecho no podría emanciparse de su coyuntura. Menos que nunca, hoy. Los mecanismos de *feedback* de que el espectador dispone en la era digital son tan eficaces que cuando el pueblo soberano se enfada con alguna decisión narrativa relativa a algún personaje mítico, los responsables son carne de linchamientos digitales (o sea, incruentos excepto para el ego) protagonizados por hordas ofendidas. El color del traje de un superhéroe, la condición sexual del protagonista de una serie espacial, la muerte de un determinado personaje de una saga o el peso de mujeres o minorías raciales en determinadas franquicias son hoy decisiones que reflejan los cambios sociales y que a la vez son escrutadas por un público empoderado por la democratización digital, aunque en el fondo siempre ha ejercido su poder mediante la soberana elección de la película en que gastar sus cuartos. Una anécdota que ilustra el extraordinario grado de escrutinio al que está sometida la cultura popular es el caso de un conocido periodista español que, en un exceso de urbanidad, se quejaba en las redes de que en *Star Wars. Episodio VII: El despertar de la fuerza* (2015), de J. J. Abrams, había blancos, negros y asiáticos pero no había hispanos. Cuando un lector le recordó que Oscar Isaac es hispano, respondió de forma automática, limitado por los surcos del análisis marxista: «Ya, pero su personaje no lo es». Cierto, Poe Dameron ni siquiera es terrícola, difícilmente podría ser guatemalteco. Las carcajadas aún resuenan en la red. En un sector absolutamente dependiente del favor del espectador, esto ha ido

modelando una industria ontológicamente supeditada al ambiente social. Si de algo pecan las cúpulas de los estudios no es desde luego de vivir en una torre de marfil sino a veces de todo lo contrario, de rendirse a cualquier turba protestona.

Muchos de los cambios de discurso y de las hegemonías narrativas y de arquetipos que veremos en la segunda parte de este libro responden a esta centralidad democrática de un sector hollywoodiense que ha combinado esa doble condición de contar con un gremio de técnicos y artistas condicionados por la tradición de liberalismo moral y político californiano, y de una industria extraordinariamente sensible, por la cuenta que le trae, a las inquietudes del consumidor cultural.

Solo la sensibilidad de este modelo de producción al ambiente inmediato puede explicar, por ejemplo, lo que ocurrió con el rodaje de una historia real ocurrida a principios de los años setenta como es *The Post* (*Los papeles del Pentágono*) (2017), de Steven Spielberg. En origen, el filme debía operar como una precuela de *Todos los hombres del presidente* (1976), la película sobre el escándalo del Watergate firmada por Alan J. Pakula, y ser una crónica sobre la emergencia del prestigioso periodismo de Estado que tanto está sufriendo hoy para hacerse valer bajo el neoautoritarismo trumpista. Ahí radicaba la urgencia de Spielberg por rodarla, mientras aún estaba en marcha la posproducción digital de *Ready player one* (2018), y tal era su propósito principal: volver al origen del mito del periodismo paladín de la democracia y el buen gobierno. Pero felizmente, *The Post* acabó siendo también otra cosa: el relato del empoderamiento de una mujer mayor, la editora Katharine Graham (Meryl Streep), sojuzgada durante toda su vida por un entorno empresarial, familiar e intelectual consuetudinariamente machista. El título de Spielberg es una crónica de una emancipación postrera del *mansplaining*, un dietario del

aprendizaje feminista. Es difícil pasar por alto que se rodó en el año del *#MeToo*.

En este lado del charco, en cambio, vivimos aún bajo el influjo de un paradigma sesentero y reaccionario. Una gran mutación epistemológica se produjo a mediados del siglo pasado, cuando unos jóvenes franceses, *fanboys* del cine americano, operando desde una revista de cine llamada *Cahiers du Cinéma*, modificaron para siempre la forma de entender este negocio en el continente, una industria que dejaría de ser una república de voluntades diversas y jerarquizadas para convertirse en un cacicazgo en el que el director detenta el bastón de mando. Nació el *auteur* y se creó una nueva impermeabilidad de las industrias audiovisuales europeas a su presente y su entorno, en beneficio del *egotour* de estos animalitos, de súbito convertidos en artistas. Empoderados. Artistas y no Artesanos, *remember*. Genios de lo suyo. O eso piensan.

Es paradójico que precisamente al analista cultural hegemónico —en los términos que definimos en el anterior capítulo— le sulibeye el onanismo de los grandes cineastas europeos, y le irrite tanto el carácter colectivo de la creación audiovisual estadounidense. Una película no es una novela, no es el producto de una mente que crea en solitario, sin pasar por la ducha, oliendo a cuco y fumando sin parar, sino un trabajo colectivo donde cada paso es escrutado por diversos equipos. Esta naturaleza republicana de la industria estadounidense contemporánea se ilustra con la absorción de Pixar por parte de Disney. La compañía de Mickey no conseguía hacer despegar la producción de animación de sus estudios de Burbank (Los Ángeles). John Lasseter, fundador de Pixar y desde la absorción miembro del consejo de dirección de Disney (antes de ser apartado, acusado de comportamientos indecorosos con sus empleados), implantó en todo Disney el método de trabajo que aplicaba en los estudios Pixar de Emeryville, en el lado este de la bahía de San Francisco. El proceso de producción en Disney consistía en montar

un pequeño equipo creativo para el desarrollo de una película y darle autonomía artística, respondiendo periódicamente de sus avances ante la dirección del estudio. Disney llevaba a gala esa soberanía, a la europea, que daba a sus creadores. En Pixar en cambio, el grupo de artistas responsable de una película no tiene tal autonomía. Somete sus avances a la totalidad de la plantilla de la compañía, tanto durante el proceso de guion, como con los *storyboards* y la animática que preceden al desarrollo final de la película. En cada sesión se debaten los pros y los contras del guion, de la historia y de los personajes escena a escena, y todos los empleados tienen derecho a participar del debate. Lasseter llevó este proceso asambleario y deliberativo a Disney y las producciones de Burbank rápidamente ganaron en calidad y prestigio, con cumbres como *¡Rompe Ralph!* (2012), de Rich Moore, prácticamente indistinguible de las obras de la factoría Pixar.

Frente a este asamblearismo imperfecto, tan socialista en el fondo, el sistema de producción de prestigio del cine europeo, que ha contagiado parcialmente al cine estadounidense, sobre todo el *indie*, es el sueño húmedo de un ultraliberal acérrimo: un solo creador a cuyo genio y ocurrencia está sometida la voluntad de cuantos trabajan en una producción. Quizá la precariedad laboral del cine de estos pagos tenga que ver en parte con esta devoción hipertrofiada a la figura del director. Tras el empoderamiento del icono del cineasta *auteur* patrocinado por *Cahiers du Cinéma*, Francis Ford Coppola ilustraba el problema con una *boutade* tan exagerada como elocuente: «Me gusta dirigir cine porque es el único lugar en el que ser un dictador es legal». Es otra mayúscula paradoja que tiene que ver con alguno de los asuntos que abordamos antes, sustancialmente dos: el mito del artista y el desprestigio de cualquier cosa que suene a producción industrial, condicionado por una cierta nostalgia amanuense digna de mejor causa. El artisteo y el Romanticismo. El cine continental de prestigio

está poseído por ese yoísmo de una voluntad creadora poco dispuesta a escuchar a sus colaboradores, a su presente o al espectador, y absolutamente dependiente de las obsesiones y coyunturas de la vida de su autor. Tanto, que cuando a un director le preocupan en serio los problemas políticos, como a Ken Loach, la crítica fina lo despacha con una condescendiente palmadita: «Ya está el abuelete con sus batallitas».

Se puede rastrear en la evolución del cine estadounidense cómo el ahora mismo empapa las producciones que emanan de esa industria, un colectivo incapaz de emanciparse de su presente y que acaba impregnando su trabajo de forma muy a menudo indeliberada. En cambio, las grandes obras del cine europeo a menudo son imperecederas, en el peor sentido: no les afecta el tiempo histórico porque se crearon sin contar con él. De este modo, que la ciencia ficción norteamericana de este primer cuarto de siglo aborde tan descaradamente la lucha de clases, ausente durante cuarenta años del cine, revela esa extrema sensibilidad de Hollywood al ciclo político de las sociedades occidentales. Las grandes producciones de ciencia ficción de los ochenta y los noventa, como veremos en la segunda parte de este libro, están poseídas de conflictos puramente ultraliberales, individuales, introspectivos y de talante existencial: la relación del individuo con la memoria, con la identidad y con la realidad. El auge de los relatos de Philip K. Dick —*Blade Runner* (1982), *Desafío total* (1990), *Infiltrado* (*Impostor*) (2001), *Minority Report* (2002), *Paycheck* (2003), *A Scanner Darkly* (2006)…—, un tipo desequilibrado, de ahí sus obsesiones, revela este afrancesamiento de la producción cinematográfica del momento, los años hegemónicos del neoliberalismo thatcherista y reaganiano. Sin embargo, hoy vuelven las grandes distopías sobre sociedades de clase sometidas a sofisticadas fórmulas de totalitarismo e ingeniería social. Por anticipar lo que contaremos más adelante, la *scifi* americana ha migrado en pocas décadas del policía proustiano de

Blade Runner, de Ridley Scott, a la famélica campesina de la Francia prerrevolucionaria y versallesca que propone *Los juegos del hambre* (2012), de Gary Ross. Darwin estaría orgulloso. Bush, no.

4

Sálveme yo o salve el mundo

Si los periodistas de investigación examinaran el valor curricular de las siguientes páginas concluirían que hay una apropiación descarada, muy probablemente constitutiva de delito, apenas cambiado el léxico, de las ideas de dos pensadores mucho más competentes que el autor y que han vertido parte de su penetrante inteligencia en la cuestión del disfrute cultural: Walter Benjamin y Fernando Savater. Y en particular, de sendas obras suyas elegantemente emparentadas: el ensayo *El narrador* (1936), de Benjamin, y el tratado sobre la evasión cultural *Misterio, emoción, riesgo* (2008), de Savater, inspirado por aquel. Todo lo que sigue podría estar entrecomillado y si no lo está es por mera coquetería autoral y porque, aupado sobre sus perspicaces ideas, de lo que se trata es de arrimar su sabiduría a mi sardina; de usar el análisis de dos intelectuales de raigambre marxista para cimentar una hipótesis antimarxista. ¿Qué podría salir mal?

Esta maniobra, no obstante, no persigue hacerles hablar contra sí mismos, lo que sería una manifiesta grosería, sino proyectar su reflexión, extenderla más allá de sus propias pretensiones. Se trata de permitir que su perspicacia alumbre conclusiones sobre la distinta naturaleza del cine estadounidense y del cine europeo, una osadía que ellos no abordaron tal vez por la propia naturaleza marxista de sus cimientos o por un recato filosófico que, en todo caso, no

concierne a la insolencia de este ensayo. Porque en la categorización narrativa que ambos comparten se contiene en buena medida la explicación de por qué la creación preponderante de la cinematografía europea, tras la irrupción deconstructiva del neorrealismo italiano y, sobre todo, la reorientación romántica de la *Nouvelle Vague* francesa, es indubitadamente conservadora y burguesa, cuando no reaccionaria. Y su viceversa, por qué las películas de Hollywood son populares tanto en el sentido comercial como en el político del término.

Establece Benjamin en su breve ensayo una taxonomía narrativa que separa la narración clásica de la novela moderna. Entendiendo por narración el relato preterliterario de las hazañas de jóvenes héroes que salvan comunidades, exploran horizontes y derrotan a terribles enemigos, o los cuentos de monstruos feroces que habitan los confines, historias que preexisten a la literatura y que ejercen su función social edificante, ejemplar o admonitoria sobre nuevas generaciones desde los tiempos antiquísimos en que eran relatadas oralmente al calor del fuego, para beneficio de la comunidad. Frente al relato de vocación épica, como la leyenda de Arturo, la de Beovulfo, el viaje de Ulises o la *Chanson de Roland* (Roldán, por estos pagos), la novela moderna, esa que arranca según unos con *El Quijote* (1605-1615) de Miguel de Cervantes (porque impugna aquellas), y según otros, mucho después, con *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, juega en la dirección contraria: frente al mito y al mundo, la desmitificación y la intimidad, características que encarnan respectivamente las dos novelas canónicas citadas. Para fijarlo en imágenes, frente al mito redentor de *Ivanhoe* (1952), de Richard Thorpe, y los paisajes anchos de *La vuelta al mundo en 80 días* (1956), de Michael Anderson y John Farrow, lo novelesco propone la desmitificación amarga de *Sin perdón* (1992), de Clint Eastwood (una deconstrucción del mito del *cowboy* que a la postre

lo eleva, como veremos), y el salón comedor de *Ordet* (*La palabra*) (1955), de Carl Dreyer, por mencionar dos cumbres.

Generalizar, ya lo habrá apreciado el lector sagaz, es una herramienta indispensable para hacer el mundo comprensible, porque simplifica su muchedumbre de categorías y las hace manejables para la inteligencia. Pero es también, por supuesto, un instrumento tendencioso porque comporta una poda de lo múltiple, una reducción de la complejidad inherente a los quehaceres humanos. Entiéndase todo lo que aquí se defiende como una forma ligeramente injusta de generalizar, que se abraza para combatir otra generalización aún más injusta y cuya derrota es propósito de estas páginas: la que postula que Hollywood es una máquina de producir fachas. En ese marco, podemos concluir que el cine hollywoodiense de masas ha estado siempre más pegado a la épica, a lo que se ha dado en llamar el cuento, la narración o el relato, según esa taxonomía establecida por Walter Benjamin; y el europeo es abrumadoramente leal a la novela. Y esas querencias contienen política.

Si uno se fija en esos tres sustantivos intercambiables, cuento, relato y narración, se distinguen claramente del de novela en que comportan una acción de raigambre oral, son una formulación nominal de un verbo y exigen un sujeto que la conjugue, alguien que cuenta, narra o relata. Y que, al hacerlo, al narrar, provee algo de lo que no es tanto creador como legatario, un testigo o depositario de una historia ajena. Un eslabón en una cadena que sostiene viva la llama de una aventura. El juego tácito es que lo que cuenta le preexiste, y su papel es de mera intermediación. Lo que relata es memoria. Por eso lo que se cuenta es mucho más importante que la forma precisa en que la historia se narra, y las mismas historias son contadas una y otra vez por diferentes narradores y con diferencias sutiles. En esa entrega a otros de una historia se sobreentiende que cada receptor es a su vez un eventual

transmisor de los mismos acontecimientos. Corre la voz. Así que el narrador deposita en su audiencia una historia y una responsabilidad. La convierte en albacea.

Como en castellano, la expresión inglesa que se usa para el narrador y que da título al ensayo de Walter Benjamin, *storyteller* —literalmente, «el que cuenta historias»— alude a la condición oral del acto narrativo. Incluso cuando el relato adopta la forma (aunque no la sustancia) de la novela moderna, la oralidad sigue presente. Es el caso de *La isla del tesoro*, de Robert Louis Stevenson, cuya acción arranca cuando el jovencito Jim Hawkins escucha las historias que narra, entrada la noche, un viejo marino borracho en la taberna que atiende junto a su madre. Pero no solo: ese acto que pone en marcha la acción puede ser también un libro prohibido o recóndito, que hace de espita que desencadena el nuevo relato. Es el caso del cuento de cuentos, *La historia interminable*, de Michael Ende. Una historia contada nos trae a otra, en un juego del que se hace partícipe al lector invitándolo implícitamente a tomar parte, a darle continuidad. En el cuento de Ende, de forma literal: el lector es al niño Bastián lo que Bastián es a Atreyu. El protagonista entrega al lector un testigo que proviene del héroe y que va de mano en mano.

Si ponemos atención al cine americano, que es mucho más leal a la tradición del *storyteller* que el europeo, vemos cómo las historias son algo más que novedades, a menudo son acervo. O sea, son memoria. Por ejemplo, la historia del soldado invasor que deserta de su batallón y se pasa a los indígenas (enamorándose de una nativa) es un canon narrativo, un cuento moral que promueve el respeto debido a aquellos que no eran considerados sujeto de derechos y habían de someterse a la voluntad y el dominio del conquistador. Es decir, del europeo, pues es en la revisión crítica del proceso colonial donde surge esta fábula canónica, si bien inspirada en otras leyendas de conquistadores que tal vez arranquen en la historia de la nativa Pocahontas (hablaremos de ello), quizá en Alejandro Magno

o seguramente más atrás. Y aparece una y otra vez en el western, pero también en otros géneros, como el caso de *Avatar* (2009), de James Cameron, entre otros muchos títulos. Volveremos a ello, pero quédense con que es una forma de redención de singular importancia política para un país como Estados Unidos, levantado por colonos sobre las cenizas de civilizaciones nativas.

La novela, en cambio, es específicamente un acto de creación, hasta en su etimología, que alude a la novedad, y su formulación es cerrada. Su autor no transmite un legado, sino que inventa una historia. El hálito creador preexiste a los hechos narrados. Es innovación, es Arte. El narrador deja su sitio al escritor. El *storyteller* es desplazado por el *writer*. El Artesano es reemplazado por el Artista. El bardo o los cómicos que visitan las villas para traer viejas historias que exciten la imaginación de los aldeanos —como aquella furgoneta de la Introducción— son sustituidos por el artista intelectual que no sale de su estudio salvo para visitar al editor. Y la narración deja de ser una función de memoria —memoria consolidada, precisa Savater— para ser una función de invención.

Por esa distinta materia con la que trabajan el narrador y el escritor, la memoria y la invención, respectivamente, una narración sobrevive a la amputación de alguna de sus partes e incluso a cambios sustanciales en los hechos y personajes o en cómo se cuentan, pues su sustancia reside en sus prodigios y peripecias, así como en los atributos morales que acarrea, y no en sus frases o escenas. De hecho, como insistiremos, es deber consuetudinario del narrador atender a las reacciones de su audiencia y modificar la ejecución de los pasajes para captar la atención de quienes lo escuchan. Los Evangelios, canónicos o no, un ejemplo de relato mítico de tradición oral depositado mucho después por escrito, incluyen sustanciales diferencias en los hechos recogidos sobre el Nazareno, y sus frases, salvo las regularizadas por el dogma, casi nunca han sido respetadas por las adaptaciones cinematográficas,

que son muchísimas, de *La historia más grande jamás contada* (1965), de George Stevens, a la anticanónica *La última tentación de Cristo* (1988), de Martin Scorsese, o la literalista *La pasión de Cristo* (2004), de Mel Gibson. O, por escrito, *Caballo de Troya* (1984), de J. J. Benítez, que usa la coartada de la ciencia ficción para proponer un relato alternativo y una puesta al día de los portentos del Cristo. Lo mismo ocurre con otra leyenda, la de Arturo, recogida por vez primera por Godofredo de Monmouth en *Historia Regum Britanniae* (1136). Elementos sustantivos del cuento, como el personaje de Lanzarote del Lago o el Santo Grial, no aparecieron hasta la reescritura de Chrétien de Troyes, a finales del siglo XII, pero la versión que hoy se considera canónica es del siglo XIV, *La muerte de Arturo*, de Thomas Malory, inspiradora de casi todas las películas sobre el mítico rey de Camelot, incluida *Excalibur* (1981), de John Boorman. Al menos, hasta la versión de Antoine Fuqua, *El rey Arturo* (2004), que se presumía basada en datos históricos y en la que no había más magia que el aceite ardiente. Entre las incontables versiones del mito, hay quienes prefieren un libro relativamente reciente, *Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros*, de 1976, escrito por el premio nobel John Steinbeck, y quienes se inclinan por los decimonónicos versos de Lord Alfred Tennyson, reunidos en volúmenes como *La dama de Shalott* e *Idilios del rey*, de la primera mitad del siglo XIX. O bien quienes abrazan la gamberrada finisecular, precursora de la irreverencia pop, de Mark Twain, *Un yanqui en la corte del rey Arturo*, de 1889. Todas ellas, las escritas y las filmadas, las del rey bretón como las del carpintero palestino, son verdaderas y ninguna lo es. Porque el relato es versátil, maleable por naturaleza, propiedad de ningún escritor y patrimonio comunal de infinitos narradores.

Una novela, por el contrario, es una entidad que solo existe en su concreta formulación. Una amputación la desvirtúa ya que es en sus palabras precisas, y no en lo que cuenta, donde se pertrecha su

sustancia. El *Ulises* de James Joyce o *Crimen y castigo*, de Fiódor Dostoievski, son exactamente como son, y otro tanto puede decirse de cualquier novela moderna, de *El amor en los tiempos del cólera*, de Gabriel García Márquez, a *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, o *El día de la independencia*, de Richard Ford. La única irreverencia convencional que se disculpa es su traducción, y es la exacta articulación en prosa la que le da valor y genera la devoción literaria. Una novela está esposada a su escritor y a sus verbos. Y eso, precisamente eso, es lo que entendemos por cine de autor.

La presunta inviolabilidad del texto novelesco y la sacrosanta preeminencia del original artístico sobre la copia, que impugnaba Andy Warhol con sus penetrantes humoradas, están detrás de la obsesiva descalificación del doblaje de películas por parte de la crítica sofisticada, que se abre las carnes como ante la violación de algo sagrado. Un puritanismo sin demasiado sentido que la industria estadounidense, leal al *storyteller*, nunca consideró seriamente. Alfred Hitchcock, en su célebre charla con François Truffaut recogida en el libro de este último *El cine según Hitchcock*, subraya que los subtítulos, en tanto quebrantamiento de la naturaleza audiovisual del cine mediante la inserción de texto en el fotograma, suponen una distorsión del original cinematográfico mucho mayor que reemplazar y traducir las voces de los actores. El narrador se adapta a la audiencia porque se debe a ella. El novelista solo rinde tributo a su genio.

La diferencia entre la sustancia del relato y la de la novela explica también por qué en el cine norteamericano abundan los *remakes* y en cambio en el europeo son tan escasos. El habitual reproche de falta de originalidad o de escasez de ideas con el que el análisis cultural, digamos el crítico fino, sanciona los *remakes* es, siendo generosos, un juicio superficial. Un tópico. La persistencia de los *remakes* en la industria hollywoodiense, de las mismas narraciones repetidas una vez y otra, forma parte de la historia de la ficción

desde tiempos anteriores no ya al cine, sino a la escritura. A diferencia de la novela, el relato no solo resiste el *remake* sino que lo exige. Por volver a un ejemplo anterior, *La isla del tesoro*, de Robert Louis Stevenson, no solo soporta bien sus sucesivas adaptaciones al cine o al tebeo, sino que, en la alegría de su apasionante aventura, en los bastidores de sus maravillosos requiebros, late la exigencia de ser contada de nuevo una y otra vez, con lenguajes y herramientas puestas al día para cada nueva generación de espectadores. Si el cine y el cómic lo hacen —y la letra impresa ya no— es porque lo literario ha sufrido la consagración de la Artesanía en Arte de la que hablábamos capítulos atrás. En las revisiones y *remakes* viajan los cuentos de generación en generación, no instalados en los anaqueles polvorientos de una biblioteca, inmaculados y puros, sino encarnados en la conciencia de quienes fueron seducidos por su magia y habrán de embelesar con ella a humanos venideros.

Esa integridad de la novela que afecta a la mirada crítica sobre el cine se aprecia paradójicamente en el prestigio súbito que alcanzaron, cuando surgieron en los ochenta, los *director's cut*: los remontajes de películas ya estrenadas que hacían los directores (¡*el auteur*!) cuya voluntad inicial, supuestamente, no habían respetado los productores. Sin embargo, esa práctica, más que un ejercicio de autenticidad autoral, debe entenderse como una parte más del *remake*, el derecho (de cualquiera) a volver sobre un material narrativo propio o ajeno para contarlo de otro modo. De hecho, desde la perspectiva del *storyteller*, nada hace más legítimas las andanzas de Rick Deckard en la versión de *Blade Runner* presentada en 1991 como «el montaje del director», sin la escena final y la voz en *off*, que la que se vio en salas en el estreno original de 1982 (que a su vez conoció al menos dos versiones, una menos violenta para el mercado estadounidense y otra más explícita para el internacional). Está casi de más decirlo de puro obvio, pero en todo caso sería una broma que alguien se atara a la integridad de una obra como *Blade*

Runner, toda vez el contingente proceso de adaptación al cine que se realizó a partir de la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de Philip K. Dick, con varios escritores y reescrituras. Por fortuna, hoy el remontaje se ha convertido en una práctica comercial habitual. En el cine estadounidense, claro. Por aquí soplan otros vientos: cuando en 1984 Giorgio Moroder se atrevió a restaurar, pintar de colores y añadir música pop a *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, la crítica seria del continente se llevó las manos a la cabeza. No le agradecieron la búsqueda del material desaparecido y el esfuerzo por entregar a una nueva generación una copia completa de tan veterana obra maestra (en los términos posibles entonces; luego ha aparecido mucho más material que se creía extraviado y se ha recuperado casi todo el montaje original de 1927, incluida la partitura). Lang había sido un fetiche para *la Nouvelle Vague*, estaba claro que la crítica seria iba a arrugar la nariz y dar gritos si una estrella de la música disco ponía a la revolucionaria obrerista Maria a contonearse al ritmo de Pat Benatar.

Lo mismo hicieron cuando George Lucas, en 1997, decidió usar las nuevas tecnologías para rectificar algunos planos poco conseguidos de su trilogía original de *Star Wars* (1977-1983). Pero a Lucas, un tipo con más que solventes conocimientos de antropología cultural, los aspavientos de la crítica de meñique tieso le entraron por un oído y le salieron por el otro. A otro perro con ese hueso.

Son los devotos de la novela moderna, o sea, del cine de autor, los que se revuelven en su butaca cuando Disney convierte la peripecia pirata de Stevenson en una apabullante aventura espacial de dibujos animados —*El planeta del tesoro* (2002), de Ron Clements y John Musker— o cuando Los Teleñecos reemplazan con su felpa la carne de los protagonistas victorianos, en la guiñolesca adaptación del texto de Stevenson firmada en 1996 por Brian Henson. Las gentes se regocijan mientras los custodios del Arte se enojan porque no entienden nada. No entienden que las historias son vida, y los

narradores, apenas vehículo. Que las historias son público antes que autor.

Quizá por eso, en gran medida, las narraciones con vocación de relato y no de novela, es decir los cuentos donde prodigios, misterios y peligros se agolpan y que tienen voluntad legendaria y ecuménica (o sea, vocación de ser siempre concernientes para todo lugar y tiempo), tras pasar de la tradición oral a la escrita, han encontrado en el cine un vehículo pluscuamperfecto para perpetuarse y ampliar su impregnación desafiante al tiempo. El plan proyectado por J. R. R. Tolkien en sus fabulosas narraciones de la Tierra Media, que no es sino la fabricación deliberada y postrera de un viejo cantar de gesta (es decir, es el facsímil de una leyenda, un nuevo mito «antiguo»), adquiere su verdadera dimensión cuando Peter Jackson lo pone en imágenes y lo introduce en la imaginación de cientos de millones de humanos. Dicho de otro modo, la forma genuina de *El Señor de los Anillos* es el cine. Podría haber ocurrido antes, si Ralph Bakshi hubiera logrado acabar la adaptación de dibujos animados que inició en 1978 y de la que solo pudo completar la mitad. Pero la tarea de un contador nunca cae en saco roto, así que, cumpliendo su deber secular de relevista de una carrera de posteridad, Jackson no emprendió su adaptación *ex novo* sino apoyado en las imágenes de la incompleta versión animada de Bakshi. De ahí la evidente repetición de planos y el perceptible calco en la planificación de algunas secuencias.

Walter Benjamin resume ese oficio narrador en una frase memorable, digna de ser esculpida en piedra: «Entre aquellos que han puesto historias por escrito, los grandes son quienes en su relato se separan lo menos posible de lo que tantos otros les contaron antes». He ahí una hermosa refutación de la innovación en favor de la memoria y del sentido colectivo del mundo. Y esto es así aunque sea una memoria inventada, como hizo Tolkien en los cincuenta y repitió George Lucas en los setenta. Porque *Star Wars*,

queridos, también es memoria antes que innovación, Luke es más Arturo que Deckard, y Lucas nos subraya esa vocación memorialista en su primera frase: «Hace mucho tiempo, en una galaxia lejana, muy lejana…».

Hollywood venera los mitos (de ahí su larga tradición en la producción de fantasías), es decir, provee bocanadas de esperanza en la especie humana y en su capacidad para salvarse, mientras que los cineastas empoderados por la idea de *l'auteur* adoran desmitificar, impugnar leyendas, descreer. «La novela moderna nace para contar la desazón del hombre traicionado por todas las historias, por la memoria misma», escribe Fernando Savater, diríase que pensando en Alonso Quijano o en William Munny, el pistolero retirado con el rostro agrietado de Clint Eastwood, «un conocido ladrón y asesino, un hombre de un carácter notoriamente inmoral y violento». Esperanza o desazón, he ahí una dialéctica que afecta de lleno a lo que aquí queremos contar, porque es pura política. Decíamos páginas atrás que América era nación joven y por tanto ingenua, mientras que Europa es una tierra vieja, inclinada al escepticismo. En su versión menos virtuosa, el mayor pecado de América es la credulidad y el de Europa es el cinismo. Esperanza o desazón, ese es el par.

De ahí también que hasta el cine más naturalista que se produce en Estados Unidos tenga una evidente propensión a una épica mundana. Hollywood, por suerte para todos, nunca se ha emancipado de los inveterados deberes del narrador, nunca ha renunciado a pensarnos mejores, a proporcionar consejo, a ser edificante. La fábula moral, el cuento, empapa allí hasta el realismo. Esto se hace evidente en las historias basadas en hechos reales que afronta el cine estadounidense. Después de todo, ¿qué hay más naturalista y menos fantasioso que lo que realmente ocurrió? Por adelantar un par de casos sobre los que volveremos, para que se entienda, *Erin Brockovich* (2000), de Steven Soderbergh, historia

verídica de la empleada de un bufete de abogados sin conocimientos legales que emprende una desigual batalla legal contra una industria contaminante, o *Sully* (2016), de Clint Eastwood, sobre las vicisitudes del piloto que posó un Airbus 320 sobre el río Hudson salvando a todo el pasaje, son ejemplo de cómo incluso la narración más escuetamente real se construye en el cine estadounidense mediante la formulación apasionante de las leyes del cuento, la forja de mitos. Por eso, lo que llamaremos el «héroe cotidiano» es una creación genuinamente estadounidense. Ninguna otra narrativa ha incrustado así la tradición del relato en lo real. O viceversa. Rara vez el cine hollywoodiense afronta una vida ejemplar bajo una formulación antiheroica, es decir, desmitificadora, pero cuando así actúa, lo hace en pro de un discurso de inequívoca voluntad cívica, lleno de lecciones y consejos implícitos. O como vimos en el caso de *Sin perdón*, para ponerlo al día y rearmarlo. O sea, crea una nueva fábula moral. Sin salirnos de las catástrofes aéreas, es el caso de *El vuelo* (2012), de Robert Zemeckis, un precedente de *Sully* cuyo piloto heroico es en realidad un alcohólico autodestructivo. O, veinte años antes, *Héroe por accidente* (1992), de Stephen Frears, historia de un desgraciado que inesperadamente rescata a parte del pasaje de un avión accidentado, pero rehúye la fama pues no acudió a la aeronave malograda pensando en salvar a gente sino buscando un botín, convencido de que todos estaban muertos. Hasta el escepticismo tiene en el cine estadounidense una vocación de mejora colectiva.

Hollywood cuenta aquello que ha de ser contado, cuida de los mitos heredados y propone otros. Hay en Hollywood un piadoso respeto a la naturaleza y sentido original de las narraciones y de los narradores, cuyo terco propósito prehistórico es servir de guía ética a los más jóvenes, proveer lecciones y fantasear con otros lugares y seres, haciendo más llevaderas las largas horas de las noches de invierno desde que andábamos en taparrabos.

Es capital esta mirada antropológica al pasado remoto porque, antes de la existencia del rentista y del prejubilado, el humano que ha dispuesto de más tiempo de ocio en la historia de la especie humana es el cazador-recolector. El sentido común apunta a que nuestra fascinación por los relatos en los que la exploración y las bestias son asunto principal tiene algo que ver con la evidencia biológica de que, en tanto especie, fuimos cazadores-recolectores durante 2,5 millones de años, y apenas hace 30.000 que comenzamos a trabajar la huerta; solo unos 10.000 años, si consideramos el momento en que la agricultura fue hegemónica en las comunidades humanas. Los estudios disponibles permiten inferir que, aunque el concepto más común es el par antedicho, «cazadores-recolectores», los humanos de entonces eran más lo segundo que lo primero. La caza era una actividad mucho más esporádica, por costosa y arriesgada, que la recolección de frutos, hojas y semillas. Un nombre que podría definir con más precisión a aquellos hombres nómadas sería «exploradores», oportunistas en pos de la abundancia, ya fuera de rebaños o de vegetales comestibles. Dos millones y medio de años de moverse buscando climas bonancibles, refugio y alimento, dos millones y medio de años de cerebros evolucionando para perseguir la «tierra prometida»: a nadie debería extrañar que el nirvana, el Valhalla, el Dorado o la Jerusalén celestial hayan prendido con tal fuerza en las fantasías del hombre durante miles de años. Estamos biológicamente predestinados a la aventura.

El filósofo Yuval Noah Harari, en su desafiante ensayo sobre la historia de la especie titulado *Sapiens. De animales a dioses*, subraya que millones de años de cacerías y exploraciones han dejado una impronta genética que las pocas decenas de miles de años de arar la tierra y ordeñar corderos y vacas no han podido corregir, de ahí nuestra propensión a comer como si no hubiera mañana (comer sabiendo que quizá mañana no haya tanta suerte) y por tanto, a

engordar. Diez mil años de alimentos almacenados en el granero son pocos para rectificar esa ansia genética y contener nuestro apetito junto a una nevera llena. Si aceptamos que la intensidad de esa impronta nos complica una alimentación ordenada, no es difícil apreciar cuál puede ser la pulsión biológica por la que tantos relatos iniciáticos, de esos que se repiten desde tiempo inmemorial ante la hoguera, la chimenea o la televisión, nos dibujan a adolescentes audaces que abandonan la seguridad del hogar familiar (a menudo, una granja), buscando aventuras y tierras ignotas que descubrir. Del rey Arturo al Jim Hawkins de Robert Louis Stevenson, pero también en nuestras películas basadas en narraciones y con vocación de mito: *La guerra de las galaxias* (1977), de George Lucas, *Cristal Oscuro* (1982), de Jim Henson, *La princesa prometida* (1987), de Rob Reiner, *Willow* (1988), de Ron Howard, o por supuesto, *El señor de los anillos* (2001-2003), de Jackson; ahí tienen cinco historias de labradores convertidos en exploradores guerreros. Y la lista es inacabable. Abandonar la agricultura y regresar a la caza en el espacio abierto, sometido al peligro y los imponderables, apunta a una tensión biológica de regreso a un mundo ancestral. Recuerden al Robert Redford barbado de *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (1972), de Sydney Pollack, estación terminal de las ensoñaciones de libertad del hombre blanco heterosexual. Miren a su alrededor y observen la querencia del varón humano por las autocaravanas y su sarpullido a las hipotecas. Hale, denle una pensada.

En el cine americano, la huella aventurera es fecunda también por la combinación de dos singularidades del país, una histórica y otra física: como vimos, América se fundó explorando, así que el ánimo de indagar los confines forma parte de su génesis nacional, muy próxima aún en la memoria de las generaciones. Pero además ocurre que es un país muy grande y aún hoy la mayor parte de su territorio está tan despoblado que cabe soñar con perderse en él, en sus desiertos infinitos o en sus espesos bosques: en su mapa aún

cabe la aventura. Por eso, el género de carretera, las llamadas *road movies*, es tan fecundo y está tan lejos del concepto europeo de viajar, que consiste en desplazarse entre dos lugares, y tan cerca de la singladura oceánica. Un descapotable es un barco pirata afrontando lo desconocido, una pulsión de libertad que nace de un *sapiens* buscando bayas y se expresa en el empoderamiento de *Thelma & Louise* (1991), de Ridley Scott, o en la huida de un prófugo en *Un mundo perfecto* (1993), de Clint Eastwood. Ambos vehículos viven su aventura soñando el borde del mapa (la frontera con México en la primera; con Canadá, camino de Alaska, en la segunda). Los cartógrafos medievales dibujaban quimeras monstruosas en los límites de los mapas para contener, sin éxito, el ansia exploradora del aventurero que late en nosotros, aferradas sus raíces a la noche de la especie.

Ese condicionante genético unido a la vocación edificante de la ficción preterliteraria, esa a la que aludía Chesterton como perentoria («La literatura es un lujo, la ficción una necesidad»), nos proporcionan un marco para analizar la ficción hegemónica del cine de masas californiano en una clave política que nada tiene que ver con la reprobación que practica la tan extendida perspectiva marxista. Un joven que sale de casa con ansia de una vida más ancha y mejor no es una alegoría neoliberal. A pesar de setenta años insistiendo en lo contrario, como hemos visto aquí, el héroe redentor no es invento ni herramienta capitalista sino que hunde sus raíces en una herencia genética vinculada al apetito de aventura y que se ha expresado a lo largo de milenios en narraciones acaso tan viejas como el habla.

No obstante, no es aconsejable dejarse llevar por el cinismo de atribuir a la naturaleza humana un egoísmo secular, un individualismo acérrimo plasmado en un deseo de mejora personal que desatiende el bienestar colectivo, como hacen los ultraliberales, para elogiarlo y justificarse, y sus antagonistas los marxistas, para

criticarlo y combatirlo. Porque el héroe del cuento siempre busca la salvación de los suyos. El aclamado biólogo Edward O. Wilson, dos veces ganador del Pulitzer, ha postulado repetidamente que, si bien en la competición entre individuos es el egoísmo la pulsión evolutivamente exitosa, cuando la competición es entre grupos humanos son el altruismo y la colaboración los que permiten a las sociedades derrotar a grupos rivales. Los colectivos marcados por el individualismo fueron en buena medida orillados por aquellos mejor organizados para cooperar. Los grupos de altruistas vencieron a los de egoístas. De ahí que, tras milenios de evolución, hoy ambas pasiones, la cicatera y la generosa —la neoliberal y la socialista, si lo prefieren— formen parte de la naturaleza humana. Y esa dialéctica también ha empapado nuestros cuentos. El héroe está impelido por un deseo individual de prosperar, de hallar fortuna y ventura, cierto, pero también de redimir a la comunidad, de proteger a los suyos y entregarles un mundo mejor. Llámense Frodo Bolson, Luke Skywalker, Robin Hood, Ivanhoe o Jake Sully, todos ansían peripecias y a la vez un mundo más justo. Aunque se lee con frecuencia que el mismo concepto del héroe es expresión sublimada de una ideología neoliberal o conservadora, tal aserto es un prejuicio y puede ser fácilmente convertido en su viceversa para argumentar que también es un antecedente del *working class hero*, del paladín de los marginados. Recuerden a Flik, la hormiguita sindicalista.

Frente a esta propensión a la narración del cine estadounidense de masas, la vieja Europa, al menos desde que a mediados del siglo pasado Hollywood asumió la capitalidad de la creación audiovisual, ha preferido ceñirse a lo novelesco. Lo prosaico. Si repasamos los nombres de los grandes directores o de los grandes títulos que jalonan la historia de la cinematografía continental —y aquí me van a permitir la licencia de considerar a Woody Allen un director de cine ontológicamente europeo— vemos cómo sus películas se ciñen a esa desazón denunciada por Savater. Cuitas existenciales

pequeñoburguesas recorren la filmografía de colosos como Ingmar Bergman, Carl Theodor Dreyer, François Truffaut, Luis Buñuel, Claude Chabrol, Federico Fellini, Luchino Visconti, Michael Haneke, James Ivory, Pedro Almodóvar o, lo dicho, Woody Allen (ya se dijo pero conviene repetirlo: no es la excelencia de los autores lo que aquí se pone en cuestión, sino el tenor político de su discurso). Las suyas son películas en las que es difícil hallar más enseñanza que la pugna infructuosa con la certeza de la muerte que asalta a quienes tienen resuelto lo material para los restos. O sea, a los protagonistas de esta extensa y variada filmografía les preocupa el impuesto de sucesiones, no tanto la vida de sus semejantes. El protagonista del cuento busca la vida, cuyo sentido le viene dado, y lucha por ella contra el mundo y sus bestias. Contra la muerte. El de la novela pelea consigo mismo por recuperar algo parecido a un sentido, transmitiendo un convencimiento íntimo de que solo en la muerte cabe una respuesta. El narrador nos habla de la dificultad de nuestro propósito, el escritor se pregunta cuál es ese propósito. «La impronta de la muerte sella de adelante hacia atrás», apunta con sagacidad Fernando Savater. Las narraciones hablan de la vida aunque no lo hagan y aunque la muerte sea una amenaza permanente, como las novelas versan sobre la muerte aun sin mentarla, y aun cuando la presencia inmanente sea una vida sin riesgo o cometido. En la promesa de aventura hay una vida que se abre anchísima ante el lector, mientras que en el ensimismamiento reflexivo de la novela late el desasosiego ante el estrechamiento de la existencia. Un cuento nace de la esperanza y la promueve, mientras una novela bebe del desespero y lo combate. «En último término, puede decirse que la novela es orientada por la muerte, mientras que la narración sirve de orientación a la vida», otra vez Savater.

La lista de grandes cineastas europeos novelescos es inacabable, hegemónica y muy celebrada en esa fiestecita de gente bien llamada

Festival de Cannes, y no siendo la exhaustividad propósito de estas páginas, sí conviene señalar algunas excepciones. Así, la reflexión cívica sobre la gestión de lo común que recorre la producción de Ken Loach (desde la rabia descorazonadora y crítica de su primera etapa hasta la denuncia política mucho más humanista e ilusionada de la más reciente) o el grupo de directores franceses que, encabezados por Bertrand Tavernier, se han sumido en una profusa indagación en los últimos veinte años sobre el funcionamiento del Estado contemporáneo, sobre sus potencias y sus límites, de la policía a la enseñanza pasando por la sanidad o la acción exterior.

Pero si salvamos estos versos sueltos, de limitada difusión, no hay forma de escapar a la evidencia de que los relatos novelescos del cine europeo, lejos de proveer mensajes emancipadores, crítica social, política o económica, son un recurso de las clases cultas y acomodadas para hablar sobre sí mismas y sus comezones. Sean los profesores marxistas a los que la crisis de la mediana edad lleva a enamorarse de bellas estudiantes (el modelo woodyalleniano tan repetido e imitado) o sean familias bien que viven ateridas por el pánico a la intromisión del delincuente o del inmigrante en sus estabuladas y prósperas vidas (casi toda la producción del austriaco Haneke). Cogiendo al azar dos títulos emblemáticos del cine a uno y otro lado del Atlántico, mientras que en la historia aparentemente banal de ese pistolero llamado Predicador que cuenta *El jinete pálido* (1987), de Clint Eastwood, hay también una lección sobre los derechos políticos y económicos de los buscadores de oro y sobre la inclinación del potentado capitalista a recurrir a violencias implícitas y explícitas, no hallamos nada que trascienda a la comunidad en las turbaciones íntimas de un viejo y acomodado compositor atrapado por un rapto de belleza súbita en *Muerte en Venecia* (1971), de Visconti. No se entienda mal, su reflexión sobre el poder inconmensurable de la juventud y la hermosura es conmovedora y nos enriquece, pero, como en toda novela, su utilidad es meramente

individual, ensimismada. Podemos repetir pares del mismo tipo hasta hartarnos con cualesquiera de los grandes cineastas europeos y estadounidenses.

Volvamos a Walter Benjamin para que nos alumbre este tramo de la vía: «El narrador toma lo que narra de la experiencia; de la propia o de la que le han relatado. Y a su vez la convierte en experiencia de los que escuchan su historia. El novelista, en cambio, se mantiene aparte. La cámara natal de la novela es el individuo en su soledad, incapaz ya de expresarse ejemplarmente sobre sus deseos más importantes, sin consejo para sí mismo y sin poder ofrecer ninguno». El narrador es un plebeyo que habla a los suyos sobre una hidalguía posible, mientras el escritor es un patricio sumergido en sus tribulaciones con las que, como mucho, busca la empatía de sus compañeros de club de campo o decanato.

El positivismo escéptico acostumbra a señalar que los cuentos son solo cuentos, que están completamente alejados de la experiencia real, a pesar de presentársenos a través de alguien, el narrador, que es sobre todo testigo, y que en cambio la novela se alimenta de lo real, de lo cotidiano, porque el escritor, a pesar de inventar, mantiene los pies en el suelo. Por tanto, se nos indica, los primeros son avío solo útil para la mente infantil, mientras que la segunda es razón y oficio de madurez. El filósofo vasco se rebela contra esto y blande la espada de un argumento victorioso: «Si nos atrincheramos en el grado más ínfimo de la ramplonería, toda ficción y toda crónica son igualmente irreales: el dragón Fafnir no existe, pero tampoco existe Madame Bovary. […] Si se argumenta que el caso de la señora que engaña a su marido es más frecuente que el del dragón que guarda un tesoro, podemos responder dos cosas: primero, que entre una señora que engañe a su marido y Madame Bovary hay el mismo imposible parecido que relaciona disipadamente a un lagarto a la entrada de su madriguera con Fafnir; segundo, que las señoras que

engañan a sus maridos son un invento falaz de los dragones, propalado para evitar que nadie se atreva a buscar tesoros».

En ese alborozado engranaje de imaginación y acción que compone el cuento late una hermandad perfecta con el cine, que es imagen y es movimiento, con capacidad para expandir de forma exponencial la potencia y el alcance de lo narrado. E incluso, a veces, preservar esa condición oral, con un personaje convertido expresamente en narrador, sea como voz en *off*, como presencia o ambas al tiempo, como vemos en la citada *La princesa prometida*, en *Titanic* (1997), de James Cameron, o en la peculiar forma de convertir novelas en cuentos usando una voz narradora que recoge las palabras del escritor, como en los casos de *Dublineses* (*Los muertos*) (1987), de John Huston, sobre la novela de James Joyce, o *El gran Gatsby* (2013), en la versión de Baz Luhrmann de la obra maestra homónima de Francis Scott Fitzgerald. Como vemos, a la novela, presidida por el pensamiento y la psicología —esa ciencia del ensimismamiento que provee terapias de narcisismo—, le ha costado más conservar sus atributos al ponerse ante la cámara, una mudanza que no ha podido salvar a menudo sin trágicas renuncias o sin dar el salto al cuento. El cine eleva el cuento y mengua la novela o la convierte en leyenda.

Toda narración es la crónica de un desacato a lo irremediable, sostiene Savater, pero es también una promesa y un compromiso para hacer mejor la vida propia y la de la comunidad: es el desafío de acertar con un torpedo en la exigua salida de aire de la Estrella de la Muerte para salvar a una galaxia entera. Es una promesa de sacrificio en pos de lo justo y de lo bueno. Hay un compromiso humanista en ello que, aun siendo a menudo prepolítico, fija un universo ético que a su vez da a luz a una conciencia política basada en la piedad y la justicia. El narrador es el heraldo de un mundo más justo y por tanto siembra en su audiencia la certeza de que posee el legítimo derecho de aspirar a él. Eso es lo que llamamos

pensamiento subversivo. Todo novelista es, por contra, el testigo vivo de la pesadumbre humana, de la promesa incumplida de una vida buena y justa. Por eso tantas novelas son un ejercicio más o menos disfrazado de nostalgia del propio pasado del autor, de un tiempo en que creyó en los cuentos, antes de perder la fe y la esperanza. Hay mucha política aquí: el narrador amplía el campo de lo posible, mientras el novelista aduce los muros de lo imposible. El narrador invita a la acción transformadora basada en la certeza del triunfo de la virtud, como el novelista promueve la inacción autoindulgente, pues en la derrota asumida hay una licencia para la retirada. Luke Skywalker fue el protagonista de un cuento, pero nos reencontramos con él en *Star Wars. Episodio VIII: Los últimos Jedi* (2017), de Rian Johnson, convertido en personaje de novela, retirado, derrotado, custodio de libros viejos y por tanto obligado a ceder el testigo. El motor del cuento es la insolencia y el de la novela el conformismo, y esa es también una ecuación política. «Indignaos», ordenó el escritor Stéphane Hessel, y miles de jóvenes tomaron las calles.

El narrador habla a todos, a la comunidad, a una audiencia que se apelotona (he ahí otra razón por la que la sala de cine es tan conveniente al cuento). El novelista habla a un lector solo, lo invita a replegarse en sí mismo, en su hogar, en su sillón y en su condición. El cuento es comunal, no tiene dueño, y la novela es individual, propiedad privada. Proyectados sobre el tablero político, el cuento prefigura el socialismo porque colectiviza la empresa de salvarse, y la novela es una hipérbole liberal que subraya que estamos solos y que no hay salvación. Porque el narrador quiere salvar el mundo y postula, inasequible al desaliento, que tal salvación es verosímil. El novelista busca apenas una salvación individual e íntima en la forma de un sentido último para sus avatares y sus derrotas. Un narrador tiene un propósito, un novelista llora la ausencia de él. Un narrador

es un ángel, un novelista es un narciso. Y eso, amigos, es lo que separa a James Cameron de Pedro Almodóvar.

5

Arquetipos con final feliz

De qué va la película, se pregunta el mundo. El hábito más común entre los analistas culturales es escrutar el argumento de un filme y extraer de él conclusiones sobre su posición política. Aunque no la haya. No es un mal método en absoluto, pero para entender por qué vamos a prescindir de él en favor del análisis de arquetipos, se obstarán algunos vicios en su ejecución, que tienen que ver con determinadas plantillas aprendidas y aplicadas de forma rígida y demasiado a menudo con ligereza, que pervierten sus conclusiones.

Quizá uno de los sesgos más errados, mencionado someramente unas páginas atrás, es la extraordinaria frecuencia con que se entiende que el desenlace de una película es capital para interpretar todo lo anterior. Existe (y la neuropsicología, la antropología y la historia de las culturas, como iremos viendo, tienen mucho que decir al respecto) un sarpullido ético hacia el final feliz. Parece avalado por el sentido común que el final de una película sea entendido como un fallo judicial, una sentencia que, con sus bendiciones o maldiciones a unos personajes, está expresando un premio o una condena a su comportamiento a lo largo de la película y, por tanto, una posición sobre el mundo que retrata. Acudiendo a las palabras de Fernando Savater recogidas en el capítulo anterior, el final, como la muerte, «sella de adelante hacia atrás». Y ciertamente, a veces es así. Por ejemplo, en la delicada torre Eiffel con palillos que es *Memento*

(2000), de Christopher Nolan, donde la última pieza es indispensable para componer el puzle y modifica todo lo anterior. Pero la mayoría de las veces el desenlace no es la piedra de clave del arco narrativo.

Porque inserto en la tradición del relato, como vimos, el desenlace del cine de Hollywood, el famoso *happy end*, es una convención, un contrato no escrito entre el narrador y su público, una de cuyas cláusulas, no precisamente la menos importante, es el compromiso de proporcionar gozo y sentido. Al ser tan claro el predominio de la mirada francforteriana, la que incorporó el marxismo al análisis cultural y convirtió el gozo en sospecha, se ha convertido en una asociación automática, un prejuicio, que todo final feliz comporta una mirada conservadora y acrítica; una defensa acérrima del *statu quo*. No es así, casi siempre la fortuna que aguarda a los protagonistas de una historia al final de su peripecia es una simple costumbre, la aplicación de un canon narrativo tan antiguo y asentado, como vimos, que podríamos definirlo como pretercultural, si perdonan el gusto por el palabro.

Este eczema que causa a la crítica seria asistir a un final prometedor, con beso y arcoíris, es una reacción *prêt-à-porter* que obedece al ya denunciado prestigio intelectual del pesimismo, una reputación a todas luces inmerecida y cuyo germen hay que buscar en el arraigado masoquismo judeocristiano, el poder redentor del dolor que tanta huella ha dejado en el pensamiento de izquierdas. El marxismo se ha creído a pies juntillas lo del valle de lágrimas y se lo ha tomado como un deber. Esta dignidad intelectual que se regala a la desconfianza y al penar atiende, además de a la tradición cultural cristiana, a algo que explicaba con perspicacia el director español Álex de la Iglesia, sobre la perentoriedad de liberar al gusto de la mordaza del prestigio. Cito casi de memoria sus palabras, recogidas en las apresuradas notas de una comida con la prensa: «Cuando dices que algo te gusta te estás desnudando porque eso que te gusta te define. Quedas retratado. En cambio, si dices que no, que

algo no está bien, tu nivel de exigencia y tu identidad cultural siguen siendo una incógnita». Lo confiesa como un pecado propio: «Pasaron muchos años hasta que pude reconocerme a mí mismo que me gustaba *Flash Gordon* (1980), de Mike Hodges, que es una fiesta». Una fiesta con estupefacientes, por más decir, y uno de los indubitados hitos históricos del cine *kitsch*, del bizarrismo de colorines y de los trucos de croma vergonzosos. Pero sí, qué carajo, es una fiesta. Presidida por Max von Sydow encarnando al Rey del Glam.

El caso ilustra una evidencia: si el objetivo del analista cultural es hacerse una firma de prestigio, no hay grandes incentivos para dejarse llevar por el entusiasmo y hay buenos motivos para desconfiar del propio gozo emocional o intelectual. O, cuando menos, para disimularlo. La honestidad no tiene muchos alicientes profesionales. Tampoco personales, por eso ni siquiera es sencilla la honestidad con uno mismo respecto a dónde hallan satisfacción su emoción y su intelecto. Uno de los más perspicaces e inmisericordes analistas del zoo del arte contemporáneo, el escritor Félix de Azúa, confesaba en una entrevista con el autor de estas líneas, a propósito de su novela *Génesis*: «Es extraordinariamente difícil saber lo que le gusta a uno, porque normalmente lo que uno cree que le gusta es lo que le gustaría que le gustara. Averiguar lo que a uno le gusta cuesta una vida entera. Yo, ahora que ya estoy acabando, creo que sé unas pocas cosas, muy modestas, que me gustan. Y en cambio me he pasado toda la vida dependiendo de lo que me gustaría que me gustara. Por ejemplo, la poesía. No era verdad, qué le vamos a hacer». Para hacerse una idea del alcance de la revelación —y del error vital— de Félix de Azúa, que es catedrático de Estética y Teoría de las Artes, baste recordar que su celebridad juvenil nace de aparecer referido en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), de Josep Maria Castellet, que reunía, se supone, a lo más granado de la nueva poesía española de la década anterior. Pero a él

no le gustaba la poesía, aunque creía que le gustaba porque le habría gustado que le gustase. Merece la pena anotarlo.

El gusto es trascendental porque orienta nuestra vida y nuestros afectos. Como la inteligencia, la belleza y la bondad, que son las tres únicas virtudes que importan, el gusto puede venir condicionado por factores innatos pero exige cultivo. Por eso la pesquisa que exige Félix de Azúa es capital para una vida buena y honrada. Nick Hornby, en *Alta fidelidad*, puso en boca de su protagonista, Rob Fleming, que «lo importante no es lo que te gustaría ser, lo importante es lo que te gusta». Una frase de apariencia inocua, pero fundamental para entender la diferencia entre el funcionalismo economicista del neoliberalismo («lo que te gustaría ser») y la celebración del albedrío y del epicureísmo de una sociedad liberal («lo que te gusta»). La obsesión por construir identidad («lo que te gustaría ser») frente al empeño por un existir satisfactorio («lo que te gusta»). O la inducción utilitarista del productivismo frente al puro y simple hedonismo. Por usar terminología marxista, aludimos a una doble condición del ciudadano, en tanto productor y consumidor, por eso es de singular importancia esta frase de Hornby en estos tiempos de neoliberalismo globalizado en que se azuza la eficiencia productiva a la vez que se dinamitan las condiciones de renta necesarias para un consumo más allá de las necesidades básicas. Dicho de otro modo, vivimos un tiempo en que se acucia nuestra condición de productores mientras se lamina la de consumidores, lo que convierte en un acto de rebelión la posibilidad de anteponer lo que nos gusta a lo que nos gustaría ser.

Tampoco es baladí esta discriminación hornbyniana para el progresismo, toda vez las izquierdas más o menos nostálgicas rearman sus acusaciones contra las sociedades actuales por abandonarse a una construcción obsesiva de identidades pequeñas (feminista, ecologista, sexual, alimenticia…), fragmentando la lucha de clases, ese viejo mito de la épica obrerista, mientras se obvia el

hecho de que en las reivindicaciones de esos colectivos, feministas o LGTBI, por ejemplo, está más presente lo que les gusta que lo que les gustaría ser: no es un dilema sobre el fetichismo de la identidad sino sobre el derecho al ejercicio de la libertad en una vida buena y placentera sin reproche ni amenaza. Este es quizá uno de los desvíos más evidentes de análisis como el influyente *La trampa de la diversidad*, de Daniel Bernabé, crítica acerada de la parcelación identitaria de las sociedades liberales que confunde lo que nos gustaría ser (una función de la identidad) con lo que nos gusta (una función de la libertad). Tal vez porque para la mirada marxista a menudo las aspiraciones individuales no son más que un invento capitalista.

Por supuesto, procurarse placer y construir identidad no son atributos excluyentes en el individuo occidental contemporáneo, que es germen y fruto de las democracias liberales en las que ambas particularidades se solapan junto a muchas otras. Pero es importante este desafío, puesto en boca de John Cusack en la adaptación de la novela al cine firmada en 2000 por Stephen Frears (en la que el personaje, desarrollándose la película en Estados Unidos, cambia el nombre de la novela por el de Rob Gordon), porque antepone el placer al deber, lo que lo convierte en contracultural. Por usar un lenguaje convencionalmente marxista, es contrario a la lógica del capital. Sobre todo, ahora que ya sabemos que el modelo económico no persigue la prosperidad de los trabajadores para que se solacen (para que sean consumistas, diría un sacerdote marxista), solo ansía su explotación hiperproductiva. Como Rob Gordon/Rob Fleming, que cierra su crisis de la treintena reconciliándose con su condición de vendedor de discos, el cronista cultural, en tal sentido, es un privilegiado y también una especie en extinción que ha logrado dedicarse al disfrute de los productos culturales y recibir recompensa económica (cada vez más precaria, todo sea dicho). No ha convertido un solaz en un trabajo sino que ha hecho que lo primero

determine lo segundo, y no al revés, como le ocurrió a De Azúa. Y quizá en esa feliz impostura aflore cierta culpabilidad expresada en el habitual gesto cariacontecido del periodista cultural. Un prestigioso crítico reprobó públicamente a un servidor por proclamar su felicidad incrédula ante la conciencia de estar cobrando por ver películas, algo que se le haría impensable allá por la adolescencia y que lo reconciliaba con la vida. Nuestra obligación, reprendía el acreditado periodista, es transmitir sentido del deber y no sentido del placer. Parezcamos infelices, ordenaba el crítico. Él lo parecía.

Escribía Pascal Brückner en su lúcido ensayo *La tentación de la inocencia* que «resulta más fácil simpatizar en abstracto con gente infeliz, puesto que hacerlo con gente feliz requiere una disposición de ánimo más abierta, ya que nos obliga a luchar contra el obstáculo que representa la envidia. Convertir la compasión en el valor cardinal de la ciudad significa destruir la posibilidad de un mundo en el que los hombres podrían hablarse y reconocerse como personas libres».

En todo caso, esta adusta pretensión de prestigio aboca a una sanción moral del optimismo y, lo que es peor, como vemos, a la censura ideológica de la felicidad y del placer. La cosa no es mucho más elaborada que esto: «¿Cómo podéis cantar y bailar, comer y beber, besaros y gozar de vuestros cuerpos habiendo guerra en Siria y Yemen, y mientras el Fondo Monetario Internacional no deja de estrangular a las economías de América Latina?». Redimirse sufriendo. Penar por los pecados del mundo. Convertirse en monja de clausura. No está escrito en ningún sitio que la socialización del dolor contribuya a mitigar los males del mundo —salvo (¡bingo!) en la Biblia—, o que el compromiso con el progreso deba expresarse arrugando la nariz y saludando con mala cara. De hecho, es difícil encontrarle otro sentido a este deber del luto que el modelo de comportamiento contrito del judeocristianismo.

Se obstará que la licencia del entrecomillado del párrafo anterior es una caricatura desmesurada que uso para batirme con ventaja, es

decir, que acudo a la conocida falacia del hombre de paja, consistente en ridiculizar los argumentos o la posición del oponente, tergiversando, exagerando o cambiando su significado para facilitar el propio contraataque. Se opondrá que la cosa es bastante más sofisticada, pero uno tiene memoria y recuerda los elaborados reproches que se hicieron a *Slumdog Millionaire* (2008), de Danny Boyle, que sirve de ejemplo emblemático de lo que se quiere explicar. La película, les refresco, cuenta la asombrosa parábola de un niño de la casta india de los intocables, habitante de una inmunda favela de Bombay, huérfano dickensiano que se juega su suerte y la de su amor en un concurso televisivo («¿Quiere ser millonario?») y que, mediante una elaborada ficción en la que la experiencia vital contenía cada una de las respuestas a las preguntas del programa, obtiene un rutilante triunfo. El filme invita a salir del cine regocijado de su descarada combinación de realismo y fábula, de su inequívoca condición de cuento moral, de la minuciosidad del retrato de la vida de los desposeídos y de su exquisitez formal. Pero también, de su buen humor. En el desenlace, el joven Jamal (interpretado sucesivamente por Ayush Mahesh Khedekar, Tanay Chheda y Dev Patel), no solo se hace millonario y recupera a la chica que ama, sino que, en los créditos de la película, acaba bailando en los andenes de una estación de tren, en un número musical que homenajea a Bollywood y celebra la vida. Pese a las buenas críticas recogidas en Estados Unidos, era bastante previsible que la crítica europea, y singularmente la española, que es la más católica de las críticas cinematográficas marxistas, le iba a propinar sonoras bofetadas con las dos manos. El gremio del cine californiano, por su parte, la agasajó con ocho Oscar, incluidos mejor película y mejor director.

Puesto a prueba el vaticinio, atiendan: «No es lícito plasmar las miserias sociales en un cuento de hadas que, al final del camino, propone una salida a todas luces inalcanzable siguiendo las leyes del

género *noir*». «El recurso al cuento de la Cenicienta [...] no solo echa por tierra toda la crítica de los abusos del poder, sino que además no da espacio al público para meditar sobre la cruda realidad que se presenta en la cinta». «La fascinación por la pobreza en algunos directores no conoce límites. La pobreza estética, retocada, lavada, fermentada. Deberían sentarlos a ver *Los olvidados* de Buñuel, hasta que aprendan la lección». «Películas como esta son la mejor expresión de la dificultad de muchos artistas para tomar el pulso a nuestra sociedad. Dicho de otro modo: *Slumdog*... permite poner en pie viejas historias a lo Dickens [...] solo con cambiar los escenarios y los rostros que las pueblan. Y ese viraje [...] no es más que la señal de un repliegue causado por la incapacidad de los narradores occidentales para reflejar su tiempo». «Boyle logra que los vistosos árboles de *Slumdog millionaire* no dejen ver el bosque, donde se esconden los rastros del sentido de culpa colonial y la mirada reprobable que delata al turista de la miseria ajena». Aunque no mencionemos nombres —de momento no incurriremos en esa descortesía propia de hombres inciviles consistente en volver las palabras de alguien contra él mismo— estas frases pertenecen a lo más granado de la crítica, el análisis cultural y hasta filosófico del panorama español. Alguno hasta es director de cine. O sea, son firmas conocidas y prestigiosas que ilustran un consenso crítico. Los argumentos para el reproche, como se ve, son fundamentalmente dos. En primer lugar, se desacredita el género del cuento en favor del de la novela. Solo la novela tiene permitido hollar la realidad contemporánea, nos subrayan en términos de exhorto moral. Sobre el particular, ya se ha dicho casi todo en el capítulo anterior, pero es asombroso que gentes con formación cuestionen la capacidad de su articulación como cuento para proyectar una mirada moral o política sobre lo que narra, cuando lo cierto es que es más bien lo contrario: los cuentos son básicamente escuelas de valores éticos y políticos. La novela realista, no necesariamente. El segundo argumento

consiste en presuponer que en el formato del cuento hay una traición a la realidad retratada porque la edulcora. Es otro hombre de paja, pues falta a la verdad material del filme: la inmersión en la sociedad de castas y el retrato de la pobreza que hace Boyle son hiperrealistas, no hay estetización (hasta bañamos al pequeño Jamal en un tanque de heces, por ser explícito), el reflejo del peso del crimen organizado, del desvalimiento y explotación laboral y sexual de la infancia en sociedades precarias, de las minusvalías de la ley y de la imposibilidad del acenso social es descarnado; el retrato, en fin, de las dificultades civilizatorias del Estado indio no hace prisioneros. No hay nada turístico ni edulcorado, más bien, al revés. Pero —he aquí el pecado— la película está empapada del ánimo vitalista de sus protagonistas y ofrece un final redentor para ellos. Esto sí es puramente religioso: los pobres habéis de poner pucheros para que nuestra compasión os bendiga a vosotros y nos redima a nosotros.

La cuestión es asaz simple a poco que se aplica el rigor de la antropología cultural: Jamal triunfa porque se lo merece y porque la ficción, sobre todo en su forma de fábula, tiene la potestad de conducir a un mundo ordenado donde el azar conspira para hacer justicia. Es, como vimos, un deber antropológico que la novela moderna ha subvertido en beneficio de otros atributos, pero que la ficción cinematográfica hollywoodiense, acogida al relato, ha sabido conservar. A la cuestión de por qué esta tradición irrita tanto a la crítica cultural de izquierdas es fácil responder denunciando el peso del pensamiento cristiano. Y sin embargo, es indispensable superar ese ánimo piadoso y condescendiente. Volviendo a Brückner, para reivindicar la política hay que superar las rémoras de ánimo redentorista, de las que un buen indicio es el tratamiento que la crítica europea da a películas de países exóticos o industrialmente periféricos: «Tanto lo humanitario como la caridad buscan únicamente individuos afligidos, es decir, seres dependientes; por el

contrario, la política exige interlocutores, es decir, seres autónomos. Una cosa produce seres asistidos y la otra, seres responsables».

Por supuesto, en el mundo real Superman no vuela, es un señor con un esquijama vistoso, al George Bailey de *¡Qué bello es vivir!* (1946), de Frank Capra, nunca se le aparece un ángel porque los ángeles no existen, y la chica de tus sueños no te prefiere a ti, flacucho, con acné y gafotas, antes que al capitán rubio del equipo de fútbol. Para eso está la ficción y ahí reside su poder insurrecto. Sin querer incurrir en una falsedad retrospectiva, no es arriesgado concluir que si la contingencia final de *Slumdog Millionaire* fuera un desengaño —el chico pierde en el concurso, no encuentra a la chica y regresa a su vida entre orines— estos mismos jueces severísimos se habrían derretido. Si la estructura de esta fábula concluyera con un desenlace fatal, incluso habría un sonado brindis crítico mientras el forense levanta el cadáver del cuento. Ay, si nos hubiera permitido sentir lástima, cuánto regocijo y condescendencia culta nos habría proporcionado.

El hecho es que demasiado a menudo nos conformamos con el apriorismo de que una película es conservadora porque sí, porque acaba bien. Eso es todo lo lejos que permiten llegar los lugares comunes, los tópicos. Que haya un retrato fidedigno del clasismo de la sociedad tradicional de la India, hasta el punto de que solo algo tan banal y contingente como un concurso de televisión puede proveer un ascensor social, eso son menudencias. Lo importante es que al final cantan, bailan y sonríen como antesala de los placeres de la carne que presumimos fuera de plano. Y hasta ahí podíamos llegar.

Limitar el análisis al desglose de la estructura argumental de una película es arriesgado, como vemos, porque se tiende a sobreexponer la relevancia del desenlace, pero también la del contexto social. Es paradójico cómo se culpabiliza a los relatos que discurren en las urbanizaciones estadounidenses de viviendas

unifamiliares, en tanto presunta idealización de la sociedad liberal norteamericana, y a la vez se conceden bendiciones y aplausos lentos al gran cine de autor europeo, de Ingmar Bergman a Michael Haneke, instalado en grandes casas solariegas o pisos urbanos de pasillos infinitos en los que nadie aprecia motivo alguno para el reproche de clase. Uno de los subgéneros predilectos por estos lares —es decir, en mi casa— es el que podríamos etiquetar como «Las vacaciones de la gente bien». El retrato del asueto afecta a más de la mitad de los grandes títulos de Eric Rohmer y a casi toda la producción de James Ivory, empezando por *Una habitación con vistas* (1985), o a las películas de su nuevo aliado, Luca Guadagnino, incluida la celebradísima *Call me by your name* (2017) o la aún mejor *Yo soy el amor* (2012). Y ya hemos mencionado lo de la desocupada burguesía judía de Nueva York, cuya vida discurre entre cenas con amigos, inauguraciones de exposiciones y funciones teatrales. Pero cuesta oír un reproche a la altura de los que se profieren cuando se nos dibuja una clase media americana con rampa de asfalto en el jardín y garaje con canasta en la puerta. Eso a pesar de que la proliferación de las viviendas unifamiliares en los extrarradios y en las pequeñas comunidades de Estados Unidos es un mero efecto de la geografía física del país, de su extensión y de su despoblación: el suelo es muy barato y abundante, comparado con Europa, y en general las localidades medianas y las periferias crecen ensanchándose hasta el infinito en lugar de apretarse verticalmente. Por eso Europa y Japón, densamente pobladas, fabrican coches de apenas cuatro metros de largo y en Estados Unidos siempre han gustado los trastos de más de cinco. Y por eso el chalé con canasta es más democrático y popular que el apartamento en París con licorera en carrito de cristal, o que la finca vacacional en la Toscana cuyas rústicas estanterías lucen llenas de libros sesudos y, sobre todo, existenciales. Servidor admite su devoción por todos estos retratos del buen vivir, continentales o

transatlánticos, porque el cine es también una ventana de deseo, una legítima evasión y un abandono aspiracional. En general, uno prefiere que en las películas haga sol y es incapaz de percibir por qué supone eso un desdoro político.

Contexto y desenlace se usan pues para construir una ecuación política denigratoria, y late en ello una exigencia tácita de que el narrador ajuste cuentas: en una vida holgada ha de incardinarse un avatar desgraciado. Esto prueba el éxito de un aforismo —como la mayoría de los lugares comunes, sin más base real que la fe de quien lo profiere—, que Honoré de Balzac concentró en una frase que prendió con fuerza: «Detrás de toda gran fortuna siempre hay un crimen». Pobre Jamal. Quizá otro burgués francés atribulado, ese al que dedicamos el título de este volumen, Jean-Luc Godard, el viejo comunistón hijo de doctor y de rica heredera de banqueros suizos, quiso remedar la envidia balzaquiana cuando dijo que «todo lo que se necesita en una película es un arma y una mujer». Machista, además. El periodista y escritor David Remartínez reúne la envidia de uno y el malhumor del otro en una condensación apócrifa: «El cine es el asesinato de la fortuna». El cine francés, se entiende. Bueno, y todo Haneke.

Pero la razón principal por la que en las páginas que siguen se renuncia a esta estructura de análisis argumental es porque comporta otra distorsión basada en la frecuente ambigüedad que cabe (o que algunos se empeñan en que quepa) en narrar algo para exponerlo, para bendecirlo, para promoverlo, para denunciarlo o para simplemente divertirnos. La posición del narrador es capital, pero no siempre es evidente. Ni es obligatorio que lo sea, porque, decíamos, la ficción no tiene deberes políticos. Aunque tenga haberes. En cambio, el retrato moral de cada arquetipo suele ser transparente, y nos habla del universo ético y político de los narradores, nos habla de ideología.

Es más fácil verlo con otro caso, contemplando cómo el cine de los noventa abordó el asunto de la alienación de los ciudadanos occidentales posteriores a la caída del muro de Berlín. Una de las películas estadounidenses más inquietantes e influyentes del cine finisecular es la magnética *El club de la lucha* (1999), dirigida por David Fincher y basada en la novela del siempre incómodo Chuck Palahniuk. Su crítica social de corte anarquista propone un regreso a una masculinidad arcaica y agresiva, desentendida del mundo y de sus problemas, una reacción contra el neoliberalismo del esfuerzo y de la productividad en forma de cinismo satisfecho, ácrata, nihilista y violento. Con una pulsión sadomaso marcadamente homoerótica y autodestructiva. Es vertiginoso bucear veinte años atrás y toparse con el huevo de la serpiente neofascista que hoy recorre Occidente en forma de película de éxito, molona y moderna, casi un fenómeno generacional. Sin embargo, su relato de partida no es demasiado diferente del que habita en *Un día de furia* (1993), de Joel Schumacher, historia de un hombre divorciado y despedido, un ciudadano alienado de la globalización neoliberal que resuelve su frustración y su fracaso en una huida por las calles de Los Ángeles, armado hasta los dientes, tratando de visitar a su exmujer y a su hija. A los protagonistas de ambas historias los aguarda un final funesto. Lo que distingue a ambos filmes es la posición moral del equipo creativo, director y escritores, y esta se revela en los arquetipos de forma mucho más patente que en el argumento. William 'D-Fens' Foster (Michael Douglas), un tipo introvertido y con inclinación a los brotes de ira, se nos presenta como un enfermo, casi la víctima de un brote psicótico, cuya peripecia se contrapone a la del policía al borde de la jubilación que lo persigue, Martin Prendergast (Robert Duvall), un hombre zarandeado y pusilánime que escoge la paciencia y la ley. Ambos son víctimas de una sociedad hipercompetitiva, y se encuentran en lados opuestos del lindero que separa la demencia de la cordura, uno habita ya en la

selva, el otro mora precariamente en la civilización. Este par que ofrece la película —el ácrata dispuesto a resolver sus problemas a las bravas y por sí mismo, y el hombre de Estado, convencido de que el respeto a la ley y a la convivencia es lo único que puede salvarnos de la barbarie—, como veremos más adelante, es una constante en el cine estadounidense precisamente porque el país se fundó en la dialéctica entre el pistolero y el *sheriff*, entre el hombre libre y la ley.

Schumacher no sanciona al airado Foster ni acaba de bendecir al cartujo Prendergast, sino que se limita a exponer sus magulladas vidas con una mirada compasiva, y con ello logra un puñetazo de atención sobre los riesgos del presente. O del presente que fue 1993, cuando Fukuyama proclamaba «el fin de la historia» y esta no quiso detenerse. Fincher, en cambio, se distancia de sus personajes, de Tyler Durden (Brad Pitt) tanto como del narrador sin nombre que interpreta Edward Norton, que son uno y lo mismo. De la película de Schumacher se sigue un diagnóstico, aunque no un remedio; la de Fincher no queda claro qué posición adopta y lo que prima es la fascinación por esos personajes de magnetismo vertiginoso. En los arquetipos es donde late la posibilidad de extraer una lectura política. De este modo, *El club de la lucha*, dueña de un mesmerismo irresistible, se despliega como una película que habla al sustrato de nuestras pulsiones más reaccionarias, las que ansían desembarazarse del corsé de la civilización, mientras que *Un día de furia* es una nota de alarma narrada con estupor desde el lado civilizado de la vida. El consenso crítico dice que el de Fincher es mucho mejor filme, y lo es, pero también más reaccionario y cínico. *Un día de furia* es un testigo de avería que parpadea sobre la consola de mando; *El club de la lucha* solo es una pesadilla morbosa y absorbente, si no un desahogo fascista. No se nos escapa, por cierto, que Joel Schumacher apenas tiene reconocida por la crítica la categoría de narrador, a veces torpe, mientras David Fincher es un autor con todo su ringorrango.

Es solo un ejemplo, aunque volveremos sobre él cuando analicemos este retrato de lobos solitarios posmodernos en el que también se encuadran el Travis Bickle (Robert De Niro) de *Taxi Driver* (1975), de Martin Scorsese; el Keller Dover (Hugh Jackman) de *Prisioneros* (2013), de Denis Villeneuve, y por supuesto el Louis Bloom (Jake Gyllenhaal) de *Nightcrawler* (2014), de Dan Gilroy. Productos humanos aberrantes de lo contemporáneo. O de la democracia liberal, si se quiere. Pero sobre los que no ha puesto su mirada el cine de autor europeo, de vacaciones en la campiña, sino el cine de masas estadounidense.

En las siguientes páginas nos adentramos en un somero repaso de algunos de los arquetipos que cada uno de los géneros cinematográficos hollywoodienses ha provisto a lo largo de cien años para averiguar en qué medida se deriva de ellos un discurso político. Nuestro particular *happy end* ha de ser que ese discurso es puramente progresista. Y, por supuesto, al final bailamos.

SEGUNDA PARTE

EL CINE DE HOLLYWOOD, OTRA MIRADA

Bien, pongamos que en las páginas anteriores hemos desarticulado la fe ciega en los lugares comunes del marxismo cultural, no tanto en su método cuanto en sus prejuicios románticos y en sus conclusiones apocalípticas (de apocalipsis burgués, pequeñito), pues uno siempre ha de ser optimista respecto a sus propias habilidades argumentales. Siendo así, corresponde a partir de aquí repasar los arquetipos que más de un siglo de narrativa cinematográfica salida de Los Ángeles han ido afianzando en eso que antaño se llamaba el inconsciente colectivo, y aún antes, el acervo, en tanto vademécum ético y político de las sociedades desarrolladas.

En las páginas siguientes repasaremos a vuelapluma cómo Hollywood, con un modelo de producción industrial de vocación estrictamente comercial, dirigido a grandes audiencias, se convirtió en un vehículo de análisis crítico del capitalismo y de la sociedad liberal, separando el grano de la paja de su modelo social, institucional y económico, convencidos como estamos de que aquello de que «el comercio complace y el arte eleva» es poco más que un eslogan con prestigio *gourmet*, es decir un avío mercantil (entre otras cosas, porque no cabe una producción cultural hermética al arte, ni un arte que no sea estrictamente comercio, como ya hemos visto). Dilucidaremos así qué papel juegan en la conformación de ese imaginario los pordioseros, paladines ineptos del cine mudo; señalaremos qué tipos humanos y qué sociedad retrata el cine negro; cómo las mujeres de la *screwball comedy* fueron un vector de emancipación femenina sin parangón en su tiempo; veremos qué tipo de relaciones con la propiedad, con la ley y con la violencia se bendicen y maldicen en las películas del oeste y analizaremos cómo los Estados Unidos exorcizaron a través del cine sus culpas

coloniales; hablaremos de cuándo el cine dejó de ser un vehículo de reafirmación nacional y pasó a convertirse en una deconstrucción de la identidad política del país, y el rol que en esa revisión del funcionamiento de los *check and balance* del poder estadounidense jugaron en la pantalla tanto el encumbramiento del periodismo o los mecanismos jurídicos de los dramas judiciales, ilustrando la desigual batalla del ciudadano contra los poderes políticos y económicos. Asistiremos también al momento en que el reaganismo vivió una efímera gloria cinematográfica y cómo fue rápidamente rectificado. Y, de forma simultánea a este movimiento, pondremos la atención en el cine de adolescentes, que prefijó la crítica del *bullying* y estigmatizó, con razón, al héroe deportivo, en una rectificación juvenil del mal llamado darwinismo social. Hablaremos de superhéroes, de la corrección del modelo nietzscheano del superhombre, pero también y sobre todo del héroe cotidiano, una genuina creación estadounidense que reescribe el concepto moderno de ciudadanía. Y de su reverso, el apocalíptico sin causa, el hombre escoria, una excrecencia liberal producto de la alienación contemporánea que anticipábamos páginas atrás. Reseñaremos las edades de la ciencia ficción, de la alegoría de la Guerra Fría a la revisión crítica del liberalismo clásico y los novísimos cuentos marxistas, así como la reciente vigencia del arquetipo del zombi como icono de una nueva alteridad en el atemorizado siglo XXI. Y si después de todo esto no acaban dándome la razón yo es que ya no sé cómo hacer carrera de ustedes.

6

Inocentes y vagabundos

Los héroes del cine mudo son como niños. Literalmente. Son torpes, ingenuos, a menudo no entienden lo que pasa a su alrededor y están empeñados en hacer el bien, aunque les salga solo regular. Y son prácticamente indestructibles, son capaces de sobrevivir a cualquier accidente, a toda violencia, a cualquier trompazo; parecen de goma. En resumen, son niños. Por eso es muy posible que no haya expresión cultural más refinada de la alienación del hombre en la Segunda Revolución Industrial, un acelerador de la historia hasta entonces impensable, que la que se despliega en el llamado cine cómico mudo.

La inocencia como vector del bien, leída en términos de ingenuidad, no de ausencia de culpa, es un producto de su época. Habita en mucha de la producción narrativa del siglo XIX y marcó, por tanto, los primeros pasos del cine en el cambio de centuria. Detengámonos un momento para repasar, aunque sea a vuelapluma, la historia de la inocencia en tanto vector político. El responsable de legitimar intelectualmente este infantilismo, en términos de progreso pero también como coartada de regreso, fue Jean-Jacques Rousseau. Sin ponernos muy estupendos, podemos resumir el asunto en que cuando Rousseau inventó la infancia inmaculada y virtuosa como concepto moderno —conocido como el mito del buen salvaje, o mito del Emilio (por el libro *Emilio, o de la educación*)— y

postuló la igualdad natural de los hombres y su pureza moral de origen, lo hizo en cierta medida ebrio de una mirada ñoña hacia el tribalismo de los mares cálidos. «Ay, qué bonicos estos salvajes con sus arquitos y sus canoas», ya saben cómo va.

Esa idealización de las sociedades arcaicas, de lo precivilizado, que estará mucho después de Rousseau en las bases del romanticismo filosófico y cultural —e incluso hoy, como contábamos páginas atrás, sobrevive en la izquierda pastoril: «Cuando los tomates sabían a tomate y el wifi no corroía nuestras entrañas»—, podemos rastrearla andando el tiempo en los cineastas F. W. Murnau y Robert J. Flaherty, en *Tabú* (1931), ficción que cuenta un trágico amor shakespeariano en Bora Bora. E incluso en las postrimerías del siglo XX, en el Terrence Malick de *La delgada línea roja* (1998), cinta bélica en la que el pomposo cineasta contraponía la crudeza de la guerra del Pacífico con la plácida vida de los polinesios en unos términos rigurosamente rousseaunianos: el hombre civilizado como expresión corrupta de la humanidad, el buen salvaje como paradigma de una bondad innata a la especie. Menudo cuajo.

En realidad, esta pulsión es la misma que empuja la aversión actual a lo industrial frente a lo artístico, a idolatrar la libertad creativa frente a la excelencia técnica, o a denigrar el conocimiento científico frente a la llamada sabiduría ancestral, que es, básicamente, desconocimiento y superchería. Por eso los infalibles remedios de las abuelas son placebo, en el mejor de los casos. En el peor, causan colitis.

Ninguno de los tres cineastas citados, los dos primeros por imposibilidad histórica y el segundo seguramente por descuido o desdén, parecen haber leído *El señor de las moscas* (1954), de William Golding, historia de un grupo de niños desamparados en una isla tras un accidente aéreo que se ven obligados a edificar una sociedad basada en la jerarquía de poder y en la construcción de legitimidad. La novela explica de forma elocuente que la política es

la gestión del conflicto y este a su vez la expresión de la dialéctica entre nuestra naturaleza individual (egoísmo) y nuestra naturaleza social (altruismo). La antítesis pues de personajes como Holden Caulfield, el célebre protagonista de *El guardián entre el centeno* (1951), de J. D. Salinger, un alegato peterpanesco que tiene la peculiaridad de estar escrito en serio y de haber marcado a varias generaciones de jovencitos y protoliteratos, no siempre para bien.

La devoción pueril por lo precivilizado ha tentado al hombre de los últimos tres siglos, aquejado de la complejidad de la modernidad, y ha seducido a intelectuales tanto reaccionarios como progresistas. Igual de errados ambos, pues no hay ningún paraíso que anteceda a la civilización, salvo en la imaginación de los hombres. Lo decíamos más atrás, fuimos cazadores-recolectores muchísimo tiempo y apenas hace un minuto que llevamos corbata, así que sigue impresa en nuestro código genético una querencia hacia intensas actividades físicas de exterior en taparrabos. Llámese, yo qué sé, *running*.

La loable pretensión del ilustrado francés al colocar la infancia en una peana, no obstante, era redimir al hombre del baldón católico del pecado original, un invento con el que la Iglesia y sus sotanas se convirtieron en acreedores de la autoestima humana e hicieron al neonato titular de una hipoteca moral a tipo fijo. Los niños venían con un pan debajo del brazo, pero también con un recibo del cura. Mucho juego dio esto a los párrocos. Los primeros pobladores, según la leyenda judeocristiana de Adán y Eva, echaron sobre sus deudos una mácula de carácter congénito cuando accedieron al conocimiento moral mordiendo el fruto del pomar. Así que los bebés ya traían un pecado antes de poner un pie en la Tierra, según la diócesis, mientras que el Emilio rousseauniano era puro y angelical y perdía esa condición inmaculada al adentrarse en el universo social y cultural. De eso van *Tarzán de los monos* (1914), de Edgard Rice Burroughs, y también, aunque con matices, *El libro de la selva* (1894), de Rudyard Kipling. Así que, en el fondo, Rousseau, en su

pretensión de liberar al hombre de la factura cristiana, calcó el relato de la expulsión del Edén, solo que su maldición no venía impresa en el código genético sino que comenzaba cinco minutos después de llegar a este mundo, mientras el doctor le abofeteaba el culo y el bebé comenzaba a intuir que la vida duele. Aprender a vivir en sociedad era pues para Rousseau lo mismo que volver a morder la manzana: corromperse. Ambos mitos, el pecado original y el buen salvaje de Rousseau, colocan el conocimiento como fuente de pudrimiento moral y bendicen la ignorancia. Así que, resumiendo, el ilustrado francés hizo un pan con unas hostias.

Cerrado este paréntesis preventivo, es de justicia precisar aquí que, en el caso de los albores del siglo XX y del cine como industria, no hay apenas distingos entre los modelos narrativos europeos y estadounidenses. Las políticas de los estudios cinematográficos, llámense Société Pathé Frères o Keystone Pictures Studio (por nombrar dos de las más potentes compañías de Francia y Estados Unidos, respectivamente, al despegar el siglo), aún no habían comenzado a divergir a uno y otro lado del Atlántico, y tanto los esquemas de narración corta (habitualmente, las películas duraban unos diez minutos) como los arquetipos de antihéroes que empiezan a afianzarse obedecen a una tipología común. Un modelo progresista y libertario marcado por una cierta avidez de justicia social y tocado por el estupor ante la acelerada evolución de la morfología urbana y de las costumbres.

Hay una razón principal para que esas industrias, a ambos lados del océano, evolucionaran en esos años en paralelo (al menos hasta que la Primera Guerra Mundial desmanteló la incipiente industria francesa y obligó a sus talentos a emigrar a Estados Unidos): el cine, como hemos visto, se articula como el entretenimiento popular por antonomasia, una forma cultural plebeya en origen; homóloga al circo y otros carromatos, si consideramos el público al que se dirige: todo el mundo. Es el primer producto cultural con primigenia

vocación de masivo, que nace con la democracia y que aspira a ganarse a las clases populares, y por tanto germina marcado por una inteligibilidad, una vocación de hacerse entender, que es su característica sustantiva en esos años mudos junto a un costumbrismo que busca un reconocimiento mutuo con el público. Y esa identificación se basa en hacer explícita la tensión dialéctica del hombre común y la novedad de la aceleración de la historia: la convivencia apretada de las nuevas usanzas y las antiguas convenciones sociales, las dificultades de aquella turbovida urbana (que hoy se nos antojaría plácida) junto a la vieja desigualdad, la nueva alienación laboral y la inveterada pobreza, el ansia novísima de oportunidades urbanas que promete la democracia liberal y la antigua desazón de su capricho. Salvando la escala de los fenómenos, sus congojas son pues las de ahora mismo.

En esas dialécticas se instala el asunto al que se enfrentan estos personajes. Del pionero cómico francés Max Linder (verdadero inventor del arquetipo cómico de este cine, emigrado a Estados Unidos tras la Gran Guerra) al aturdido Harry Langdon (al que Frank Capra definió como «un pequeño duende al que Dios ayuda en las circunstancias difíciles»), pasando por el bizco Ben Turpin (que acabó especializado en hacer parodias del «cine serio»), la primera estrella femenina de la comedia, Mabel Normand (también directora y patrocinadora del talento de otros cómicos, entre ellos, Chaplin), el amodorrado Harry 'Snub' Pollard (que fue eficacísima pareja cómica de Harold Lloyd durante cuatro años, antes de emanciparse y protagonizar sus propias comedias *slapstick*), y, no faltaba más, la imperial terna de Buster Keaton (conocido por estos lares como *Pamplinas*, encarnación sublime de la impasibilidad y el tesón del hombre común ante la desventura), Harold Lloyd (inmortal trepador de fachadas y novio prometedor que fijó, a partir de 1918, un personaje más moderno y urbano con su emblemático sombrero canotier de paja y sus gafas de carey) y, por supuesto, Charles

Chaplin (el más fecundo, ambicioso y reflexivo de todos ellos, que dejaría una trayectoria marcada por un compromiso social que puso rostro, bigote y bombín a las mejores virtudes del ser humano).

En buena medida, todos ellos son niños y en su esfuerzo por confrontarse con las paradojas del momento histórico late una cierta pulsión reaccionaria, como la hay en todo elogio de la inocencia, pero sobre la que se impone una potente sátira de costumbres y un ansia de justicia social. Propusieron la ingenuidad como herramienta crítica de la modernidad, y quizá por la fuerte influencia de la novela de la segunda mitad del XIX (sustancialmente, Charles Dickens y Victor Hugo) impregnaron sus obras de una patente conciencia de clase. Es importante este fenómeno que en cierta medida nace con el cine: con escasas excepciones, los protagonistas de la narrativa habían sido durante siglos reyes, nobles y burgueses (tales eran sus clientes primordiales), y será el cine el que abrace el protagonismo indiscutido del hombre común. Un ciudadano que, merced a las promesas de las titubeantes democracias liberales, se siente en el derecho de aspirar a todo y convertirá las vicisitudes del ascensor social en su senda narrativa principal. La mayoría de estos cuentos cómicos tratan de la aspiración de medrar.

Hay otro motivo para que en estas producciones cómicas habite un aliento socialista, a la postre hegemónico, y lo hallamos detrás de las cámaras. Por una parte, el método de producción: los filmes se producían en serie y a velocidad de vértigo. De hecho, la razón por la que la actriz Mabel Normand antes citada llegó a dirigir películas fue precisamente que estas películas se hacían de continuo, en un proceso taylorista tan aprendido —y al tiempo, de forma paradójica, tan caótico e improvisado— que los roles técnicos y artísticos se intercambiaban sin comprometer los resultados: todo el mundo sabía lo que se traía entre manos, que al cabo eran siempre distintas formulaciones de lo mismo. No, el cine no se ha industrializado y estandarizado con la profusión de secuelas de superhéroes de hoy

en día, como a menudo afirman los apocalípticos. De hecho, el progreso histórico del cine americano ha avanzado más bien en dirección contraria, de la cadena de montaje vertiginosa de productos idénticos a cierta aspiración autoral y a una mayor jerarquización de las funciones.

Pero por entonces, la estructura de mando artística y técnica que habían caracterizado al teatro tenían poco que ver con los modos de producir cine en aquel primer Hollywood. «El éxito de las comedias de Mack Sennett se basaba en estructuras narrativas sencillas, una serie de gags que funcionaban como estereotipos, la inclusión del estilo *slapstick* [nombre que recibe la comedia de golpes y porrazos caracterizada por una violencia a la postre indolora] como elemento básico y razón de ser de las películas y, sobre todo, una fuerte conciencia del trabajo en equipo tanto en el terreno de las ideas como en las labores más ingratas. Es decir, una persona que había comenzado de actor podía llegar a dirigir —o al revés— y todo el mundo hacía de todo [...] Esta mezcla de economía de escalas, que abarataba costes, y algún que otro elemento espontáneo garantizaban una cierta estandarización del producto, que era lo que el público demandaba», escribe el historiador del cine Javier Luengos en *Sin palabras. Cine cómico mudo*, su libro-catálogo de 1996. Esa fue la razón de la ruptura de Chaplin con Mabel Normand y con el productor Mack Sennett. En la cabeza de Charles Chaplin, proveniente del teatro, este republicanismo de la producción, tan anárquico y colectivista como eficiente, era irreconciliable con el concepto europeo que él tenía de la creación cultural y, sobre todo, de su propia jerarquía como creador. Y pudo emanciparse por motivos puramente económicos: Chaplin era una superestrella y podía permitirse ese lujo.

Por otra parte, la figura de Mack Sennett, como se ha dado a entender, es capital en el talante de estas obras. En su canónica *Historia del cine*, Román Gubern lo explica de forma meridiana: «El

cine de Sennett se caracteriza, precisamente, por una extraordinaria libertad y una pasión destructiva que solo tiene cierto parangón con el movimiento intelectual dadaísta que, por esas mismas fechas, floreció en Zúrich alentado por el poeta francorrumano Tristan Tzara. La comparación no puede llevarse muy lejos porque la obra de Sennett es infinitamente más pura, espontánea y popular que la de los mixtificados inconformistas europeos. El mundo dislocado de Sennett, con sus vertiginosas persecuciones en Ford T, carreras sobre tejados, caídas desde alturas increíbles, porrazos, patadas al trasero, tartas de crema, bombas de dinamita, orgías de destrucción (y no solo de objetos, sino del orden establecido y de sus más respetables y severas encarnaciones, que son los policías), es el producto de una civilización joven, no condicionada por una abigarrada tradición intelectual». Efectivamente, la comedia muda auspiciada por Sennett en esas décadas en que fue el rey Midas del cine es manifiestamente subversiva, anticonvencional y desafiante.

El modelo narrativo estandarizado entonces, que reaparecerá casi medio siglo después tornándose más perverso, es el de un hombre torpe (porque casi siempre es un hombre) que provoca mil y un malentendidos y desbarajustes por una ineptitud ingénita combinada con una voluntad de proveer bienestar para sí mismo o para sus semejantes, afanes que colisionarán con la sustancia dificultosa de la vida moderna y de las viejas convenciones. Porque el mundo no es como debería ser. Es el elemento constitutivo del arquetipo quijotesco, pues en el antihéroe cervantino existe la voluntad previa de hacer el bien aunque le salga mal, y ahí radican su carácter progresista y su infortunio. Una parte de los tumultos que provocan los héroes del cine mudo y sus legatarios de décadas posteriores responde a una vocación virtuosa, pero otra a la pura impericia: son disturbios involuntarios, contingentes, aunque causados por un afán justo, a menudo el hambre y el frío. Es importante discernir la voluntad del actuante porque en último término es lo que nos

permite entender el arquetipo como político (progresista) o antipolítico (reaccionario), actor ideológico o mártir inadaptado. Lo veremos de nuevo en el caso de los héroes y antihéroes de lo cotidiano.

Parece complicado, pero es bastante simple. Cuando el mundo moderno pone zancadillas constantes, el enfoque del arquetipo protagonista es el de la víctima de unos cambios acelerados y una contemporaneidad inhumanos e intrusivos, y su rebeldía radica en su orgullosa individualidad, inasequible al esfuerzo de integración. Por eso, contra ese marco difícil u hostil, cabe una vocación anárquica e individualista, apasionada por el caos social (o sea, entre nihilista y revolucionaria), una añoranza de tiempos menos tumultuosos (una pulsión pues reaccionaria), o un ánimo reformista, aunque sea a través de la mera liberación de una torpeza emancipadora (es decir, progresista). El primer modelo, aunque inherente al esquema de comedia *slapstick*, se ajusta sobre todo a los tipos que interpretó Buster Keaton, sátira de costumbres sin consecuencia ni enseñanza, más allá de constatar las dificultades de la vida moderna. Así, desde el voluntarioso marido de *One Week* (1920), que construye una casa amorfa porque equivoca los planos, a sus andanzas marineras en *La barca* (1921) y *El navegante* (1924), pasando por muchos de sus clásicos, como *La casa eléctrica* (1922), *El gran espectáculo* (1921) o *El maquinista de La General* (1927), Keaton revela la imperturbabilidad ante la adversidad y el afán de encajar, aunque nunca promueve una enmienda a la realidad, sino que le exige que sea lo que promete ser. Hace catálogo de deficiencias sin promover recetas de solución.

El segundo tipo, el puramente nostálgico, habita en algunas de las comedias de Harold Lloyd, pero hallará su expresión emblemática muchos años después, en los cincuenta y sesenta, y muy lejos de Hollywood, en el nuevo cine mudo de Jacques Tati y en las extraordinarias aventuras de su heterónimo Monsieur Hulot, una

genialidad indudable y festiva pero también un canto antimoderno sin paliativos incrustado en una de las tradiciones humorísticas más sólidas del planeta: el radical conservadurismo de la comedia francesa, que alcanza hasta nuestros días. Prueben a ver cualquier comedia procedente de nuestros vecinos del norte que acredite varios millones de espectadores en Francia, y verán que no hay un chiste que no sea sobre pueblerinos, inmigrantes, maricas, negros o mujeres. Comedia lepenista que atufa a Varón Dandy desde hace décadas.

Y el tercero, el radicalmente progresista, lo desarrolló como nadie Charles Chaplin de forma cada vez más sofisticada conforme avanzaba su carrera. De los enredos del *Charlot, campeón de boxeo* (1915) al pacifismo de *Armas al hombro* (1918), de la compasión dickensiana por los desventurados de *El chico* (1921) y *La quimera del oro* (1925) a la conciencia de clase de *Tiempos modernos* (1934) y el alegato antifascista de *El gran dictador* (1940), Chaplin, o mejor, su Charlot (un bautismo que inventó para su personaje sin nombre el distribuidor francés) clama por la igualdad de derechos, por la emancipación de los desfavorecidos y convierte su icónico rostro en la plasmación de los valores de la Ilustración en los albores del siglo XX, casi en el logotipo de la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

El mayoritario origen humilde de estos personajes, su conciencia de clase y por tanto la aspiración de participar de las oportunidades que promete el mito fundacional norteamericano —que Thomas Jefferson puso por escrito—, así como de los beneficios del progreso científico-técnico, es a la postre el factor que decanta la conformación de un arquetipo progresista. Un hombre pobre que quiere participar de los beneficios de la modernidad material y política es por definición un instrumento de emancipación que invita a su público a impugnar el orden de clases.

A ese aliento responde, en consonancia con la condición mayormente humilde de los espectadores, que uno de esos gags repetidos hasta la saciedad serán los problemas de estos personajes plebeyos para integrarse en los entornos de la alta sociedad (por matrimonio, indumentaria o simple equívoco), y la cantidad de trastornos que su impericia social provoca. La cómica incoherencia de muchas de estas películas (por ejemplo, Charles Chaplin interpretando a un hombre con taparrabos, bombín, bastón y bigote recortado en *Charlot prehistórico*, de 1914, o el reconocible e imberbe cromañón de Buster Keaton de *Las tres edades*, de 1923, sátira de *Intolerancia*, el clásico de Griffith) los hace a menudo trascenderse: es el hombre ahistórico, con sus innatas cualidades y derechos naturales, el que interviene para patentizar las injusticias de cualquier lugar, cualquier tiempo y cualquier entorno social, familiar o laboral. La parábola antropocéntrica funciona como un reloj: los derechos y pundonores del hombre no se negocian ni con la historia.

El cine cómico nos habla pues de la inmarcesible dignidad del hombre al margen de su condición social e histórica y siembra en su público el hambre de justicia. Refuta la resignación, que es el principal vector del conservadurismo. Cada vez que el vagabundo Charlot se aleja satisfecho caminando por una carretera sin más patrimonio que su dignidad inmaculada, buscando nuevos entuertos que facer y desfacer, además de prefigurar el héroe del western —el forastero, de raigambre tan cervantina como caballeresca, que imparte justicia y luego desaparece—, subvierte el orden social establecido e invita a los espectadores a soñar una vida justa y hermosa. Los afanes de ese arquetipo son indudablemente progresistas.

7

Horror vacui y Estado

Sombreros fedora y pistolas. Quizá esa sea la imagen emblemática que ha fijado en la retina el cine negro, en su acepción más clásica. Los arquetipos de este género, fecundo y tan duradero que alcanza a nuestros días, pese a que se suele considerar que su periodo canónico corresponde únicamente a los años cuarenta y cincuenta, fueron determinantes en la creación de nuevos patrones narrativos más complejos y esquivos tanto masculinos como femeninos, distintos del periodo anterior pero también diferentes de los heredados de la novela y el teatro decimonónicos. De las mujeres tremendas del cine negro hablaremos más adelante, porque en estas páginas la cosa va de señores armados.

Como tantas cosas en la historia de Hollywood, el cine negro lo bautizaron los franceses. Visto desde hoy y desde aquí, esos tipos oscuros y ceñudos de gabardina que sujetaban sus pistolas a la altura de su ombligo, con el codo en perfecta escuadra (no necesitaban apuntar porque disparaban de cerca, mataban a la cara), se antojan casi tan irreales, tan pautadamente ficticios como un rey Arturo sacando a Excalibur de la piedra. Pero lo cierto es que el arco narrativo del cine negro, su retrato de bajos fondos, marginalidad urbana, crimen organizado y oportunistas sin suerte, traza un modelo de cine social hiperrealista en el que tuvo tanto peso el esfuerzo por aproximarse a la América real e introducir la

psicología de personajes que sirvió para que alguno rebautizase el género, tal vez entre interrogantes, como «neorrealismo americano». Una provocación, quizá, pero también un marco adecuado para enfocar el auténtico origen y sentido de este género que hoy consideramos tan fantasioso como las andanzas de los héroes grecorromanos manipulados por los atribulados dioses clásicos. Y con esto estoy dando una pista.

Porque la democracia norteamericana atravesó en la primera mitad del siglo XX décadas difíciles en las que su robustez institucional estuvo en entredicho. Postula el periodista de investigación y especialista en crimen organizado Misha Glenny, autor de *McMafia. El crimen sin fronteras*, que las sociedades contemporáneas padecen *horror vacui* —aversión al vacío— y allí donde el Estado no alcanza a constituirse en ley y vector de orden, o si estos se descomponen en desgobierno, aparece el crimen organizado para establecer un orden nuevo. Alternativo y sanguinario, quizá, pero orden. Glenny usa esta imagen para explicar por qué el gansterismo se apoderó de Rusia tras la descomposición de la URSS, paradigma del hiperestado, durante el gobierno bañado en vodka de Boris Yeltsin. Y por qué el autoritarismo de Vladimir Putin acabó en buena medida con ese Imperio del Mal. Cambiándolo, bien es verdad, por el Imperio del Regular.

¿Qué ofrecen, después de todo, los gánsteres a los propietarios de comercios en las películas clásicas sobre la mafia si no protección contra la delincuencia? Que además esa delincuencia la provea la misma organización criminal que cobra la protección solo es un mecanismo perverso pero conocido para asegurarse la demanda del producto que ofrecen. No es tan raro, después de todo los fabricantes de antivirus hacen lo mismo. También las farmacéuticas, que convierten en patología procesos naturales para generarse demanda de medicamentos *ad hoc*: el síndrome premenstrual y el

postparto, la osteoporosis, la alopecia, la disfunción eréctil de la vejez, las travesuras de la infancia y hasta las canas. Para todo tienen pastilla. Y el terrorismo de Estado se basa en idéntico método de repicar y procesionar: garantizar que haya demanda de orden antes de atenderla. Porque el capitalismo, amiguitos, en su versión más cruda y retorcida, no es tanto un administrador de la provisión como un gestor especulativo de la escasez.

Pero no nos pongamos marxistas. No demasiado. Por encima de todo, lo que indica esa situación, que fue la que vivió Moscú durante los años noventa de forma calcada a Chicago en los años treinta, es que esa seguridad privada aparece cuando el Estado no puede proveer la pública. Putin acabó con eso en Rusia, y con cualquier sueño de democracia liberal de paso, imponiendo una democracia formal de corte autoritario, pero también consiguió una diáspora de mafiosos rusos por la que le estarán infinitamente agradecidos los israelíes y los marbellíes. Al menos, los vendedores de coches ostentosos.

El Estado y el crimen organizado se repelen. La fortaleza de uno es la debilidad del otro. Es casi una herejía lógica porque, en apariencia, contradice el segundo principio de la termodinámica o ley de la entropía que fija la tendencia de todo sistema al caos: siempre hay un orden. Es capital fijar en la cabeza ese juego de balancín para comprender en qué medida era un síntoma inequívoco de las debilidades de la institucionalidad del joven país el afloramiento del cine negro como retrato de lo inmediato.

El cine de gánsteres ya era una realidad mucho antes de la llegada del sonoro y era un reflejo de la situación del país incluso antes de que el *crack* de 1929 multiplicara las masas de desheredados, el desempleo estructural y el hambre. Hagamos un somero repaso: por una parte, los viejos asaltadores de trenes y bancos se habían sofisticado con el cambio de siglo dejando atrás el caballo y el revólver. Ahora huían en un Ford T y pronto utilizarían metralletas de

tambor (un invento del oficial de artillería John Taliaferro Thompson consistente en aplicar a un arma pequeña el mecanismo de las ametralladoras de trinchera de la Primera Guerra Mundial). Por otra, el pistolerismo patronal se hallaba en una guerra abierta con los sindicatos de inspiración anarco-comunista. Esa combinación cuajó de violencia la sociedad primisecular estadounidense.

El presidente Woodrow Wilson (que lo fue en el periodo 1913-1921) puso en marcha un programa político de corte progresista para detener el avance de anarquistas y socialistas ante un malcontento social creciente. En la clase media estadounidense se había instalado la certidumbre de que tanto los más ricos como los más pobres eran una amenaza a la democracia liberal. Wilson trató de impulsar políticas redistributivas (ya saben, impuestos por arriba, ayudas por abajo) precisamente por su convencimiento de que el sistema exigía el fortalecimiento de las clases medias, y que las desviaciones, tanto de gran acumulación como de miseria extrema, si bien en cierta medida inevitables en un sistema de corte liberal, debían ser moduladas desde el Estado. No hay que ser ingeniero de caminos, canales y puertos, basta con tener un ábaco para entender que limitar la voracidad de las élites económicas y sacar de la marginalidad a los más desfavorecidos era y es el mecanismo obvio para mejorar los ratios de clase media en el país, y por tanto, indispensable para una democracia funcional y pacífica. Ténganlo presente cuando oigan hablar de las crecientes diferencias de renta en Occidente y de la crisis política de las democracias como si fuesen dos asuntos distintos. No lo son.

La Gran Guerra (1914-1918) y la Revolución bolchevique (1917) modificaron este programa de la Casa Blanca porque la primera aceleró la economía, reduciendo el desempleo y frenando la conflictividad social. Y la segunda atemorizó al sistema. La construcción precaria de un estado del Bienestar que había emprendido Wilson dio paso, tras el nacimiento de la URSS, a lo que

se conoció en los años veinte como el *red scare* (el miedo a los rojos). De alguna manera, podemos decir que el comunismo vencedor ruso fortaleció a las izquierdas europeas porque las hizo creer en sus posibilidades reales de pegar una patada al tablero, pero debilitó a las estadounidenses, un país sin otra memoria histórica que la de la democracia liberal, por la misma razón. Leyes especiales dictadas durante el Estado de Guerra actuaron contra cualquier conato social o intelectual de subversión, se expulsó inmigrantes en un contexto de crecimiento económico, la alta burguesía creó un sinfín de sociedades caritativas de inspiración puritana y a la vez se persiguió el sindicalismo. La supresión de las organizaciones políticas y sindicales que trabajan por los derechos sociales y la usurpación de sus funciones por las organizaciones de caridad de las élites económicas es un mecanismo bien conocido para hacer pasar por liberalismo el conservadurismo. O sea, que América giró a la derecha. Como cien años después pero sin un presidente naranja.

El regeneracionismo religioso, que está en la base de la ley seca (1919), triunfó parcialmente e intentó atajar también los movimientos feministas con el mismo frenesí con el que combatió el relajo de las costumbres, que se estaba extendiendo entre la clase media alta urbana. Paradójicamente, la prohibición aceleró la permisividad sexual y el hedonismo, incluido el consumo de drogas como signo de distinción social: al convertir en furtivos los locales de ocio donde se servía alcohol, los sacó del radar de la moral social. Invisibilizó los abandonos hedonistas al lanzarlos a la clandestinidad, creando en los establecimientos ilegales el marco perfecto para el ejercicio de una libertad dionisiaca: prostitución, opio, whisky y, lo peor, contoneos. Eso contribuyó a afianzar la conocida doble moral de las sociedades judeocristianas, que siempre ha prendido con más entusiasmo en los países protestantes (sobre todo en la sociedad victoriana) que en los católicos.

La opacidad de este ocio secreto y del comercio ilegal inherente debilitó el Estado democrático, lo corrompió en sus estructuras de orden haciéndolas inoperativas, y un nuevo orden se alzó, basado en leyes endogámicas y precivilizadas, muchas de ellas de origen bíblico, que las organizaciones criminales aplicaban con rigor. Esta suplantación de un orden ilustrado por un código antiguo, como la ley del Talión, resulta elocuente en la trilogía *El padrino* (1972-1990), de Francis Ford Coppola, aunque también en otros títulos postreros como *Uno de los nuestros* (1990), de Martin Scorsese, que glosan sagas del crimen organizado. También está presente en todas las películas en las que un policía decide desembarazarse del corsé de la ley para mejor impartir justicia, dando pie al típico agente heterodoxo de tanto éxito en los años setenta y ochenta a partir de los policías interpretados por Clint Eastwood, Charles Bronson o Sylvester Stallone, en clave dramática y protofascista, o de los de Eddie Murphy, Mel Gibson y Bruce Willis, en tono más cómico y *hippie*. Mientras los primeros tenían pinta de regresar de un mitin evangélico, los segundos siempre parecían acabar de fumarse un peta. A los primeros, la violencia arbitraria les provocaba un placer mórbido; a los segundos, risa. Un eje derecha-izquierda pocho.

Pero estamos corriendo mucho. Del marco sociopolítico estadounidense de los años de la Primera Guerra Mundial y la Revolución rusa empezaron rápidamente a dar cuenta las películas coetáneas. El pistolerismo urbano podemos rastrearlo ya en el episodio dedicado a su presente histórico en la fundacional *Intolerancia* (1916), de David Wark Griffith. En ese fragmento de la película están todos los elementos antes mencionados, pues narra cómo el propietario de un molino, con el objeto de disponer de más dinero para las organizaciones benéficas de su hermana solterona, recorta el salario de sus trabajadores. El conflicto laboral a que da lugar esta idea llevará a una joven pareja a la penuria y la delincuencia. La crisis económica provocada por el hundimiento

bursátil de 1929 convertiría este drama en un patrón repetido: de la miseria al crimen. Un test complicado para la democracia liberal, que volvería a girar en las siguientes décadas hacia el modelo del presidente Wilson y provocaría la célebre caída del caballo del economista John Maynard Keynes, si no el más sabio desde luego el más honesto de los economistas que la historia ha conocido. A ningún otro se la ha oído después de él la frase que mejor describe las capacidades cognitivas y antidogmáticas del ser humano: «Cuando los hechos cambian, yo cambio de opinión. ¿Usted qué hace?».

Muy pronto, la lucha contra el crimen se convirtió en un subgénero, el cine de gánsteres, que puede considerarse germen del cine negro, en el que las pugnas entre el bien y el mal aún eran diáfanas. La diferencia principal entre uno y otro es que el cine negro expande sus asuntos más allá del propio crimen organizado y sus querellas con la ley. Así, el cine de gánsteres básicamente daba cuenta de la trayectoria de los delincuentes, a menudo trazada mediante el curso de auge y caída —algunas veces, aunque con menos frecuencia, ponía el punto de mira en los agentes que los perseguían—, y consolidaba un esquema con condena final, por ejemplo, en el caso de la rotunda *El enemigo público* (1931), de William Wellman, con la esplendorosa consagración de James Cagney. Pero el cine negro amplió mucho el repertorio incluyendo a ciudadanos que en un momento dado tomaban un desvío inadecuado —a veces de forma literal, como en *Detour* (1945), de Edgar G. Ulmer, otras de forma accidental, como en el pinchazo que abre *El crepúsculo de los dioses* (1950), de Billy Wilder— y veían su vida resbalar por el precipicio. Una mirada crítica y descreída sobre la figura del emprendedor, en el fondo.

Para lo que podemos llamar el cine negro civil, es decir, en el que no había guerras de hampones y policías, se fueron imponiendo dos modelos de personaje: el arquetipo que arranca de un pasado

trágico y el ciudadano incauto que acababa saliéndose de la vía. El individuo en precaria reconstrucción, tal como el Sam Spade de Humphrey Bogart en *El halcón maltés* (1941), de John Huston; y el que ignora que está a punto de ser demolido, como son Joe Gillis (William Holden), en la citada *El crepúsculo de los dioses*, y el agente de seguros Walter Neff (Freddy McMurray), en *Perdición* (1944), también del genio Wilder.

Estos nuevos arquetipos suponen que el modelo de raigambre medieval del cine mudo daba paso a uno que hundía sus raíces mucho más atrás, en el teatro de la antigüedad clásica. Un vagabundo del cine mudo comparte, como vimos, elementos arquetípicos con los hidalgos errabundos de las novelas de caballería, y por supuesto con su sublimación novelesca, Don Quijote. Unos y otros responden a un esquema canónico de intruso benefactor, sobre el que volveremos al hablar del western y del cine de superhéroes, un canon que bebe con bastante descaro del ciclo de Jesucristo —de ahí que prendiera con fuerza en la Edad Media, cuando el cristianismo ejerció su absoluta hegemonía sobre toda Europa Occidental—. En cambio, los protagonistas del cine negro miran más atrás, a los héroes de la tragedia griega, humanos imperfectos y voluntariosos abordados por tentaciones y desgracias y a los que aguarda un inefable *fatum* que echará sus vidas a perder.

Sin ponernos muy estupendos (o sí), son clave dos autores clásicos, Esquilo (525 a.C. - 456 a.C.) y Sófocles (496 a.C. - 406 a.C.). El primero es el autor de la *Orestíada*. La trascendencia de la estructura de esta trilogía de venganza en los géneros cinematográficos la explicaron exhaustivamente Jordi Balló y Xavier Pérez en *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, verdadera cumbre del ensayo cinematográfico en español. Historia de venganza en tres partes, *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las euménides*, o sea, el asesinato, la venganza y el juicio, esta obra ha sido increíblemente fecunda a lo largo de la historia del cine del siglo

XX, si bien a menudo se omite un detalle especialmente luctuoso de la historia de Esquilo: Orestes cobrará venganza en su madre, Clitemnestra. El matricidio no ha sido muy del gusto de la industria del entretenimiento. Quizá porque todos tenemos una mamá que hace las mejores croquetas.

El asesinato de Agamenón, que pone en marcha la acción, no es una causa inicial en sentido estricto porque es a su vez la consecuencia de crímenes previos, de modo que la venganza de Orestes es un paso más en el ciclo de la sangre. Por eso es tan importante comprender el significado del tercer acto (en rigor, la tercera obra, *Las euménides*), un desenlace en el que el hombre culpable, perseguido por la ley y los remordimientos, halla consuelo y arbitraje en un juicio civil. De la ley de la sangre a la ley del Estado, de lo salvaje a lo civilizado. Balló y Pérez son elocuentes sobre esta utilidad genérica: «Los escenarios cinematográficos para la *Orestíada* son los que se encuentran entre la justicia individual y la de la comunidad organizada, los que toleran el desbordamiento vengativo a causa de una agenda primigenia y los que, en cualquier caso, reivindican la necesidad de un orden que canalice esta sed de sangre». Del orden mafioso al orden legal, remontando río arriba la tesis de Misha Glenny. De la ley de dios a la ley del hombre. De la teocracia a la democracia.

Hablamos pues de una senda democrática, lo que nos devuelve al asunto que cruza la historia del cine estadounidense de principio a fin, pero de forma muy prominente el cine negro y el western: el hombre libre (en el sentido incluso del anarcolibertarismo de ultraderecha) frente al hombre de Estado; el ladrón contra el policía, el vengador contra el juez, el policía fascista frente al jefe de policía observante de la ley. La impregnación de este conflicto, puramente liberal, es tal que baña las playas del cine negro contemporáneo. Está en *Heat* (1995), de Michael Mann, carismático duelo de un criminal, Neil McCauley (Robert De Niro), y un policía, Vincent Hanna

(Al Pacino), entrados en años, y también ejemplarmente en la mencionada páginas atrás *Prisioneros* (2013), de Denis Villeneuve, que enfrenta a un padre (Hugh Jackman) arrasado por el secuestro de su hija y dispuesto a tomarse la justicia por su mano, con un policía (Jake Gyllenhaal), convencido de que seguir los tediosos protocolos de la ley permitirá encontrar a la pequeña desaparecida y resolver el caso. Y más adelante veremos cómo este juego de pares se desdobla en dos géneros antitéticos.

Para disipar dudas, volvemos a *La semilla inmortal*: «Los fuera de la ley serán en el cine de aventuras exóticas, en el western, en el cine de gánsteres o en el de policías que se toman la justicia por su cuenta, figuras que resolverán su conflicto con el orden sin renunciar a su propia fe en sus principios. La justicia tenderá a perdonarlos, al igual que a Orestes, vagamente consciente de la bondad última de sus actos violentos. Esta es la clave de la fecunda trasposición argumental de la *Orestíada* al cine». Ese perdón ulterior es, en el cine de Hollywood, un intento precario por cerrar la herida que recorre la comprensión de América sobre su propia historia y su identidad.

En la aplicación de la *Orestíada*, muchos títulos prescinden de *Las euménides*, es decir, del tránsito redentor hacia la justicia civilizada y la condena o el perdón, y culminan su relato en la ejecución de la venganza. ¿Verdad, Quentin? En esos casos, o bien se desarrollan en un marco precivilizado (el Oeste, la Edad Media, los Siete Mares…) en el que no opera la ley de la comunidad, o bien proyectan sobre un marco democrático un mensaje libertarista de ultraderecha. Una impugnación de la ley y del Estado. Pero otros títulos, y aquí volvemos a las especificidades del cine negro, justamente emplean solo este tercer acto para construir a sus protagonistas. Como Orestes en la obra postrera, el arquetipo protagonista es perseguido por una sombra o un pecado de pasado que tarde o temprano le dará alcance de forma literal o figurada. Es así en el clásico de

Jacques Tourneur *Retorno al pasado* (1948), protagonizado por Robert Mitchum y Kirk Douglas, y en su *remake* inconfeso *Una historia de violencia* (2005), de David Cronenberg, con un Viggo Mortensen tremebundo. A veces, esa condena es tan expeditiva que, a diferencia de los ejemplos antedichos, actúa aún antes de que el protagonista construya una nueva vida, mientras apenas la sueña, como en *Atrapado por su pasado* (1993), título español elocuente y bastante bocazas de *Carlito's Way*, de Brian de Palma.

La obsesión realista de los guionistas del género los llevó a aplicar principios del psicoanálisis de corte freudiano, que en los años clásicos del género se tomaba por ciencia, lo que también contribuyó a impulsar este tipo de personajes marcados por hechos luctuosos anteriores a la narración, un pasado que a veces se vuelve explícito y vengativo, como en las cintas mencionadas, y que otras veces simplemente opera como una sombra turbia que da carácter y densidad dramática al protagonista.

Y así desembocamos en Sófocles y la otra obra clásica que alienta el cine negro y sus arquetipos, según el manual de Balló y Pérez: *Edipo Rey*. Si dejamos de lado el uso freudiano y la obsesión incestuosa que contiene el complejo que bautiza el rey de Tebas, la estructura narrativa de la obra de Sófocles es el alimento de toda película de detectives, pues la obra relata la peripecia de una investigación retrospectiva que tiene la particularidad de volverse sobre sí misma en su desenlace: el culpable que Edipo busca, el responsable de la plaga, el asesino del rey y, postreramente, el incestuoso esposo de su propia madre, es él mismo. Los investigadores del cine negro se han acogido a este modelo con extraordinaria frecuencia: la solución al enigma es un indeseable espejo. El desenlace no es una redención sino una reprobación. En el cine finisecular hay dos ejemplos sucesivos y literales de este relato: *El club de la lucha* y *Memento*, esta última rigurosamente inscrita en el cine negro. La propia película prologal del género, *El*

halcón maltés, funciona a través de este mecanismo, el de buscar lejos un culpable que, si bien en este caso no es el propio investigador, sí habita en el confortable hogar de sus afectos. La culpa salpica. Así le ocurre al Sam Spade de Bogart en el filme de John Huston, pero también a su Philip Marlowe de *El sueño eterno* (1946), de Howard Hawks. El culpable duerme cerca y por tanto el éxito del detective es también una condena.

Ciñéndonos de nuevo a la tesis de Jordi Balló y Xavier Pérez, «el aliento trágico, la búsqueda del conocimiento profundo y la ambigua conciencia de culpa que se desprenden de *Edipo Rey* pueden encontrarse sobre todo en aquellas películas que no solo resuelven un caso, sino que sacan conclusiones decisivas sobre el carácter de su protagonista». De algún modo, volvemos al Emilio de Rousseau y a la leyenda de Adán y Eva, el conocimiento como castigo. Pero esta investigación edípica, y esto nos devuelve al principio del capítulo, puede ser aún más trágica si la respuesta a las pesquisas es un señalamiento totalizador: el culpable es el sistema, acaso somos todos, la responsabilidad es colectiva y por tanto es la naturaleza imperfecta y corrupta de la sociedad la que es revelada. No pocos de los filmes sobre detectives o agentes de la ley acaban desvelando que los tentáculos de un crimen apuntan a una conspiración que alcanza los poderes económicos, políticos y policiales, una gangrena que impide cualquier cirugía reparadora y que por tanto conduce al investigador protagonista al abatimiento y la melancolía, o bien a emprender el camino protofascista tan del gusto de las películas de Don Siegel y Clint Eastwood. De eso trata *JFK. Caso abierto* (1991), de Oliver Stone, singular película de detectives edípicos en la que el culpable del magnicidio es a la postre América en tanto sistema, parábola moral inversa y a la vez idéntica a la que propone el cine de Alan J. Pakula, desde *Todos los hombres del presidente* (1976) hasta *El informe pelícano* (1993), filmes de investigación en los que el mal anida finalmente en la más poderosa de las estancias de

América: el Despacho Oval. Si el *pater familias* es culpable, toda la familia —todo el país— lo ha de ser también, tal es la construcción de la responsabilidad en democracia.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos encara la Guerra Fría con el código Hays en vigor y a punto de iniciarse la caza de brujas, de modo que el cine negro comienza a operar su crítica social desde la parábola y la turbiedad de sus personajes ambiguos y atormentados, pero sin alusiones explícitas a lo inmediato. Aupados sobre Esquilo y Sófocles, los nuevos arquetipos consiguen construir un discurso político hipercrítico e impugnatorio de la felicidad electrodoméstica promocionada desde la oficialidad sin violar el código de censura. Lo explica Román Gubern en su *Historia del cine*: «La situación interna de la Norteamérica de posguerra, atenazada por la neurosis colectiva, es también una de las causas que contribuyen a explicar el auge por estos años del llamado cine negro, de temática criminal. […] Proscrito el realismo crítico por la presión política y la caza de brujas, los realizadores americanos más conscientes se refugiaron en este cine que con su sórdida negrura daba, a modo de parábola, un reflejo pesimista de la realidad social, mostrando un mundo en descomposición poblado por seres depravados, criminales sádicos, policías vendidos, mujeres amorales, personajes roídos siempre por la ambición y sed de dinero o de poder, en un revoltijo de intrigas criminales y conflictos psicoanalíticos, que distancian considerablemente este género del cine policiaco de anteguerra, mucho menos complejo y bastante menos turbio». América busca soluciones extramuros de la ley y comprueba que más allá del horizonte del Estado y la democracia habitan monstruos.

Ese es el principal arquetipo que fijará para siempre el cine negro: el hombre trágico que sucumbe al único modelo de emprendimiento realmente existente, el del crimen al por mayor o la estafa al por menor. Lo persiguen héroes edípicos que hallan respuestas

indeseadas a sus pesquisas, en una América que súbitamente se sabe enferma y se interroga sobre las causas de sus preocupantes síntomas. Un discurso muy crítico, inmisericorde con las desviaciones aberrantes de la patria de la libertad y con las imperfecciones de una democracia que deifica la acumulación material a toda costa. Arquetipos progresistas que ejercen y padecen la violencia desde la conciencia dramática de la derrota civilizatoria que supone. Y que no hallan en ella solaz ni justicia sino remordimiento. Fue muchos años antes de que el asesinato se convirtiera en una coreografía gozosa y perversa en *super slow motion*. ¿Verdad, Quentin?

8

La diabólica mujer americana

Hasta la inveterada corona británica se tambaleó por culpa de una mujer americana. De hecho, hizo algo más que tambalearse; se cayó de la cabeza de Eduardo VIII (1894-1972) y tuvo que recogerla su hermano, a la postre conocido como Jorge VI (1895-1952). La fémina en cuestión era una mujer de Pensilvania dos veces divorciada, Wallis Warfield (1896-1986), de la que se enamoriscó el monarca, con el consiguiente dilema, que Les Luthiers expresarían en un feliz epigrama: «María, qué bella plebeya, ¿he de renunciar al trono por amor a ella?». Sí, has. La historia es preciosa porque Wallis, a la sazón Spencer, apellido de su primer marido, ya tuvo romances apasionados durante ese matrimonio —estando su esposo destinado en el Lejano Oriente, se tanteó con un diplomático argentino y con un ministro de Mussolini—. Casada con su segundo marido, un tal Ernest Simpson que regentaba una naviera, y viviendo por el Reino Unido de la Gran Bretaña, hízose ella amiguísima de Thelma Furness, que era amante del entonces príncipe de Gales. Aprovechando un viaje de Lady Thelma a Nueva York y mediando un océano, Eduardo y Wallis se encamaron. No buscaron un hotel porque total el palacio tenía muchísimas habitaciones. Así que todo Buckingham Palace se enteró del lío. Las admoniciones de los papás del príncipe, reyes ellos, no sirvieron de nada. En una mano de Eduardo, la corona, en otra, Wallis. Nuestro Hamlet (cáspita, otro

príncipe que hizo enloquecer a la mujer que lo amaba) no era danés, no dudó. Y le regaló la corona a su hermano el tartaja. Una maravilla.

El propio sintagma, «mujer americana», tuvo durante toda la primera mitad del siglo XX una connotación de libertad, descaro, relajo, audacia y emancipación que resulta especialmente patente en los relatos sobre las sociedades victoriana y post-victoriana inglesas. En ese género de casa de campo y señoras de bien ocupadas en vehicular correctamente las nupcias de los jovencitos y las jovencitas de buena familia —género rebautizado por el cineasta y escritor Javier Giner como «cine de tacitas»—, la aparición de una mujer estadounidense en edad de merecer era un anatema, la intromisión de un vector subversivo que amenazaba la decencia y el honor del eficaz puritanismo de la sociedad británica. La mujer americana era, de acuerdo con los patrones de que hablábamos en el capítulo anterior, establecidos por Jordi Balló y Xavier Pérez, el intruso benefactor (el mesías), o más a menudo el intruso destructor (el maligno), pues su irrupción era una impugnación del orden moral. O sea, que cuando alguien decía «Percival ha conocido a una joven americana», las señoras bajaban de súbito los impertinentes y se llevaban la mano a la boca redonda.

Para entender la existencia de ese arquetipo social tan adelantado a su tiempo en lo moral, en lo social y en lo político conviene recordar lo mencionado páginas atrás sobre la fundación de Estados Unidos: si bien la costa este era propiamente un satélite europeo de comunidades religiosas de inclinación puritana —una evidencia aún hoy rastreable en sociedades tan trabadas como Boston—, que se modernizó a base de rascacielos e inmigración, la América continental y occidental fue un prototipo de sociedad democrática fundada de abajo a arriba por colonos, lo que es tanto como decir por menesterosos en busca de oportunidades. En ese proceso imperfecto de conquista del Oeste sin barrido militar previo, la mujer

hubo de valérselas a menudo sola en la defensa de las granjas o bien sobreviviendo por su cuenta entre la ruda población masculina de frontera. «Sobrevivir por su cuenta entre la ruda población masculina de frontera» puede traducirse también como «arreglárselas en la planta superior del *saloon*». Ya saben. En ese cambio de siglo, tanto en la costa oeste como, decíamos antes, en la este se levantaron megaciudades, entornos urbanos de dimensiones colosales, casi un nuevo medio ambiente para la especie dado su inusitado tamaño, desconocido en otras latitudes. Un cambio cuantitativo que, por su descomunal escala, suponía un cambio cualitativo. En ese entorno, se aceleró la incorporación de la mujer al mundo laboral en nuevos sectores no industriales y a ellos accedieron mujeres de clase media y media alta.

Ahí ronronea el motor de una pequeña revolución porque esas mujeres no trabajaban exactamente por necesidad material, lo hacían sobre todo como expresión individual de ambición y soberanía. Era una conquista de independencia, por una parte, y a la vez la impugnación de lo que hasta entonces habían sido los deberes asumidos por una mujer de la pequeña burguesía: casarse bien y crear un hogar fecundo y feliz. La ciudad, expresión de nuevas economías y servicios, ofrece anonimato y oportunidades laborales, un hábitat ideal para que mujeres jóvenes de clase media y con formación construyan una incipiente independencia.

En esa primera mitad del siglo hay dos arquetipos de mujer cinematográfica que contribuyeron al empoderamiento feminista y que eran, como tantas veces, un reflejo estricto de esa realidad social novísima. Uno, ya lo hemos adelantado, en el cine negro, y el otro en la *screwball comedy* (que podría traducirse por «comedia alocada» o «comedia de enredo», género hegemónico en las taquillas durante la Gran Depresión hasta casi los años cincuenta). Los términos en que están construidos, desde la mirada del presente, están llenos de prejuicios machistas y condescendencia,

pero no resisten la comparación con lo que en esos momentos vivíamos en Europa, donde solo la mujer de clase baja, y por pura necesidad, se veía obligada a trabajar por cuenta ajena. Esta incorporación de mujeres de clase media al mundo laboral (remunerado, se entiende; trabajar por comida y techo lo han hecho toda la vida, dentro y fuera de casa) se aceleró con la crisis de 1929. Entonces sí, por una carestía que catalizaba un proceso de emancipación que había comenzado antes.

Volviendo sobre el capítulo anterior, el cine negro crea nuevos tipos de mujer, versiones diabólicas, sí, pero poderosísimas, de la emancipación. El origen de esta visión casi mística de la feminidad hay que rastrearlo en los primeros años del cine. Después de que D. W. Griffith impugnara el juego de prodigios de George Méliès en favor de la narrativa decimonónica —recuerden, del cuento a la novela—, prendió la adaptación del arquetipo clásico por antonomasia de las grandes ficciones literarias del siglo anterior: la mujer adúltera. Este tipo fue fijado por las paradigmáticas Emma Bovary, Ana Karenina y Ana Ozores. Las versiones literales o apócrifas de estas heroínas ingenuas e idealistas de destino a menudo trágico han poblado la historia del cine con variaciones como las que proponen la recordada *Breve encuentro* (1945), de David Lean —luego versionada en títulos como *Enamorarse* (1970), de Ulu Grosbard, o de forma mucho más literal en *Los puentes de Madison* (1995), de Clint Eastwood— o *Carta de una desconocida* (1948), de Max Ophüls, a partir de la novela de Stefan Zweig y en la que Lisa Berndle (Joan Fontaine) interpreta a una víctima del conflicto entre el amor romántico y la respetabilidad, desnudando la caprichosa e inmisericorde dictadura de los cambiantes afectos masculinos.

Este patrón melodramático conoció una evolución nórdica, la que establece Ibsen en *Casa de muñecas* (1879), cuya protagonista, Nora, acaba emancipándose de un matrimonio que creía feliz y que

solo lo era en la medida en que ella jugara un papel pasivo y dócil. Este progreso de la «mujer adúltera» estará en la raíz de la mujer fatal del cine negro, que usará de trampolín otro modelo, el que fija *La caja de Pandora (Lulú)* (1928), de Georg Wilhelm Pabst, en el que la mujer asume ya un rol mefistofélico, la intrusa destructora de la armonía familiar que comporta una crítica a la decadente familia burguesa. Otro arquetipo fecundo, por cierto. Ahí tienen *Atracción fatal* (1987), de Adrian Lyne, y *La mano que mece la cuna* (1992), de Curtis Hanson, reverso tenebroso de Mary Poppins cuya eficacia narrativa resume el periodista Juan Sanguino: «Hoy el mundo entero sigue desconfiando de las niñeras y mirando los aparatos sacaleches con inquietud», cita recogida en su memorable tratado *Generación Titanic. El libro del cine de los 90.*

Podemos resumirlo en tres actos: Emma Bovary descubre la congoja del corsé matrimonial burgués, Lisa y Nora se liberan de él con fortuna dispar, y Lulú va un paso más allá y lo destruye merced a su magnetismo sexual. Es un camino de emancipación feminista, pero también de empoderamiento sexual, que conduce directamente a la vampiresa del cine negro: la mujer fatal (otro nombre inventado por los franceses, eficaces taxónomos de la cultura ajena). Desde la intimidante flaca Lauren Bacall (dato curioso: prima carnal del primer ministro israelí Shimon Peres) hasta la electrizante Joan Crawford (otro dato curioso: casada con el presidente de Pepsi, Alfred Steele, dirigió las operaciones de la compañía después de la muerte de su marido), pasando por Barbara Stanwyck, Ava Gardner, Rita Hayworth, Jean Simmons, Jane Russell, Veronica Lake, Jane Greer, Joan Bennett, Elizabeth Taylor… las mujeres de los años treinta a los cincuenta en el cine estadounidense eran dibujadas a menudo como un peligro, una tentación ominosa e inmoral que suponía la perdición de los hombres.

Es cierto, como se obsta a menudo, que la construcción del rol femenino en este género parece un apéndice de la estigmatización

de la feminidad que el universo judeocristiano había impuesto siglos atrás, con la creación del mito de la bruja, una leyenda que convertía el magnetismo sexual en la gran arma de la mujer para guiar a los hombres hacia la eterna condenación. Un súcubo. Pero por más que el discurso moral parezca el mismo, no tiene el mismo efecto en las audiencias populares oír a un clérigo atribulado y calvo echar espumarajos a cuenta de hechiceras ominosas con las narices llenas de verrugas conjuradas alrededor de una fogata e invocando a Belcebú, que ver a Lauren Bacall encenderse un cigarrillo en la penumbra de un pequeño despacho de detective californiano. En plata, una admonición con la caja de resonancia de las paredes de una iglesia puede calar entre los feligreses, pero la contemplación de estas mujeres resueltas y poderosas es tan embriagadora para las audiencias masculinas como inspiradora para las femeninas.

Es cierto que la erotización descarada de estos personajes femeninos, patente en la forma en que son rodados, puede leerse como una fijación de los sueños y anhelos de un mundo masculino de virilidad primitiva y violenta (ese ímpetu delator con el que los hombres de gabardina sujetan por el brazo a las mujeres para encararlas), pero no puede negarse que a la vez es una potente imagen del poder que las mujeres pueden ejercer sobre ellos. Coincide con el éxito de una versión recreativa y machista del cuerpo de la mujer que se plasmará en las famosas *pin-ups*. El sexo entra en el terreno del comercio y la publicidad: las relaciones de poder y sumisión que han presidido las relaciones de los arquetipos de hombres y mujeres durante milenios están alumbrando una inopinada grieta a través del materialismo.

Hay algo importante y paradójico sobre el código Hays (aplicado, recuerden desde 1934) que explica por qué la censura europea de la época, la ejercida por las dictaduras fascistas en Italia, Alemania o España, fue mucho más dañina para las cinematografías de esos países que el manual de prohibiciones estadounidense. Lo explican

los profesores Núria Bou y Xavier Pérez en el trabajo de investigación *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos*, de reciente aparición: «La clave pragmática de la censura de los regímenes fascistas fue su sobriedad normativa. Ni en España ni en Italia ni en Alemania se puede hablar de un código explícito de prohibiciones. En un país democrático como Estados Unidos existió un código breve pero escrito (el famoso código Hays), con indicaciones más precisas que las que dispusieron los coetáneos totalitarismos europeos. La inexistencia de un explícito libro de instrucciones no favoreció, naturalmente, una mayor libertad, sino que exacerbó la represión, porque todo podía acabar siendo prohibido». Dicho de otro modo: no había un listado de prohibiciones y así la autoridad censora disponía de toda la arbitrariedad que su calenturienta imaginación de cofrade sudoroso requiriese. En Estados Unidos, en cambio, la lista era una gran ventaja: todo lo que no se le hubiera ocurrido al redactor del código estaba permitido y nada que no estuviera mencionado en él podía ser perseguido. Así pasaron las *pin-ups* de los pósters a decorar bombarderos durante la Segunda Guerra Mundial. Llegó a ser un acicate, explica el historiador Román Gubern: «El puritanismo es un arma de doble filo, a cual más cortante, y en las filigranas de guionistas y directores para burlar astutamente la letra del código se evidenciará que, más que como restricción, actuará en muchos casos como excitante positivo de la imaginación erótica a través de las más rebuscadas e insólitas argucias freudianas».

Podemos colegir que, desde el momento en que la mujer es visibilizada por el cine, aunque la pretensión sea objetualizarla o crear un discurso denigratorio o amonestante, la imagen se emancipa de los candados de vocación moralista. Una vez puestas en primer plano, estas mujeres poderosísimas ejercen dominio y no asustan ni la mitad de lo que atraen, tanto a hombres como a mujeres. En este momento de la historia, la mera visualización de lo

femenino es un vector de cambio, incluso cuando esté guiado por una rectitud puritana o por una mirada libidinosa. Volviendo a la investigación de Bou y Pérez, «aunque todas se encontraban sometidas a un régimen de producción de intereses eminentemente patriarcales, lo que deslumbra de la visión de sus filmes es el implícito poder de lo femenino, que siempre acaba emergiendo del entorno de represión. A pesar del moralismo de muchos de los guiones, a menudo las imágenes revelan dicho poder, contradiciendo la minimización que sufre la sexualidad femenina en la estructura dramática del relato. Incluso un cuerpo vencido, tapado, sometido, entregado a la religiosidad, puede revelarse, en el polisémico espacio del celuloide, como un sujeto que reivindica una expresión propia». La mujer escapando del corsé es un fenómeno político pero también estético pues coincide con la liberación súbita de la moda femenina, que comienza a prescindir de la apretura de las alambradas que había marcado el siglo anterior.

La explicación a esta situación de la cinematografía fascista europea —es decir, el cine de los años treinta y cuarenta en Italia y Alemania, y el de los años treinta, cuarenta, cincuenta, sesenta y setenta en el caso español, que aquí siempre hemos sido muy tercos —, está en el poder emancipador que la imagen de la mujer, opacada durante siglos, tiene por sí misma al margen de los condicionantes narrativos o contextuales. Pero también reside en la potencia con la que la hegemonía cinematográfica hollywoodiense empapa todo el audiovisual mundial, aun el totalitario: «Dado que el sistema de actrices de las producciones europeas mimetizó la función implícitamente libidinosa que tuvieron siempre los cuerpos femeninos en la llamada fábrica de sueños de Hollywood (incluso con el código Hays totalmente vigente), la exploración de la gestualidad de las estrellas europeas, y los mecanismos de puesta en escena de la representación de su cuerpo, dan cuenta también,

inevitablemente, de un determinado imaginario erótico en el cine realizado durante los fascismos».

Este párrafo de Núria Bou y Xavier Pérez es de singular relevancia porque ilustra la potencia del cine de Hollywood, pese a estar guiado por un ánimo comercial y sometido a censura, para operar no solo como reflejo de las transformaciones profundas que estaban produciéndose en la sociedad estadounidense sino también como un vector democratizador más allá de sus fronteras, incluso en sociedades sometidas a dictaduras sanguinarias.

La mujer del cine negro, siempre magnética, apasionada y con frecuencia peligrosa —de forma activa o como mero agente indeliberado de un destino funesto—, sirvió una articulación de la feminidad novedosa porque dejó de conjugarse en voz pasiva para hacerlo en voz activa. A pesar de la cualidad radicalmente masculina del género, las mujeres que se asoman a él lo hacen como sujeto y no como objeto. Sujeto sexual y no objeto sexual. Sujeto narrativo y no objeto narrativo. El público hizo acuse de recibo. Quizá los hombres sucumbieran en la platea a sus sofisticados encantos maravillosamente iluminados por un blanco y negro heredero del expresionismo alemán, pero las mujeres percibían la vocación insurrecta y desafiante de esas vampiresas. Para eso sirvió la mujer fatal, para sembrar en la conciencia de mujeres de todo el planeta la semilla de una repentina certidumbre de su poder.

El segundo arquetipo femenino que provee Hollywood en estos años es el de la mujer independiente cuya construcción individual no tiene como objetivos únicos o principales el matrimonio, la abnegación familiar o la mera supervivencia material, sino la articulación de su propia felicidad merced a un proyecto de vida autónomo. Mujeres de clase media y alta con aspiraciones de libertad, soberanas de sus decisiones y, en muchos casos, con una exitosa carrera profesional propia en la que se baten ante los hombres como iguales. En esos términos se nos presenta la

periodista Hildy Johnson (Rosalind Russell) en *Luna nueva* (1940), de Howard Hawks, en la que es reportera estrella a las órdenes del editor Walter Burns (Cary Grant) y se las tiene con el resto de hombres que trabajan en la sala de prensa de los juzgados, de entre los que es, con diferencia, la más sagaz y decidida. Hawks, ojo a esto, solo cambia un detalle respecto a la obra de teatro en la que se inspira, *Primera plana*, de Ben Hecht y Charles MacArthur, y a la anterior adaptación del texto al cine, realizada en 1931 por Lewis Milestone y titulada en España *El gran reportaje*: en ambas (como también en la ulterior dirigida por Billy Wilder en 1974), Hildy Johnson es un hombre.

Estas profesionales vivarachas eran las que, cuando cruzaban el charco, sacaban de quicio a las sociedades burguesas europeas. Es una obviedad (o debería serlo) en pleno siglo XXI, pero no era ni mucho menos moneda corriente en la Europa de la primera mitad del siglo XX. En el caso español, ejem, tampoco de la segunda. «La mujer se convierte en compañera de trabajo y de lecho, despojada de su complicado atavío mítico. Es la secretaria y la dactilógrafa, la compañera de aventuras que encarnan Joan Crawford o Jean Arthur como arquetipos de la muchacha que quiere vivir su vida, libre y desenvuelta, y espejo de millones de norteamericanas», relata Gubern en su *Historia del cine*.

El enfoque de la *screwball comedy*, incluso de su variedad más pija, la *sophisticated comedy*, descansa sobre ese tipo de mujer emancipada, y por más paternalista que resulte el punto de vista de las cintas, lo cierto es que sobrevive esa dignidad inmarcesible de la desenvoltura femenina. Por eso no es raro que aún hoy Katharine Hepburn sea un icono feminista. Y no solo porque, ya anciana, en una entrevista televisada e interrogada por una periodista mucho más joven a propósito de su costumbre de llevar pantalones, respondiera sonriendo: «Me pondré falda para tu funeral». Sino por el cuidado con el que construyó una carrera cinematográfica y

teatral muy meticulosa respecto al tipo de mujer que quería ser y al tipo de mujer que quería interpretar.

Su ciclo de nueve películas con su pareja, Spencer Tracy, contiene todo un dietario de la «guerra de sexos» en la América posterior a la Segunda Guerra Mundial. La consistencia temporal de su carrera juntos, un cuarto de siglo desde *La mujer del año* (1942) hasta *Adivina quién viene esta noche* (1967), y su mutua lealtad personal —nunca se casaron, y de hecho, Tracy no llegó a divorciarse de su anterior esposa, Louise Treadwell, con la que no vivía desde doce años antes de conocer a Katharine—, además de encandilar a audiencias planetarias, fijó un tipo de pareja de clase media que se desentendía del viejo modelo de familia pequeñoburguesa. Los personajes de Hepburn siempre exhibían un ansia de independencia inusitado en la época, unos personajes que exacerbaban la modernidad que apuntaba el resto del *star system* del momento, y acabaron teniendo un fenómeno tractor. Considerada por la Enciclopedia Británica (y por muchas otras publicaciones menos rimbombantes), como una de las cien mujeres más influyentes del siglo XX, Katharine Hepburn propuso un modelo femenino tan moderno, autónomo y desinhibido, tan físicamente enérgico y contrario al recato y al comedimiento burgueses, andrógino sin ser viril, que modeló las aspiraciones, los modales y el estilismo de generaciones enteras de mujeres.

En todas las películas que protagonizó junto a Tracy hay tanto una crítica del convencionalismo bostoniano como una tibia ridiculización paternalista del feminismo, en especial en cinco de ellas: *La mujer del año* (1942), de George Stevens, *El estado de la unión* (1948), de Frank Capra, *La costilla de Adán* (1949) y *La impetuosa* (1952), ambas de George Cukor, y *Su otra esposa* (1957), de Walter Lang. Pero en ninguna hay una redención y un regreso al redil de las viejas convenciones, más allá de bromas pasajeras como la cómica escena de la cocina que cierra la primera de las citadas. En ella, la periodista

multipremiada Tess Harding, queriendo redimirse de sus desatenciones a su marido, pretende sorprenderlo preparando un gran desayuno. Y organiza una catástrofe, más *slapstick* que *screwball*. Pese al cachondeo un tanto humillante, en el desenlace Sam Craig (Spencer Tracy) viene a decirle a su esposa que solo quiere que su matrimonio sea algo más que un encuentro fortuito entre idas y venidas, y que no hace falta que trate de convertirse en la señora sonriente con delantal que aparecía en las cajas de levadura sujetando con ambas manos un humeante pastel de manzana. Tablas.

Ese ciclo no solo indicó a las mujeres que podían tener ambiciones profesionales y autonomía (o siendo más prudentes, informó de que había mujeres que sí las tenían), sino que acercó a los hombres a modelos de pareja en los que ambos miembros se desempeñan en el mundo laboral de forma autónoma. Ni qué decir tiene que en el cruce de los enfrentamientos laborales y la convivencia de pareja estos filmes hallaron un fecundo territorio para la comedia de costumbres, con lo que tiene de sátira, sí, pero también de celebración. O sea, muy bien podríamos rebautizarlas como «comedias de conciliación». Por disfuncional y caótica que sea la pareja de los periodistas Tess Harding y Sam Craig, es difícil que audiencias como las de la época no sucumbieran a su modelo de vida urbana (en el caso de ella, adinerada) y a su heterodoxo entendimiento.

El género lo propiciaba, claro. La articulación de la *screwball comedy* nace de una combinación afortunada entre el Shakespeare más juguetón y pícaro —el de *Trabajos de amor perdidos*, *Mucho ruido y pocas nueces* o *El sueño de una noche de verano*— y la herencia de la s*lapstick comedy*, como decíamos, lo que permitió crear obras maestras de la alegría cinematográfica como *La fiera de mi niña* (1938), de Howard Hawks, o *Historias de Filadelfia* (1940), de George Cukor, relatos de gente bien situados en las antípodas del

mencionado cine de tacitas británico, y en los que el desahogo costumbrista camina en dirección opuesta a los solemnes dictados del decoro burgués de la época.

Sin ese desenfado en la promoción de nuevos usos y costumbres urbanos, coincidentes con el relajo —que era algo más que relajo— de la babilónica vida hollywoodiense, sería impensable que el cine español del franquismo conociera títulos como *La vida en un hilo* (1945), de Edgard Neville, una película que parece escrita por Richard Curtis, el guionista de *Cuatro bodas y un funeral* (1994), *Notting Hill* (1999), *Love Actually* (2003) o *Una cuestión de tiempo* (2013), con la que está extrañamente emparentado el filme español. Neville era hijo de un acomodado ingeniero inglés y ejerció en sus años mozos de diplomático en Washington y Los Ángeles, lo que explica su sensibilidad para la comedia urbana y moderna, pero no acaba de explicar que a la censura franquista se le colara semejante invitación a la emancipación femenina. Viéndola hoy, es difícil no imaginar a las audiencias respetables de la España nacionalcatólica removiéndose en sus butacas ante el desparpajo con el que Conchita Montes sueña una vida bohemia junto a un artista en lugar de la rutinaria existencia al lado de un marido formal. Ojo, en un país donde las mujeres necesitaban la firma de su esposo o su padre hasta para encender la radio.

La rompedora soberanía de Katharine Hepburn en el género, coincidente en sus papeles y en su vida real, así como su subversivo estilo y su condición respondona, ocasionaron que siempre la acompañaran rumores sobre una presunta bisexualidad. Una década después de su muerte, el proxeneta más famoso de Hollywood, Scotty Bowers, aseguró que había proporcionado durante años encuentros a la actriz con otras mujeres, lo que ha hecho que algunos interpreten su relación con Tracy como producto de una mera conveniencia comercial. Esto último parece muy improbable, dado que ella abandonó durante años su carrera para cuidar del

actor cuando este enfermó de corazón y nunca, hasta el fin de sus días, hizo otra cosa que celebrar los años que pasaron juntos. El periodista David Remartínez apunta otra explicación sin desmentir lo anterior: «Es culpa de Freud, que al hombre le asignó el pecado secreto de desear a su madre y a la mujer le alojó la histeria en los genitales, como negación de su sexualidad. Y aún hoy, cada vez que una mujer o un hombre desafían las convenciones, les atribuimos una desviación sexual. Antes de Freud, los culpábamos de herejía. Así que Freud unió Inquisición con trastorno sexual cuando en ambos casos hablamos de libertad de juicio frente a dogma». A esa censura irónica obedecía la pregunta sobre su alergia a las faldas, y como tal reprobación la contestó.

La sanción social o la sospecha insidiosa, en cualquier caso, son el mejor indicador de lo que supusieron estos personajes protofeministas. La ligereza implícita de estas comedias haría el resto. Pues ya dejó dicho el venerable Jorge de Burgos, el monje ciego de *El nombre de la rosa* (1986), película de Jean-Jacques Annaud sobre la famosa novela homónima de Umberto Eco, que «la risa mata el miedo y sin el miedo no puede haber fe, porque sin miedo al diablo ya no hay necesidad de dios». Así es como la comedia clásica y el género negro, con sus arquetipos femeninos, remozaron la idea que la mujer occidental tenía de sí misma. El cine negro ofreció una nueva conciencia del poder femenino y la *screwball comedy* propuso qué hacer con él. Si Wallis Warfield rindió a un rey, Lauren Bacall exhibió poder y determinación seduciendo (dentro y fuera de la pantalla) al icono Humphrey Bogart, y Katharine Hepburn redimió al refunfuñón Spencer Tracy, proponiendo una paz duradera en la guerra de sexos sin rendición de contendientes. En la combinación de Bacall y Hepburn, tan inocente en apariencia como revolucionaria en el fondo, el cine de Hollywood supo expresar a una mujer nueva de cuya emancipación irremisible dependerá el progreso del mundo.

9

PISTOLEROS, TERRATENIENTES E INDÍGENAS

La construcción de tan caudaloso manantial cultural como es Hollywood casi a la vez que el propio país terminaba de conformarse hizo que el western se convirtiera en el género por antonomasia. Como si la incipiente industria de comediantes orillada al Pacífico quisiera, antes de nada, contar cómo habían llegado hasta allí, cruzando cañones, bosques y desiertos e inventándose por el camino una nación de carromatos, vacas y chamizos. En algún momento el cine fue el western y el western fue el cine. Su encadenamiento lo exigía, pues uno agonizaba mientras el otro nacía. El Salvaje Oeste fue un abuelo moribundo que, en un instante brevísimo y luminoso, pudo conocer asombrado a su nieto, el cinematógrafo, antes de dejar este mundo: ese precario rayo verde se llama *Asalto y robo al tren* (1903), de Edwin S. Porter, y es uno de los primeros intentos de introducir una sistematización narrativa en el cine, con secuencias en función de escenarios, montaje, elipsis, distintas escalas en los planos, una base argumental y un alejamiento de la exposición documental. Esa insignificante película fue ese relámpago cuántico en que la luna llena se asoma para mirar al sol que se pone al otro lado del mundo, cuando Isabeau y Navarre se miran a los ojos durante un nanosegundo, antes de volver a ser halcón o lobo. El *West* anciano cedía su aliento al bebé fílmico.

Uno y otro —o el uno contado por el otro— construyeron la identidad nacional de un país nuevo que carecía casi por completo de historia y por tanto de mitología, mientras establecían las pautas de una nueva narrativa aventurera que se unía a la de tantos trotamundos, exploradores y paladines como la historia ha dado. Por eso, de todos los géneros, ninguno explica Hollywood tan bien como el western, que a su vez contiene en su fecunda historia, mil veces muerto y resucitado, todas las estaciones de la imagen que América ha tenido de sí misma, las más gloriosas como las más mezquinas.

El western es campo abierto frente a la incipiente vida urbana y es por ello el último sueño de exploración y libertad del hombre blanco, esa pulsión de la que hablábamos tantas páginas atrás: la excitación del cazador-recolector frente al sosiego del agricultor. Sus arquetipos están construidos en esa constante dicotomía: el nomadismo exploratorio de horizontes anchísimos durmiendo bajo las estrellas frente al establecimiento de una granja con un porche de madera donde contemplar siempre el mismo atardecer. Expectativa o certeza, aventura o rutina, lo extraordinario o lo cotidiano, la novedad estimulante del paisaje o el sereno tránsito de las estaciones, espacio o tiempo, primitivismo o civilización, jungla o ley. Es decir, la dualidad del explorador y el colono, el que se embarca para cruzar océanos y el que levanta ciudades, que es en el fondo la dialéctica fundacional de los Estados Unidos de América. Como dejó escrito el crítico y guionista Manolo Marinero a propósito del género de los caballistas, «el estilo nómada se asocia con el desorden mientras que el estilo sedentario equivale al orden». La historia del western expresa una y otra vez la relación controvertida de estos pares que condensan la idea misma de América en tanto democracia liberal. No solo la del formidable centauro —nunca agradeceremos lo bastante al distribuidor español que, en un rapto de inspiración y épica, tradujese *The Searchers* (1956), de John Ford, como *Centauros del desierto,* pues acertó a identificar en el *cowboy* una

realidad trascendente: el todo, caballo y hombre, es más que la suma de las partes— frente al hombre bípedo, sino también la del pistolero frente al *sheriff* (de nuevo, el fuera de la ley y el hombre de orden), el errabundo frente al propietario, la pelandusca bailarina de cancán frente a la granjera esposa y madre, el paisaje en Cinemascope frente a los angostos y oscuros chamizos, el linchamiento frente al juicio, el mar de hierba frente a la alambrada, el galope tendido frente al traqueteo del ferrocarril, el Pony Express frente al telégrafo, el *cowboy* que guía ganado cruzando estados anchísimos frente al latifundista que lo contrata o le niega paso y pasto, el cazador de las montañas frente al sudoroso herrero, o, en fin, la del buscador de oro frente a la compañía minera. Estas disputas, que son sobre todo territoriales y económicas, en el sentido en que comportan el conflicto entre un aprovechamiento del territorio extensivo (pastos, caza…) e intensivo (huertas, ganado estabulado, comercio…), es decir, entre una economía feudal y vertical, y una economía democrática y horizontal, a menudo no se expresan como pares antitéticos sino como distintas fases de una dinámica que es también la que levantará un nuevo país.

En esos emparejamientos están contenidos los arquetipos que ilustran la posición política del género, del que nunca debemos olvidar que está marcado por su historicismo. América, decíamos, carece de una historia remota que solidifique una identidad nacional —en parte por haber superpuesto, sin mezclarlas, la nueva democracia a las culturas dispersas de la escasa población indígena (escasa en términos relativos, se entiende)—, a la manera que el Romanticismo hizo durante el siglo XIX con las distintas leyendas sobre el origen mitológico de las coronas europeas, de Covadonga a Camelot. Entre paréntesis: que el mito fundador de España sea el inicio de una guerra santa para echar a los compatriotas que profesaban distinta fe mientras que el británico sea un castillo utópico que encarna los valores del buen gobierno es elocuente del

posterior devenir histórico de los reinos de España e Inglaterra. Volviendo a Estados Unidos, la nueva Tierra Prometida construyó su nacionalismo a partir de lo que el cine hizo por levantar un relato legendario de su pasado y ese relato fue el western. Hay algo contingente aquí, porque ese mito fundador muy bien podría haberse sustentado en la revolución de las colonias contra la metrópoli británica, como ocurre en América Latina. Y sin embargo, fue el western cinematográfico el encargado de crear las bases del mito nacional. El western fue legendario desde su mismo nacimiento. Ningún otro producto cultural de masas que no sea pura propaganda diseñada en despachos políticos —y por más que alguno insista, no es el caso de Hollywood— ha tenido semejante trascendencia política: el western es un sillar basal de la construcción del país en el que seguramente sea el único caso de mitología e imperio levantados al unísono.

Durante la primera mitad del siglo XX, Estados Unidos recibió cientos de miles de emigrantes, sobre todo procedentes de Europa. Las dos guerras y el fascismo, como ya se dijo, fueron un buen incentivo para hacer las maletas, o incluso irse con lo puesto. Pese a sus fuertes raíces culturales, los recién llegados estaban deseosos de empaparse del nuevo país (y seguramente de olvidarse del cainismo milenario del propio) con el entusiasmo de quien asume que ha llegado a tierra de promisión. «A través de la imagen cinematográfica westerniana se estaban transmitiendo modelos y pautas de comportamiento (además de una explicación —en el sentido didáctico— de la reciente historia de los Estados Unidos) que influían notablemente en las mentalidades de los emigrados a modo de clases teóricas de integración», subraya el historiador Javier Luengos. Las novelas *pulp* del Oeste existían desde décadas atrás y eran un rotundo éxito, pero para una población de recién llegados la lengua suponía un obstáculo que un género cinematográfico tan parco en palabras como el western vencía sin dificultad. Casi sin

querer, también fue un vehículo de exportación de un relato histórico, sesgado e idealizado como todos los que han de construir nación, que se hizo muy popular en todo el mundo y que afianzó una idea singular de la expansión hacia el Pacífico y de lo que en esas tierras de frontera ocurrió entre los años 1830 y 1900, lo que podríamos llamar el periodo clásico del Salvaje Oeste.

Por eso, si usamos la taxonomía propuesta en el cuarto capítulo a partir de las reflexiones de Walter Benjamin, el western encaja de lleno en el modelo del cuento, al menos durante toda su etapa clásica. La introspección novelesca no alcanzaría el género hasta muchas décadas después y nunca llegaría a convertirse en el patrón hegemónico en su tratamiento. Incluso cuando Clint Eastwood, como decíamos, firmó *Sin perdón* (1992), que quiso ser al western lo que el *Quijote* a los libros de caballerías, en acertada definición del editor Fernando Tarancón, lo hizo proponiendo una desmitificación falsamente novelesca, porque elevaba y ampliaba la dimensión mitológica del género. Lo que se antojaba un réquiem se convirtió en un bálsamo de resurrección, un pozo de Lázaro que ha permitido desde entonces nuevas páginas gloriosas en la producción de Hollywood y ha llevado a que los más conspicuos directores del momento, de los hermanos Joel y Ethan Coen a Quentin Tarantino o Alejandro González Iñárritu, le hayan dedicado sus atenciones. El western no ha muerto. De hecho, incluso ha ampliado con éxito su influjo legendario a nuevas narrativas y generaciones, como han demostrado las dos apabullantes entregas de *Red Dead Redemption* (2010-2018), videojuego escrito y dirigido por los hermanos Dan y Sam Houser que ha reventado récords de venta.

El periodista Arcadi Espada cerraba su decálogo sobre cómo escribir una necrológica con un mandamiento fundamental: «Y dado que, en algún caso, aunque escaso, el muerto se ha levantado y ha leído, escriba usted siempre con las precauciones propias del que espera réplica». Ocurrió con el western, precipitadamente dado por

muerto. Al arrancar la década de los noventa, muchos críticos e historiadores del cine, como el respetado Carlos F. Heredero, llegaron a levantar acta de defunción por el género, poseídos, todo sea dicho, por un cierto ánimo de revancha antimperialista. Así argumentaba Heredero sobre la que consideraba «fase final» del género: «Filmaba Sam Peckinpah la representación final del mito, la desaparición definitiva del *west* y el vaciado total de la leyenda. Western agónico y epilogal, *Pat Garrett y Billy the Kid* (1973) dejaba meridianamente clara la imposible continuidad de una épica y de una iconografía genérica que ya resultaban irrecuperables, al menos si se pretendía volver a dotarlas de una mínima autenticidad. Después de aquel manifiesto necrológico ya era prácticamente absurdo seguir dándole vueltas a la noria. Expliquémonos. Agotadas sus posibilidades inocentes y primitivas de fabulación, descubierta toda su falsedad retórica de la conquista de los espacios abiertos y reducida su dimensión épica a una reconsideración meramente ritual de los héroes y de las situaciones históricas, el western tenía ya cerrados todos sus caminos». Son muy interesantes los conceptos que maneja porque nos basta volver a Fernando Savater y Walter Benjamin para desmotar la parihuela. Además, para detectar en qué medida estas palabras, que parecían irrefutables, están animadas por el acendrado antiamericanismo de la izquierda cultural europea solo tienen que preguntarse por qué nunca se reprocha tal «falsedad retórica», tal «fabulación» y semejante «épica ritual» a las películas de piratas. O a las de capa y espada. O a las de romanos. Helo ahí, el viejo sarpullido ante las barras y estrellas.

El western se acabó, postulaban, ante la imposibilidad de asumir las contradicciones violentas de la génesis estadounidense y su genocidio de nativos, sobre todo después del súbito despertar de conciencias que supuso la crisis de identidad de los sesenta y los setenta, con la sucesión de la muerte de Kennedy, la guerra de Vietnam y la era Nixon, una pérdida de la inocencia en toda regla.

Hay un cierto refocile de la crítica europea al abordar esta cuestión, como si el resquebrajamiento de la imagen de éxito de la democracia norteamericana fuera una victoria moral para una Europa que, incapaz de sobreponerse a sus monstruos, había perdido su capacidad de impregnación cultural y dominación política mundiales en beneficio de Estados Unidos: Vietnam, visto como el fin de la guerra entendida como aventura y epílogo de la legitimidad del discurso heroico. «No sois mejores que nosotros», parecían decir. Estábamos a pocos años de que la artúrica *La guerra de las galaxias* pusiera las cosas en su sitio. Para quienes festejaban la crisis de las fabulaciones heroicas *made in USA*, Luke Skywalker fue un «zas, en toda la boca».

Porque esa era la tesis ceniza para el cine de vaqueros. «La decadencia resulta tan palpable que el western se copia a sí mismo», escribía por entonces el crítico Antonio Castro: «En el momento actual, el western es casi inexistente, y determinados filmes que parecen abrir nuevos caminos como *Forajidos de leyenda* (1979), de Walter Hill, no tienen continuidad; y el transcurso de los años parece confirmar que es un espejismo». Como se ve, no es un juicio cinematográfico sino puramente político: no se juzga la viabilidad de las leyendas culturales europeas o la fantasía de los mitos de la antigüedad clásica grecorromana, sino la pertinencia y verosimilitud de la identidad legendaria estadounidense. Es una fórmula alambicada y académica para envolver un antiamericanismo pueril.

Otro historiador, Vicente Sánchez-Biosca, situaba el óbito incluso antes de la llegada de Peckinpah, diez años antes de hecho, atribuyéndoselo al mismísimo John Ford: «Habría de ser de nuevo él quien sentenciara la defunción del western en cuanto mito, su imposibilidad de construirse en el vacío de la historia. Y habría de ser en uno de los más lúcidos filmes de la historia del cine: *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962)». La película narra en *flashback*

—un recurso raro en el western por una razón obvia: nada antecede a la historia fundadora— la peripecia que convirtió en héroe a Ransom Stoddard (James Stewart), un hombre de paz, un hombre civilizado, que se vio obligado a enfrentarse en duelo al villano Liberty Valance (Lee Marvin) y venció. Stoddard, que aspira a ser senador, vive atormentado porque se considera autor de un crimen y no un héroe, pero su amigo Tom Doniphon (John Wayne) lo sacará del error: fue él quien, oculto en las sombras y convencido de que Stoddard no sobreviviría, disparó y mató a Valance. «Al tiempo que se lavan de sangre las manos de Stoddard, se sentencia la falsedad sobre la cual se construyó la historia, la civilización. Pero ello solo porque se ha apelado a un doble discurso, el que funda el mito y el que abre paso a la historia, a la comprensión de aquel mito originario, desprendiéndose de él. Para la historia no es relevante la veracidad de los hechos, sino sus resultados y la entrada en un universo cualitativamente distinto al anterior. Y justamente por esta razón los pioneros, testimonios de aquella época anterior a la historia, están condenados a desaparecer». Incontestable y lucidísimo apunte sobre estos tres estadios de la memoria —los hechos, el relato y la leyenda; es decir, el pasado, la historia y el mito—, la única grieta del argumento de Sánchez-Biosca es suponer que los mitos no sobreviven a la desmitificación, que son incapaces de alzarse tras ser iluminados por la verdad. No es así, y quizá esa fue la lección más importante que nos dejó Miguel de Cervantes.

Incluidos en la antología *Al Oeste*, de la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, estos vaticinios de Heredero, Castro y Sánchez-Biosca estuvieron en vigor treinta meses, los que van desde febrero de 1990, en que vio la luz el citado volumen, hasta el 27 de septiembre de 1992, cuando se estrena en toda España *Sin perdón*, de Eastwood. La vieja gloria del *spaghetti western* le hacía una peineta a la *intelligentsia* agorera.

El texto de Heredero —que, además de estupendo crítico e investigador, ha sido director de la edición española de *Cahiers du Cinéma* y por tanto no se les escapará el indisimulable solaz que produce al autor esta teatral y ventajosa discusión con un afrancesado que no puede defenderse— es muy lúcido en cuanto a la posición teórica desde la que contempla el género, aunque ello lo lleve a una conclusión equivocada: «El desarrollo y la evolución del western ha mantenido siempre una estrecha relación dialéctica con las diferentes fases históricas atravesadas por la nación que lo ha prohijado y que le ha dado al género su razón de ser [...] en un doble sentido: con referencia al pasado histórico reconstruido en sus imágenes y con referencia al momento preciso en el que articulaba el discurso cinematográfico». Correcto. Conforme avanzan las décadas, va reflejando los vaivenes de Estados Unidos en su autoestima nacional. Es así, si bien deducir de ahí que el western moría con Vietnam era tan equivocado como pensar que, tras el desastre en el sudeste asiático, Estados Unidos estaba condenado a desaparecer como país. Tan insensato como sostener que las investigaciones históricas pueden destruir las leyendas de Aquiles, Jesucristo o Arturo. Nadie inteligente piensa eso.

El genocidio de la población indígena y el relato acrítico que al respecto compone el género es uno de los motivos aducidos para imputarle un sesgo reaccionario y racista. Por decirlo de golpe, no es muy cierto. A excepción de los filmes sobre batallas concretas, que pueden inscribirse en la narrativa bélica y por tanto están marcados por un maniqueísmo estandarizado, el papel de los indios en la trama del western es muy modesto, en parte por la propia escasez de población indígena durante el siglo XIX. Aunque algunos se empeñen en ver en el recorrido del cine del Oeste una crónica general del exterminio, una suerte de antítesis de la *Historia de Indias* de fray Bartolomé de las Casas, la verdad es que las poblaciones nativas ya estaban, en términos demográficos, muy

menguadas en el periodo que asumimos como cronología clásica del Salvaje Oeste, es decir entre los años treinta del siglo XIX y el cambio de siglo.

Como ocurre con el resto de las poblaciones precolombinas, hay un innegable factor genocida en la invasión blanca. El nativo fue exterminado o sometido en todos los territorios que sufrieron la colonización europea alrededor del globo. Pero también operaron como factores capitales las guerras intestinas, las nuevas enfermedades procedentes de Europa (en realidad, este fue el más relevante vehículo de la aniquilación, la ausencia de inmunización de las poblaciones lugareñas ante las enfermedades comunes del viejo continente) y, en el caso de Norteamérica, pesaron sus previos fracasos civilizatorios, narrados con detalle en el ensayo *Colapso. Por qué unas sociedades perduran y otras desaparecen*, del biólogo Jared Diamond. Con la excepción de las ruinas de los indios anasazi, asentados en lo que hoy son los estados de Utah, Colorado y Nuevo México, apenas se halló una ciudadela o fortaleza, mucho menos una ciudad, en todo el territorio que hoy conforman los Estados Unidos, lo que da la medida de la frágil consolidación de las culturas nativas en el momento de la llegada de los hombres blancos.

De ahí que el nativo americano ocupe un papel secundario y ajeno a las historias del género. Los indios del western clásico apenas son personaje. Responden al concepto filosófico de la alteridad, la otredad, lo extraño y ajeno. Funcionan apenas como metáfora de lo inclemente del medio: su amenaza no es diferente a la del propio paisaje, su flora y su fauna. Ese es el pecado imperialista, esa cosificación, pero es de rigor señalar que nada tiene que ver ese desdén con el tratamiento que en el cine americano han recibido aquellas alteridades concebidas como un enemigo de lo bueno: los nazis, los japoneses o incluso, apurando, las minorías afroamericanas o inmigrantes. En el western, las más de las veces los indios solo son un obstáculo, una contingencia que opera en

distinto modo sobre el relato. Expresan la amenaza de la intemperie y la condición precivil de esas tierras. Son dragones pintados en el borde del mapa. Este es el papel más común del indígena en el western y funciona a veces con su sola mención, sin que apenas aparezcan en pantalla unos minutos, como veremos de *La diligencia* (1930), de John Ford, en adelante.

No hay en ese sentido un tratamiento esencialmente denigratorio o condescendiente de los indios, y apenas se ven elegías bélicas sobre las batallas libradas contra ellos, las llamadas guerras indias. De hecho, el western ha gustado más de glosar las derrotas y los errores militares del ejército yanqui, como ocurre en *Murieron con las botas puestas* (1940), de Raoul Walsh, o en la célebre trilogía de la caballería de John Ford, compuesta por *Fort Apache* (1948), *La legión invencible* (1949) y *Río Grande* (1950), en la que los problemas de la jerarquía y la actitud para el mando entre los casacas azules son la cuestión central, y las batallas contra los indios están muy alejadas de la caricaturización vejatoria de las películas de guerra. La relativa escasez, en todo caso, de cintas bélicas sobre los conflictos con nativos se debe a que en su mayoría estos se desarrollaron en los siglos XVII y XVIII. En el siglo XIX, el del western, los conflictos con nativos provocados por la expansión al Oeste se concretaron en tres contiendas: las guerras Navajo (1846-1864) en el entorno de río Grande —conocido como río Bravo al sur de la frontera mexicana—, la batalla de Black Hawk (1832) en Michigan, que casi antecede al periodo del western, y las guerras apaches (1861-1886), en Arizona. Fueron poco relevantes, en términos relativos, pues el atropello y el desplazamiento de las poblaciones indígenas casi se había completado en los dos siglos anteriores. En 1894, la Oficina del Censo de los Estados Unidos cifró en unos treinta mil nativos y veinte mil blancos las bajas producidas tanto por las guerras como por escaramuzas entre la población de

colonos y la de indígenas durante todo el siglo XIX. Una cifra muy modesta para toda una centuria.

Por eso, quizá el mayor reproche que se puede hacer al género es esa combinación de invisibilización y extrañeza: la amenaza nativa apenas se distingue de las amenazas del medio en las que está inscrita. Esa objetivación del indio (su papel como objeto y no sujeto de las historias del western) es esencialmente racista, si bien, como veremos en el caso del tratamiento de la mujer, nos encontramos ante un caso bastante obvio de la dificultad ya señalada que el análisis cultural marxista ha tenido para distinguir entre lo que supone exponer, promover y denunciar. El western refleja el papel secundario que en la expansión de la nación hacia el Oeste tuvieron las mujeres y los indígenas, tal era la sociedad patriarcal de la época. Que lo refleje no significa que lo bendiga o lo propugne. La ficción es performativa, pero ver *Superman* no hace que la gente salte en pijama por la ventana desde un séptimo. La gente que está en sus cabales, se entiende. Da rubor tener que explicar esto a gente adulta y escolarizada.

Es más, en el romanticismo del western hay una cierta reverencia hacia los pobladores libres y nómadas de las praderas americanas, una sutil devoción que el cine nunca tuvo en esos años hacia indígenas de otras latitudes (salvo quizá hacia los polinesios, en tanto encarnaban, a ojos europeos, los rousseaunianos habitantes del paraíso en la tierra), cuando sus relatos lo llevaban a hablar de las conquistas de las potencias coloniales europeas.

El mito del western, en todo caso, no trata sobre la conquista armada del territorio, que se había producido mayormente —hay que insistir— un siglo antes a manos de pioneros franceses y españoles, sino sobre su conversión en civilización. Acierta Carlos F. Heredero, no obstante, cuando señala que, una vez quedó atrás la euforia nacionalista que supuso la victoria en la Segunda Guerra Mundial y empezaron a aflorar nuevas inquietudes políticas desde

finales de los años cincuenta, la propia industria hollywoodiense reparó en el culposo silenciamiento que había practicado respecto a los pueblos indígenas. El llamado multiculturalismo, un movimiento que cuestiona con fuerza el etnocentrismo occidental y que las izquierdas abrazaron a partir de la segunda mitad de los sesenta, unido al infausto papel de Estados Unidos en la guerra de Vietnam y a la revolución de los derechos civiles, modificaron la sensibilidad en el tratamiento de la población amerindia en el western moderno.

La descolonización fue un proceso cultural y político por el que Estados Unidos nunca se sintió concernido. Al menos, no en el sentido en que afectó a las potencias europeas. Después de todo, la emancipación de buena parte de las colonias de ultramar respecto a las coronas continentales que los subyugaban durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX es un proceso que precisamente iniciaron las trece colonias británicas de Norteamérica. El estadounidense siempre se sintió parte de los pueblos emancipados, no de los invasores. Digamos que, en el relato nacional del nuevo país, los ingleses invadieron Norteamérica y los estadounidenses los echaron. Si creen que esta bilocación de identidad al articular un relato nacional es una sinvergonzonería, les recuerdo que unas tribus bárbaras de ascendencia nórdica, ribereñas del Cantábrico, malamente romanizadas y convenientemente cristianizadas, echaron de la península ibérica a todos los españoles que habían vivido en ella tan tranquilos durante casi un milenio. Porque no rezaban al dios adecuado. La nación española está construida mediante la concienzuda costumbre de desterrar al español distinto. Empezó con los de religión musulmana, siguió con los judíos y vivió su último episodio glorioso con los rojos. Covadonga en vez de Camelot, recuerden.

En resumen, a partir de mediados de siglo, los americanos cayeron en la cuenta de que igual se habían pasado con el desprecio a los pueblos indígenas y comenzaron a modificar su consideración

hacia el indio, abandonaron la caricatura del morenazo brillante que habla en infinitivo y decidieron dejar que conjugasen otros tiempos verbales. *Flecha rota* (1950), de Delmer Daves, fue uno de los primeros en poner en pantalla sus razones y dotarlos de discurso y subjetividad. En ella, Tom Jeffords (James Stewart, de nuevo encarnando la civilización) es un soldado retirado que intentará que yanquis y nativos firmen la paz, haciendo frente a las dificultades de la belicosidad y la mutua desconfianza. *Yuma* (1957), de Samuel Fuller, es otro relato canónico sobre el cambio de bando, casi una treta para obligar al espectador a contemplar la conquista del Oeste desde el otro lado. Narra la historia de O'Meara, un sudista interpretado por Rod Steiger que, tras la rendición del general Lee, abandona Estados Unidos (o sea, el Este) y se exilia en el Oeste. Se integra en una tribu sioux y se casa con una nativa, interpretada por Sara Montiel y llamada Mocasín Amarillo (no quiero oír ni una risita). Todo le va bien hasta que el jefe de la tribu, Nube Roja (Frank DeKova), llega a un acuerdo con el gobierno estadounidense y permite la instalación de un fuerte en el territorio indio, lo que hará que O'Meara tenga que enfrentarse al conflicto entre su identidad de origen y su identidad adquirida. Se parece bastante a *Avatar* (2009), de James Cameron, a *Bailando con lobos* (1990), de Kevin Costner, o a las diversas adaptaciones de la vida de Pocahontas (1595-1617), en torno a la cual se construyó una leyenda sobre la amistad de nativos y colonos. Se trataba de un relato edulcorado de los hechos realizado por su amigo, el oficial inglés John Smith, que lo escribió ya de vuelta en Europa y, a decir de los historiadores, idealizó tanto a la nativa protagonista como la dinámica de amistad entre indios y blancos. Pero fue fecunda inspiración para ficciones posteriores. Todos estos relatos componen una horma en la que han ido encajando multitud de títulos poscoloniales sobre el vínculo del hombre blanco con las poblaciones aborígenes, que alcanza a películas recientes como *El último samurái* (2003), de Edward Zwick,

o *La gran muralla* (2016), de Zhang Yimou, con Tom Cruise y Matt Damon, respectivamente, haciendo las veces de extranjeros asimilados por una cultura milenaria y ajena.

El western no ha sido muy prolijo en este tratamiento, no tanto como el cine poscolonial en todo caso, por la limitada relevancia cuantitativa y cualitativa de estas poblaciones durante el siglo XIX. En los años de la crisis de identidad estadounidense vivió revisiones desmitificadoras y con vocación de rectificación historicista, como *Pequeño gran hombre* (1970), de Arthur Penn, pero no ha ido mucho más lejos en la reparación moral de los pueblos indios porque nunca ocuparon un espacio central en el discurso del género. La nación de hombres libres de cuya génesis trata el cine del Oeste se construyó a pesar de los nativos, pero no contra ellos. Por eso es falso y tendencioso que el western sea la crónica de un genocidio. Eludir la cuestión india y tratarla como un elemento del decorado es su mayor pecado, pero obedece a que el proceso de exterminio ya estaba decantado en el siglo XIX. De nuevo, como en el caso de las acusaciones de «fabulación» o «épica ritual» que antes citábamos, la duda es por qué los esclavos del *peplum* o los nativos del cine colonial nunca tuvieron abogados tan apasionados en la crítica de cine. Y de nuevo la respuesta tiene que ver con un lugar común del marxismo cultural europeo: América es el sospechoso habitual de todas las ruedas de reconocimiento.

No nos detendremos en ello porque ya lo hemos apuntado, pero cabe añadir que la condición viril de los relatos del western y la subordinación de la mujer a un papel meramente funcional a la historia obedecen, como decíamos, al mismo fenómeno que el tratamiento descuidado de los nativos. El siglo XIX y el territorio de frontera son espacios genuinamente machistas y blancos —mucho más, a ojos del siglo XXI—, y su crónica cinematográfica se limita a hacerlo patente, por más que se trate de una narración tamizada por el historicismo y la vocación de leyenda.

Pero volvamos a los oficios fúnebres del western. No podían saber Heredero, Castro o Sánchez-Biosca que, mientras escribían aquellas letras sobre la finitud del western —que, por ser justos, compartían a la sazón buena parte de las más conspicuas firmas de su oficio, y que aún hoy defienden algunos críticos como Jordi Bernal—, estaba ya en preproducción la catedral con la que Eastwood cambiaría las reglas y resucitaría el género. Y no lo hizo mediante el distanciamiento irónico, el revisionismo, la parodia o el metalenguaje, sino trabajando desde una autenticidad y una vocación legendaria que la crítica daba por muertas. Es evidente que aquí argumentamos con la impertinente ventaja de quien habla *a posteriori*, pero a uno le da por pensar que aplicando un sencillo *habeas corpus* y la prudencia que recomendaba Arcadi Espada nos hubiéramos ahorrado el fallido levantamiento del cadáver. Habría bastado con prestar más atención a Walter Benjamin: un género que se rige por las reglas del relato de aventuras, que se propone como fábula moral y leyenda fundadora, tiene una capacidad de mutación infinita y, por tanto, al margen de los vaivenes de las modas, de los avatares de la historia y de la progresiva sofisticación moral e intelectual del lenguaje narrativo, está abocado a la inmortalidad. Por otra parte, enclavándose en lo mítico para edificar, desde las estrictas reglas del nacionalismo (es decir, desde el Romanticismo), una nueva nación, nunca estuvo obligado por la verdad o el realismo novelescos (aunque practicó un naturalismo exuberante), ni sufría lo más mínimo por alejarse de ellos. Bien al contrario. Porque el western es una metáfora nacional. Una metáfora política.

Es exactamente esa vocación mitológica —es decir, artúrica, homérica— la que lo hace inmarcesible, imperecedero. Los hombres se marchitan, las narraciones no. Como todo relato que descansa con más intensidad sobre lo mitológico que sobre lo material, no se atiene a la trivialidad de la razón histórica sino a la voluntariedad de la fábula moral. A la vocación épica. Las palabras finales de William

Munny, el personaje al que da vida Clint Eastwood, son inequívocas de la reivindicación del relato de pistoleros sin un ápice de ironía posmoderna: «Ahora voy a salir. Si veo a algún cabrón ahí fuera, lo mataré. Y si a algún cabrón se le ocurre dispararme, no solo lo mataré a él sino que mataré a su mujer, a todos sus amigos y quemaré su maldita casa. ¿Me habéis oído? Deberíais enterrar a Ned como Dios manda. Y como alguno de vosotros vuelva a maltratar a una puta, volveré aquí y os mataré a todos, malditos hijos de perra». Es una maldición fabulosa proferida por un pistolero acabado y enfermo, oprimido por la negrura inclemente de la tormenta, y está poseída por el aliento de lo mitológico. Es pura leyenda.

Sin embargo, o merced a lo anterior, hay una inteligibilidad política en estos arquetipos y en sus parábolas morales. El western clásico ha sido interpretado demasiado a menudo como una elegía del anarcoliberalismo —el hombre indómito que no sigue otra voluntad que la de su albedrío ni obedece otra ley que la de sus principios—, del darwinismo social más crudo, de la masculinidad desmelenada y machista, cuando no ha sido señalado, como veíamos, como una legitimación de un genocidio. Pero, siendo una lectura en cierta medida verdadera la que aduce una idealización del nacionalismo ultraderechista —de ahí ese hábito de las cadenas de televisión de extrema derecha de rellenar la parrilla con pelis de vaqueros—, también es innegable que, a poco que profundicemos, sus historias componen un encomio de la democracia radical y de la justicia social.

A excepción de los títulos que tratan sobre asaltadores, bandoleros o simplemente asesinos, dramas casi siempre ceñidos a personajes reales y cuya estructura suele ser la propia de cine de gánsteres o de piratas, articulada en torno al esquema de la *Orestíada* —la cadena de sangre y venganza en busca de redención y ley—, el género ha hecho convivir los pares que dibujábamos páginas atrás con un posicionamiento moral y político claro. Así, el infeliz anónimo

en busca de oportunidades ha sido uno de los arquetipos principales, aunque no suela ocupar el papel protagonista, y siempre ha sido dibujado como lo bueno, lo legítimo y lo digno de protección. Ese desheredado que trata de edificar una vida buena es el alma pura de América, pues en él hace descansar el western los valores jeffersonianos. No son el pistolero ni el terrateniente los modelos de conducta, sino que lo serán el pequeño comerciante, el campesino, el menesteroso buscador de oro, el *sheriff* honesto, siempre en desventaja, o el conductor de una caravana de familias de ansiosos colonos. Ellos encarnan la virtud modesta y heroica en el western y a ellos se encomienda el nacimiento de la nación.

Esta es una cuestión central para entender la política contenida en el género porque explica el tipo de liberalismo que promueve esta construcción identitaria de los Estados Unidos. Lo vemos en los míseros bateadores de oro, en cuclillas en el río, de *El jinete pálido* (1985), enfrentados a un ambicioso potentado, Coy LaHood (Richard Dysart), que pretende deshacerse de ellos por las buenas o por las malas para apropiarse del yacimiento. Hasta que aparece un pistolero, Predicador (Clint Eastwood), que pone orden. Ya saben cómo. El protagonista es un mesías, un *deus ex machina* narrativo enclavado en el canon del intruso benefactor que corregirá la inclinación a la entropía de estas precarias protosociedades. Como siempre en el género, los humildes son arquetipos dibujados como justos, y se ven atrapados entre dos presuntas amenazas a su libertad, que a su vez se repelen: el gran capital y el progreso (encarnado en buena medida por la llegada del ferrocarril), que también supone la implantación del imperio de la ley, una contienda de la que habrá de salir victoriosa esta última.

La estructura de la película de Clint Eastwood es una trasposición casi directa de *Raíces profundas* (1952), de George Stevens. En ese filme, un pistolero de pasado ignoto y de nombre Shane (Alan Ladd y su cabellera dorada e inmaculadamente peinada) llega a una

pequeña granja del valle de Jackson Hole, al pie de las Montañas Rocosas, en el estado de Wyoming. Allí conoce a la familia Starrett, unos campesinos que están siendo acosados por los hermanos Ryker, ganaderos, que pretenden adquirir sus tierras y las de todos los pequeños propietarios del valle a toda costa. Morgan y Rufus Ryker, o sea Emile Meyer y John Dierkes (el gemelo americano de Fernando Fernán Gómez) representan el mismo tipo de bellaco capitalista que el empresario minero Coy LaHood. Y también contratan a un asesino, Jack Wilson (Jack Palance). En ambos casos, como en toda la tradición cinematográfica estadounidense (volverá a aparecer en el cine de acción de los ochenta, en plena efusión política del neoliberalismo reaganiano), no hay ningún individuo más rufián, vil y falto de escrúpulos que el hombre acaudalado. Las películas de Stevens y Eastwood son una maqueta a escala reducida del proceso civilizatorio del Salvaje Oeste —el western es un itinerario reducido a su esqueleto, un relato depurado— y en ambas el pistolero sin pasado ni futuro opera para decantar el conflicto.

En otra de esas simetrías tan propias del género, *Raíces profundas* es un palíndromo que empieza y termina con el plano del jinete entrando y saliendo del apabullante verdor de Jackson Hole por la misma empinada y boscosa colina. Al aparecer el «*The End*», el valle que queda atrás es ya un lugar civilizado. Eastwood no lo hace en *El jinete pálido*, pero sí en *Sin perdón*, donde también usa un plano idéntico para abrir y cerrar su relato, un contraluz de la pequeña granja, casi de sombras chinas, con sendos textos sobreimpresos. Ese carácter textual apela —volvemos a Walter Benjamin— a la naturaleza de historia contada, de memoria antes que invención, que Eastwood dio a su filme para empujarlo hacia lo legendario.

Una peculiaridad de estos títulos hermanos es que el personaje sobre el que descansa la conciencia última de América es un espectador inserto en la acción. En el filme de 1952 está encarnado por Joey Starret (Brandon DeWilde), el rubísimo hijo del matrimonio

de campesinos cuya mirada inocente es la primera en divisar al jinete que se acerca a la granja, en una asombrosa composición presidida por un ciervo en el río que parece arrancada de los pinceles de Asher Brown Durand, Albert Bierstadt o cualquier otro paisajista romántico de la llamada Escuela del Río Hudson. El cine estadounidense ha buscado a menudo esa mirada cándida que en *El jinete pálido* toma el rostro de la adolescente Megan Wheeler (Sydney Penny). Esta interposición del testigo inocente que se ofrece como báculo del espectador y expresión del alma inocente de América la volveremos a ver mucho después en *La guerra de los mundos* (2005), de Steven Spielberg, la primera película que enfrentó sin ambages el trauma y el pavor causados por el 11S, y en ella tomó cuerpo en la pequeña Rachel Ferrier (Dakota Fanning), a la que su padre tapará los ojos ante las acciones ominosas que habrá de acometer. América no debe ver lo que su gobierno ha de hacer para salvarla. Afganistán, Irak estaban ahí, en la muerte de Tim Robbins. La repetición antedicha es un homenaje elegante de Eastwood a Stevens: en ambos títulos, el niño Joey y la muchacha Megan cierran la película gritando el nombre del pistolero que se aleja, y del que, a su manera, se han enamorado.

Un arco narrativo y unos arquetipos similares a los que se contienen en este relato los encontramos en decenas de títulos de western, algunos tan celebrados como *Hasta que llegó su hora* (1968), el *opus magnum* de Sergio Leone, cumbre del *spaghetti western*, en el que de nuevo el mal se encarna en el capital: el millonario Mr Morton (Gabriele Ferzetti), potentado empresario del ferrocarril, es el enemigo de los baqueteados buscavidas que protagonizan esta historia de perdedores y venganza. En *Border patrol* (1943), dirigida por Larry Sealander y escrita por Michael Wilson, una de las posteriores víctimas de la caza de brujas, Hopalong Cassidy (William Boyd) combate a Orestes Krebs (Russell Simpson), el terrorífico dueño de una mina de plata en la frontera

que tiene esclavizados a un grupo de trabajadores mexicanos. «En 1943, la influencia de la izquierda de Hollywood había estado en su cúspide e incluso los western de serie B estaban a menudo llenos de este espíritu crítico», escriben Paul Buhle y Dave Wagner en el exhaustivo *La izquierda de Hollywood. La historia no contada de las películas de la época dorada*.

Componen estos títulos un discurso muy explícito sobre la nación *in progress*: los pioneros, con el concurso de su esfuerzo e ingenio, tratan de edificar una vida buena en el espacio abierto que propone la democracia jeffersoniana y toparán con el desafuero del acumulador capitalista como principal obstáculo. El pistolero redentor opera como personaje platónico y es el que da dimensión mitológica a la fábula, sobre todo en títulos como los citados en los que apenas está adornado por algún dato biográfico. El pistolero errante no es un hombre, es una idea, un héroe mítico: «El héroe del western es depurado, sintético, incluso dotado de una apenas creíble abstracción, dado que acoge en su seno todos aquellos rasgos que capacitan a la sociedad en formación para anudar su vínculo, para sentirse solidaria contra sus enemigos», escribe Vicente Sánchez-Biosca. Es un vector de justicia que antecede a la ley y al orden que acabarán imponiéndose cuando las infraestructuras, sintéticamente el ferrocarril y el telégrafo, articulen las grandes llanuras dentro de la nueva democracia. Y, como cuenta *El hombre que mató a Liberty Valance*, será entonces cuando no haya lugar para él en ese mundo.

Ese pistolero anónimo es Arturo, Jesucristo y Odiseo errabundo, incluso cuando se trate de un viejo y cansado criador de cerdos llamado William Munny. Y el mito nacional, Camelot, la Nueva Jerusalén, Ítaca, toma forma en esas praderas, montañas, bosques y llanuras vírgenes e inacabables, de una escala inconcebible para un cerebro europeo. «Es uno de los motivos visuales más ambiguos aunque dotado, al mismo tiempo, de mayor responsabilidad

simbólica: ante el horizonte se abren o se cierran muchas películas, y las revelaciones de lo sagrado se producen cuando lo interrogamos», postula Jordi Balló en *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, un ensayo en el que analiza, entre otras composiciones, las tres tradiciones culturales en la interpretación cinematográfica del horizonte: la oriental, la europea y la americana, a la postre, hegemónica. Merece la pena avanzar en su lectura: «El horizonte es un signo de identidad nacional americano […] Con el western, la cultura norteamericana crea un sistema de representación en el que el paisaje deja de tener una función realista para convertirse en esencialmente metafórica: la idea de un más allá aventurero, la línea detrás de la cual se oculta "la promesa". Los western fundacionales basados en la conquista de la nueva tierra adoptan este motivo visual como principal representación de su itinerario. Entre *La caravana de Oregón* (1923), de James Cruze, y *Horizontes lejanos* (1952), de Anthony Mann, la contemplación del horizonte marca la escena anterior al asentamiento final: la frontera del oeste está definitivamente conquistada. […] En los western que no traten el asentamiento sino los conflictos de la comunidad, el horizonte continúa siendo el marco geográfico, el universo físico y mental donde se produce la acción. Así es como la línea del horizonte abrirá y cerrará muchos filmes basados en la figura del héroe solitario que proviene del más allá —el caos— y se acerca a una cierta forma de civilización».

Ayudó a esa conversión del horizonte en idea trascendente el hecho observable de que los paisajes de Estados Unidos padecen colosalismo. Los valles, mesetas, baldíos y cañones parecen no respetar la escala humana europea. Ni siquiera los árboles tienen tamaños razonables. Como si hubiera habido un malentendido con las proporciones entre los arquitectos paisajistas a uno y otro lado del Atlántico, el gigantismo de América es una buena forma de poner al espécimen humano en su sitio, justo cuando la revolución

científico-técnica lo había convencido de que había domado el mundo. Escribía Carl Sagan, en su célebre texto *Un punto azul pálido*, sobre la foto que el *Voyager* tomó de la Tierra desde Saturno en 1977, la más lejana tomada nunca, que «la astronomía es una experiencia forjadora de humildad y carácter». Tal debió ser el encuentro con la hipertrofia paisajística americana para el colono europeo. Hollywood inventó el Cinemascope porque los horizontes de América no cabían en una pantalla cuadrada.

El héroe centauro llega del caos y acaba regresando a él, pero deja tras de sí civilización, justicia y ley. Pese a su aparente anarquía violenta, en sentido figurado es un agente encubierto del Estado y, por tanto, de la democracia. Dicho en la clave rural de un género que es en buena medida una apología de la reforma agraria, el *cowboy* solitario rotura los pastos de lo salvaje para que la ley siembre en ellos la justicia social. Y se va.

Ese compromiso con la virtud política se expresa de forma aún más obvia cuando el héroe es literalmente un agente de la ley, real o ficticio. En la canónica *Solo ante el peligro* (1952), de Fred Zinnemann, los componentes de la metáfora política estadounidense son tan patentes que casi huelga comentarlos. El papel del *sheriff* Will Kane (Gary Cooper), que ha de enfrentar solo a una banda de criminales mientras los vecinos que lo eligieron —Estados Unidos, narrado como democracia diseñada por los de abajo— se esconden para salvar sus vidas, es una lección evidente sobre la perentoriedad de la ley como custodio único de las libertades y derechos de los espantadizos y menesterosos pioneros. Cuentan que John Ford, hombre de orden, enmudeció cuando vio a Kane arrojar su estrella de *sheriff*, y creyó estar asistiendo a una película poco menos que comunista. Tampoco es difícil ver en esta mítica película una crítica velada al integrismo religioso, encarnado en la esposa del *sheriff*, Amy Fowler Kane (Grace Kelly), una piadosa cuáquera que quiere impedir a toda costa que su esposo haga frente a los pistoleros: los

rezos como la forma más barata de convocar la virtud sin mover un dedo.

El relato de la fundación de América que contiene el western es inequívoco: de la selva a la ley. Como en todo relato mesiánico, en la Tierra Prometida no hay sitio para el salvador. Dando voz a todos esos *cowboys* legendarios, el *hobbit* Frodo Bolsón (Elijah Wood) se despedía de los suyos, en *El señor de los anillos: El retorno del rey* (2003), de Peter Jackson, explicando justamente esta condena bíblica que ya asumiera Moisés y que acompañará a todos los héroes mesiánicos: «Emprendimos este viaje para salvar la Comarca. Y la salvamos, pero no para mí». Recuerden la cita de Sánchez-Biosca: «Los pioneros, testimonios de aquella época anterior a la historia, están condenados a desaparecer». De nuevo, Esquilo; acaso también Homero.

El democratismo voluntarioso del western es pues un ensayo sobre las vicisitudes de una sociedad libre levantada *ex novo*, en la que el poder va tejiéndose desde las pequeñas comunidades —unos poblados de precarios tablones que son en su fragilidad la expresión misma del concepto intersticial de frontera, que es tanto un espacio en disputa como un tiempo de colisión del desorden pasado y el orden futuro— y articulándose en una confederación de estados que avanza al paso de las traviesas de madera. La leyenda del oeste que compone el western cinematográfico no es una elegía al hombre libre enfrentado al medio en simpar batalla, sino que vertebra el discurso de la conversión de lo salvaje en civilizado. Es lo opuesto al anarquismo *alt-right* que se atribuye al cine del oeste, y no es culpa nuestra que Donald Trump y sus sacristanes no lo entiendan. Que lean.

10

SUPERHÉROES, HÉROES Y ESCORIAS

Nietzsche nos jodió la cabeza. A Hitler más, claro. Su impugnación del igualitarismo cristiano y marxista y su reivindicación de los especímenes mejores acabó identificándose equivocadamente con la eugenesia nazi y el exterminio judío y ha servido rutinariamente para cuestionar la ontología de los superhéroes del tebeo, una de las más pintorescas e influyentes creaciones de la cultura estadounidense. Que el origen de estos enmascarados, como explicamos muchas páginas atrás, fuera de indiscutible carácter antifascista —un plenipotenciario vector imaginario de virtud contra la más conspicua encarnación del mal que las sociedades civilizadas habían conocido, el nazismo y el fascismo—, que sus creadores y sus destinatarios fueran jóvenes de clases populares, hijos de la Gran Depresión, y que por todo ello los encapuchados nacieran comprometidos con los intereses de las clases trabajadoras ha sido reducido por la crítica cultural a la categoría de anécdota para considerar al género justamente su contrario, un símbolo del fascismo y del ultraliberalismo descarnado. Que el neoliberalismo accediera a la hegemonía teórica y práctica cuarenta años después del nacimiento de los superhéroes para combatir el fascismo es un detalle que no puede arruinar nuestros titulares. En este asunto de nuevo impera el pensamiento *prêt-à-porter.* No nos detendremos mucho en esa génesis progresista pues hay muchísima literatura al respecto de

este arquetipo, empezando por la canónica novela de Michael Chabon, ganadora del premio Pulitzer en 2001, *Las asombrosas aventuras de Kavalier y Clay*, que, siendo ficción, traza con un escrupuloso realismo el retrato robot de los jóvenes artistas del tebeo y sus inquietudes políticas y sociales. Pero es importante negar la mayor: los superhéroes no son un icono neoliberal ni encarnan una propuesta política reaccionaria, muchísimo menos fascista.

Menos que ninguno lo es el que paradójicamente luce barras y estrellas en su esquijama, el maltratado Capitán América. «Solo hay tres profesiones con el pijama como uniforme de trabajo: superhéroe, autónomo y tripulante del Enterprise; los jedi van en bata», describe María José Arias en el volumen *Salvando el mundo en pijama*, coescrito con Raquel Pérez y dedicado a los seriales televisivos superheroicos. El pijama era su santo y seña, su armadura y a menudo una expresión de identidad profunda. Pero también otro indicio de su condición plebeya y su origen popular, casi menesteroso, pues esta peculiar indumentaria es herencia directa de las fundas de licra que gastaban en los albores del siglo XX los forzudos y saltimbanquis del circo. Cualquier duda al respecto, por cierto, la despeja la génesis del primer Robin, Dick Grayson, el púber que acompaña a Batman y cuya vestimenta procede directamente de la de su familia trapecista: los Grayson Voladores.

El superhombre nietzscheano se eleva contra el cristianismo, simiente iusnaturalista del marxismo, porque lo considera una patente castración de las posibilidades humanas en un momento en que el progreso científico técnico invitaba a soñar con una utopía humanista *beyond the limits*. Sueño, por cierto, que goza hoy de extraordinario predicamento entre los gurús tecnológicos. Pero esa emancipación se dirigía sobre todo a refutar los dictados morales de las religiones abrahámicas y contradecir el juicio sumarísimo de la teodicea cristiana sobre el hombre, que opera como una especie de

cepo del orden social: si el hombre es un objeto de Dios, que es el único sujeto, está claro que a la muerte de este, la Ilustración, sucedería una nueva soberanía. Si bien como hipótesis Nietzsche postula un hombre no sometido a la ley de Dios ni a la voluntad de sus semejantes, casi un ideal anarcoliberal, no es menos cierto que lo dibuja como un ser que ha de estar sujeto por la razón y ha de dominar sus pasiones, no darles rienda suelta; un hombre de orden pues. Toda una ironía la de ese campeón de la razón, si consideramos que fue precisamente la razón la que abandonó para siempre a Friedrich Wilhelm Nietzsche una fría mañana de enero de 1889, cuentan que por ver maltratar a un caballo en Turín. Solo tenía 44 años y aún viviría otros diez sin poder quitarse la camisa de fuerza. Y después se murió.

El superhombre es sobre todo un ideal de humano ilustrado e insumiso que trabaja en beneficio de la condición humana. Que todos los ultras quieran ver en él un espejo de sí mismos y de sus caprichos anarcoides o totalitarios está más en su mirada que en la tesis del filósofo prusiano, como explicó de forma meridiana el cómico Ricky Gervais en su audaz y desopilante monólogo *Nazis y tiburones*, que reproduce una imaginaria charla entre Nietzsche y Hitler. «Pensad en eso, eres un gran académico, has escrito esa obra y te llama el *Führer* y te dice: «¿Todo bien, Nietzsche?». «Sí, estoy bien, ¿qué querías?». «Acabo de leer tu libro». «¿Qué te parece?». «Me encantó. Me encantó lo del hombre y el superhombre, no todos nacemos iguales, matar a todos los judíos...». «¿Perdón?». «No todos nacemos iguales, así que hay que matar a todos los judíos». «Yo no escribí eso». «He leído entre líneas»».

Este coger el rábano por las hojas y mentirse delante del espejo es un fenómeno conocido como efecto Dunning-Kruger, por el que individuos con escasas habilidades o carencias importantes de entendimiento padecen, precisamente por eso, de un sentimiento de superioridad ilusorio. Verbigracia, un austriaco cetrino soñando una

Alemania rubia. Se complementa con el llamado efecto del lago Wobegon, identificado por el psicólogo David Guy Myers, que explica que una mayoría abrumadora de la humanidad cree firmemente que sus capacidades y conocimientos están por encima de la media. Lo cual es, por definición, imposible: subiría la media. Y es un proceso idéntico a la pulsión que da alas a la «prosa cipotuda», un fenómeno comunicativo bautizado por el periodista Íñigo Lomana que reproduce esa fatua camaradería masculina de club de campo, bar de barrio o tripuda partida de caza convertida en columna periodística emotiva con olor a orina vieja y tabaco de mascar: todos se sienten ungidos por el vitalismo macho y romántico de Ernest Hemingway y su combinación de sentimentalismo literario y bravuconería alcohólica. Y siempre olvidan que el tipo, de tan vitalista, se voló la tapa de los sesos. Pum.

En los términos antedichos —y obviando que ya llevamos dos dementes y aún estamos empezando el capítulo—, sí, el superhéroe es una proyección del ideal nietzscheano revisado en su sentido más virtuoso: un individuo mejor que emplea sus facultades en beneficio de la comunidad, singularmente de aquellos que no disponen de capacidad o medios para protegerse por sí mismos. Una entidad política individual que es opuesta a la articulación del ideal social ario postulado por el nazismo, cuya perversión del evolucionismo biológico se traduce en el sueño de que «los mejores» arrojen a los más débiles a la cuneta de la historia. O más prosaicamente, a las cunetas de los caminos carreteros, como hicieron por aquí. Digamos que el nazismo es la hipérbole absolutista y el superhombre es la proyección última del liberalismo. Uno es una proyección del poder opresor y el otro de los derechos individuales. Una palanca de poder vertical descendente (de arriba abajo) frente a un resorte vertical ascendente (de abajo arriba). Están en las antípodas del planeta de la filosofía política.

Una pereza intercontinental ataca a la crítica cultural marxista cuando el mínimo rigor intelectual le exige distinguir entre la tradición liberal y el fascismo porque el comodín «imperialismo yanqui» sirve para un roto y un descosido. Y sin embargo, atendiendo a la forma en que el individuo es ungido de soberanía por el liberalismo y expropiado por el fascismo, la distancia entre ambos puede medirse en unidades cósmicas. Literalmente, además: el liberalismo suministra derechos individuales para confrontar y limitar el poder, y el fascismo totalitarista promueve dominación colectiva y poder omnímodo. Tiene una cierta lógica que la Vieja Europa, ante cualquier vicisitud, resbale desde el liberalismo o el marxismo hacia el autoritarismo, dado que sus naciones están impregnadas de su historia de señoríos y vasallajes. En cuanto un europeo se pone melancólico o se asusta ante la velocidad del mundo recuerda alguna formulación gloriosa de su propio país en el pasado —del Imperio romano a la Francia napoleónica o la Inglaterra colonial—, a menudo coyunturas políticas en las que el ufano nostálgico no sería mucho más que un súbdito. He ahí la importancia y la novedad que supone que la mitología nacionalista estadounidense la compongan el pionero y el *cowboy*, el hombre libre, a diferencia de cualquier leyenda europea de matadragones en la que el campesino y el herrero están ahí como figurantes, extras sin frase listos para hincar la rodilla ante el monarca y lanzarle vítores. El rey ha muerto, viva el rey. Y a ti que te parta un rayo.

En rigor, no hay nada remotamente inclinado al totalitarismo en los paladines enmascarados de los tebeos o del cine, a excepción del potente efecto que tuvo a partir de los años ochenta la pluma del guionista Frank Miller, cuyo anarquismo antiimperialista quiso impregnar de principios de izquierda radical el mito superheroico y acabó dejando un potente tufo anarquista *alt-right* en toda su obra. Ya sea por causa de un carácter hosco y poco empático o por una desproporción entre su ambición sociopolítica y la profundidad de

sus lecturas, a Miller se le acabó poniendo cara de abismo de tanto mirarlo. «Encendió tantas antorchas para quemar las calles que luego no pudo apagarlas. Quizá por eso le quedaron todas las viñetas en sombras, carbonizadas de violencia», describe el escritor David Remartínez. Toda vez la tremenda influencia de la obra de Miller, esa radicalidad mal gestionada, dejó trazas de ultraderechismo en la interpretación cinematográfica de Batman, como se aprecia en la deriva de la trilogía de Christopher Nolan. El murciélago con cara de Christian Bale empezó instalado en la ambigüedad política cuando escribía los libretos David S. Goyer —*Batman begins* (2005)— y acabó cayendo en un desmelenado discurso reaccionario cuando Jonathan Nolan tomó la batuta del guion y firmó la historia anti-15M de *El caballero oscuro. La leyenda renace* (2012), en la que Batman acaba sofocando la revuelta de los indignados. Seguramente, sin que los Nolan fueran del todo conscientes. Esto de creer que estás contando una cosa y estar contando otra les pasa a los hermanos Nolan demasiado a menudo, todo hay que decirlo. Con *Interstellar* (2014) quisieron explicarnos cuál era el sentido de la vida en clave de física cuántica y terminaron hallando en el amor romántico una constante universal propia de un folletín de Danielle Steel. Los pobres.

A propósito de la película inaugural del fenómeno de superhéroes en el cine de masas, *Superman* (1978), de Richard Donner, contábamos en la introducción de este volumen que el enemigo del hombre de acero es el acumulador capitalista, un simpático especulador de campo y playa, Lex Luthor (Gene Hackman), con atributos, estética y humor de alcalde valenciano. Como vamos viendo, ocurre en el cine mudo, en el cine negro, en el western y lo volveremos a ver al echar una mirada a las películas de la era reaganiana porque es un rasgo cultural inequívoco del país: el plutócrata es la amenaza y encarna el mal cotidiano. Tim Burton, con guiones de Sam Hamm y Daniel Waters, volvió sobre ello en

1989 con la puesta de largo cinematográfica de Bruce Wayne. Siendo el rico heredero de un médico, su senda justiciera puede entenderse como la expresión de una venganza por la muerte de sus padres y simultáneamente como la necesidad de hacerse perdonar su pecado de origen, su privilegio, mediante una filantropía de mamporros. Si bien en *Batman* Burton optó por sacar a su villano, el Joker (Jack Nicholson), de una organización de corte mafioso dirigida por Grissom (Jack Palance) —en el cine estadounidense, la diferencia entre el hampón y el gran empresario siempre ha sido difusa—, en su más ambiciosa y menos divertida *Batman vuelve* (1992) reunió a dos villanos clásicos del tebeo, Pingüino (Danny DeVito) y Catwoman (Michelle Pfeiffer), para convertirlos en víctimas trágicas de Max Shreck (Christopher Walken), un empresario multimillonario al uso, con su cadena de grandes almacenes, su torre de oficinas culminada con su apellido y su propensión a mangonear a los políticos locales. O sea, Donald Trump con otro peinado, también raro. El *MacGuffin* será la diversificación del negocio hacia la supuesta producción de energía eléctrica y el imprescindible relevo que para ello se requiere en la alcaldía de Gotham. «Juego con esta asquerosa ciudad como con un juguete del infierno», exclama el *alter ego* del Pingüino, Oswald Chesterfield Cobblepot, a la sazón, candidato a la alcaldía. Empresarios con máscara de filántropos y pusilánimes políticos corruptos que hallan escasos obstáculos en las normas democráticas para sus desvaríos plutocráticos: he ahí una combinación extraordinariamente familiar.

Hasta tal punto el magnate encarna el mal en el cine de superhéroes que antes de que Marvel decidiera abrir un agujero de gusano y traer un zoo interestelar para dar tarea a sus Vengadores, la trilogía de *Iron Man* (2008-2012), de Jon Favreau y Shane Black, proponía como sucesivos supervillanos a Obadiah Stane (Jeff Bridges), consejero delegado de la empresa familiar, y a dos empresarios del sector, rivales de Industrias Stark: Justin Hammer

(Sam Rockwell) y Aldrich Killian (Guy Pierce). Tony Stark (Robert Downey Jr.), también rico heredero, fabricante de armas y gurú de la *high-tech*, será un niño pijo en busca de redención, como Bruce Wayne, pero con sentido del humor y actividad empresarial productiva. El noventayochismo español —de Ramiro de Maeztu a Azorín, pasando por los hermanos Baroja o Miguel de Unamuno— ya nos había enseñado que nunca se ha de subestimar el potencial de transformación política que late en la crisis de la conciencia burguesa.

En *Batman v Superman. El amanecer de la justicia* (2016), Zack Snyder y el guionista Chris Terrio adaptaron a Lex Luthor (Jesse Eisenberg) a la economía de Silicon Valley y el utopismo tecnológico de la Singularity University, convirtiendo al veterano enemigo del último kryptoniano en una combinación sumaria de los padres de Amazon y Facebook, Jeff Bezos y Mark Zuckerberg. No por casualidad a este último también le había dado vida Eisenberg. Fue en *La red social* (2010), de David Fincher. Que no damos puntada sin hilo.

Como anotábamos antes, solo cuando la *troupe* del pijama comenzó a acumular tantas pandillas y poderes que ya no había nadie en la CEOE o el Nasdaq capaz de hacerles frente —es decir, *Vengadores. Infinity War* (2018) y *Vengadores. Endgame* (2019), de Anthony y Joe Russo— hubo que sacar de la profundidad del cosmos a un dios malthusiano, Thanos (Josh Brolin), para tratar de igualar la contienda. En el fondo, hay un hermoso discurso ilustrado en el hecho de que la ópera definitiva (provisionalmente definitiva) del mundo superheroico consista en un enfrentamiento con Dios (aquí sí, con mayúscula). Y se antoja una forma coherente de cerrar el círculo de la tradición cultural del superhéroe, que hunde sus raíces en aquellos viejos mitos griegos en los que los hombres se las tenían con unos dioses que mataban el tedio de la eternidad enredando a

nuestra costa. O sea, lo que han hecho siempre los dioses, plaga más, plaga menos.

Los superhéroes no son fascistas, como no lo son ninguno de los héroes de la tradición legendaria. Solo son héroes y como tales, tanto sus arquetipos como su discurrir narrativo preexisten al fascismo, al marxismo, al capitalismo y hasta a la literatura. Los superhéroes no son otra cosa que la creación moderna de leyendas similares a las de Hércules, Aquiles, Arturo, Roldán o Jesucristo en una época en la que la demanda cultural se hipertrofia de tal modo que se requieren nuevos semilleros de mitología. Todo lo demás es contexto. Y con muy escasas excepciones —como el moralista reaccionario Walter Joseph Kovacs/Rorschach (Jackie Earle Haley) y el fascista Edward Blake/Comediante (Jeffrey Dean Morgan), ambos de *Watchmen* (2009), de Zack Snyder, adaptación del tebeo homónimo de Alan Moore y Dave Gibbons—, en su incursión en el contexto político contemporáneo los superhéroes han servido para impulsar debates progresistas sofisticados. Quizá uno de los ejemplos más asombrosos e inesperados de este vigor político y esta ambición intelectual, reverso de la batalla marveliana contra Thanos, es que el mismo Snyder construyó con Terrio, en la antedicha *Batman v Superman. El amanecer de la justicia*, un ensayo político sobre la imposibilidad del hecho religioso en el mundo de hoy. Las tribulaciones ciudadanas ante el advenimiento de un todopoderoso Cristo con capa roja. Bruce Wayne (Ben Affleck) y la senadora June Finch (Holly Hunter) son conscientes de la violación del paradigma liberal del hombre soberano que supone la aparición de Superman, la imposible convivencia real del hombre libre con un dios omnipotente: «Él tiene el poder de acabar con toda la raza humana, y si creemos que hay incluso solo un uno por ciento de posibilidades de que se convierta en nuestro enemigo, tenemos que tomarlo como una certeza absoluta», recita Wayne a modo de Pilatos (el pragmatismo de la civilización) y Caifás (el viejo celo del poder). La

humanidad, al albur de la eventual buena voluntad de un dios, la civilización enfrentada a la certeza de lo místico, escribía el autor de estas líneas por entonces. Es decir, un retorno a la Edad Media, cuando la vida humana no era más que una merced divina. Y mientras Wayne se atormenta por esa abismal certeza, Superman, como el Cristo orante en el desierto, azotado y clavado en la cruz, rechaza el cáliz de la divinidad elegida para él por su padre putativo: «Superman no existe, es el sueño de un granjero de Kansas», le confiesa a Lois Lane tras fracasar en el atentado del Capitolio. Este enfoque del conflicto entre los dos cabezas de serie de DC Comics lo desarrolló un servidor en un extenso artículo titulado «La imposibilidad de dios», en el diario *La Vanguardia*, que sigue disponible *online*. Así que no es menester abundar.

Sí procede mencionar que en ese mismo debate sobre la coexistencia con dioses incursiona M. Night Shyamalan, un cineasta obsesionado con la perentoriedad de la fe, en su ciclo *El protegido* (2000), *Múltiple* (2016) y *Glass (Cristal)* (2019), en el que aborda el desesperado esfuerzo de individuos con poderes extraordinarios por creer en su propia existencia, en sus inusuales capacidades y en el significado de estas. Para un cineasta elevado a los altares por la misma crítica que luego lo condenó a la ignominia, la fe en uno mismo no ha de ser un asunto narrativo baladí. La doctora Ellie Staple (Sarah Paulson) expresará la misma convicción que el Bruce Wayne de Snyder en el momento postrero de la asombrosa *Glass (Cristal)*: «No puede haber dioses entre nosotros. No es justo». A tal punto de madurez ha llegado el cine superheroico que la dialéctica de su propia contradicción con la dignidad humana, y por tanto con la democracia liberal, empieza a ser una constante en él.

No nos detendremos más en capas y pijamas, porque hay abundantísimas reflexiones competentes sobre el fenómeno cultural superheroico, una creación que se ha inscrito con potencia en el imaginario contemporáneo y a la que cabe augurar una notable

longevidad narrativa, saltando con donaire por encima de modas y eras. Como ocurre con todo relato legendario, su inapelable versatilidad garantiza su permanencia. El superhéroe inscribe en el hábitat urbano los atributos del famoso monomito postulado por el antropólogo cultural Joseph Campbell en su ensayo *El héroe de las mil caras*. Así nos lo enseña también Fernando Savater, como ya vimos, y eso mismo nos repite el guionista de cómics Grant Morrison: «Las historias de superhéroes se destilan en los niveles supuestamente más bajos de nuestra cultura, pero, al igual que la base de un holograma, contienen en su interior todos los sueños y miedos de generaciones enteras en forma de intensas miniaturas. Creadas por unos trabajadores que a lo largo del tiempo han sido marginados, ridiculizados, explotados y convertidos en cabezas de turco, siempre logran ofrecer una línea directa con el subconsciente cultural y sus convulsiones. Nos dicen dónde hemos estado, qué temimos y qué deseamos, y hoy en día son más populares y están más generalizadas que nunca pues siguen hablándonos de lo que de verdad queremos ser. […] Los superhéroes, que lideraron a los oprimidos cuando tuvieron que hacerlo, que fueron patriotas cuando necesitamos que lo fueran, pioneros, rebeldes, conformistas y estrellas de rock a nuestra discreción, están ahora abatiendo los muros que separan la realidad y la ficción delante de nuestras narices». Así es como el guionista escocés, uno de los autores que rescataron a estos paladines del cinismo que los había impregnado durante veinte años, cierra su biblia *Supergods. Héroes, mitos e historias del cómic*, un volumen que repone la gloria del género desde la erudición y el amor incondicional al medio.

Pero, además del superhéroe, la cultura estadounidense —y específicamente el cine— ha sabido crear un arquetipo nuevo para la narrativa, un genuino producto de la sociedad liberal que es capital en la morfología del imaginario identitario del país y, en buena medida, de la democracia: el héroe cotidiano. En realidad, yace

oculto detrás del superhéroe nativo. Como es sabido, entre los que visten mallas hay dos categorías, los predestinados y los discrecionales. Los primeros no eligieron su condición pues brota de capacidades naturales, ya sea porque son extraterrestres, como Superman, o porque tuvieron un accidente que, contraviniendo la segunda ley de la termodinámica, los hizo mejores. Como Spiderman. No son hombres o han dejado de serlo. Los otros, como hemos visto, a menudo son millonarios que se aburren y, entre una gala benéfica y la inauguración de un hospital, arreglan el mundo con juguetitos adquiridos o fabricados merced a su fortuna. De ahí que su *alter ego*, su identidad real, acostumbre a ser un despreocupado *bon vivant*. No contentos con hallarse en lo alto de la pirámide social, ambicionan una elevación mayor que les procure redención. Pero los genuinamente distintos, aquellos que no pueden elegir ser otra cosa que lo que dicta su extraordinaria condición, han de fabricarse un traje de diario. Y a menudo eligen ser anónimos ciudadanos de buena voluntad que desmienten cualquier épica calvinista del triunfo. Un periodista sin brillo, por ejemplo. Al no necesitarse extraordinarios (porque lo son), construyen su ser social desde el homenaje a lo corriente. Incluso a lo vulgar. Por cierto, el Clark Kent (Christopher Reeve) del primer gran Superman cinematográfico, proverbialmente torpe, no está inspirado por el de las viñetas, que nunca tuvo una vis cómica manifiesta, sino por el paleontólogo David Huxley (Cary Grant) de *La fiera de mi niña* (1938), de Howard Hawks, a tal punto que, junto a Lois Lane (Margot Kidder), protagoniza no pocas escenas de *screwball comedy* —como el brillante pasaje en las cataratas del Niágara de *Superman II* (1980), de Richard Lester—, que parecen directamente tomadas del clásico de Hawks.

Si, como sostiene el expolítico y ensayista José María Lassalle, el propósito histórico de la jovencísima Estados Unidos, su razón de ser en el mundo, es encarnar «la utopía de Europa» y, en particular, de

la Europa ilustrada y antiabsolutista de la que brota, el héroe cotidiano será el producto cultural pluscuamperfecto de ese sueño de sentido histórico. Este arquetipo es sustancial para entender no solo el núcleo político del cine *made in Hollywood*, sino la propia identidad nacional estadounidense, en el sentido progresista y emancipador que presidió la tarea de los padres fundadores. La Revolución americana no solo antecedió a la Revolución francesa, como hemos repetido, sino que triunfó y levantó la estable democracia de ciudadanos libres e iguales que soñaba. En cambio, la Primera República Francesa agonizó desde su mismo arranque revolucionario y sucumbió al golpe de Estado del 18 de Brumario (el 9 de noviembre de 1799).

El héroe cotidiano nace de la vocación narratológica, acaso inadvertida, de convertir lo prosaico en mítico —la novela en cuento, por volver a la dialéctica que planteábamos a partir de Benjamin y Savater—, y el caso emblemático son los *biopics* (películas biográficas) de personajes reales pero plebeyos. Hollywood ha construido su propio panteón cívico con títulos, por citar algunos, como *Anatomía de un asesinato* (1959), de Otto Preminger (en la que James Stewart da vida al sosias del abogado John D. Voelker, que defendió a un asesino confeso en 1952 en contra de la opinión de su comunidad); *Norma Rae* (1979), de Martin Ritt (sobre la sindicalista Crystal Lee Sutton); *Brubaker* (1980), de Stuart Rosenberg (sobre las denuncias contra la brutalidad del sistema penitenciario de Thomas Muton, alcaide de una prisión de Arkansas); *Nacido el 4 de julio* (1989), de Oliver Stone (sobre el veterano de Vietnam Ron Kovic, convertido luego en agitador antibelicista); *Una historia verdadera* (1999), de David Lynch (sobre un anciano que cruzó tres estados en una segadora de jardín para ver a su hermano enfermo); *Erin Brockovich* (2000), de Steven Soderbergh (sobre la empleada sin instrucción de un bufete de abogados que libró y ganó una batalla jurídica contra la Pacific Gas and Electric Company de

California); *Mi nombre es Harvey Milk* (2008), de Gus Van Sant (sobre el activista homónimo defensor de los derechos de la comunidad homosexual de San Francisco); *El puente de los espías* (2015), de Steven Spielberg (sobre el abogado de seguros James B. Donovan, quien defendió al espía ruso Rudolf Abel); *Sully* (2016), de Clint Eastwood (sobre el piloto Chesley Sullenberger, que aterrizó un avión en el río Hudson y salvó a todo el pasaje)… Podríamos llenar páginas con este subgénero de biografías ciudadanas memorables que subrayan el carácter democrático que se pretende para la nueva sociedad pues reproducen el modelo clásico de la biografía de hombres ilustres adscribiéndolo a las clases populares, por primera vez protagonistas de la historia en el siglo XX. A riesgo de que parezca una perogrullada, no tiene precedentes culturales o políticos este elogio del hombre común, como no lo tiene lo que el pensamiento apocalíptico denomina con el término orteguiano hombre-masa. Hombre común y hombre-masa son la misma cosa, por supuesto, su único distingo es el que procede de la mirada del observador. De ahí que el héroe cotidiano sea un producto cultural emancipador lleno de responsabilidad social, urdido a partir de las modestas herramientas de una vida virtuosa en lo cívico.

Tal es su potencia e impregnación en la construcción de la identidad estadounidense y en el papel que en ella tienen las manifestaciones de la cultura popular que el canon se extiende más allá del «basado en hechos reales» y crea todo un subgénero de ficción con idénticos elementos. No se trata solo de glosar la vida de alguien que mereció mayor gloria, sino de idear ficciones apoyadas en esos bastidores para generar todo un santoral de vidas que merecen ser vividas, un patrón de ciudadanía narrado desde el naturalismo y el realismo social. A diferencia del cine militante europeo, a menudo estas historias aportan parábolas que no tratan de mostrar lo peor de lo que son capaces las democracias desarrolladas, sino lo mejor. Tratan de probar por qué, pese a sus

evidentes contrasentidos y arbitrariedades, estos modelos de convivencia son una cumbre del desarrollo de las sociedades humanas. Un marxista ortodoxo dirá que, no teniendo un carácter esencialmente conflictual respecto al orden social, estos retratos cotidianos apuntalan el *statu quo* y adormecen conciencias. Lo primero es un poco cierto, porque son relatos que afianzan su compromiso con la democracia liberal —y ya se dijo antes que el cine de Hollywood, siendo de izquierdas, es reformista antes que revolucionario (salvo si trata de saltamontes y hormigas)—; y es puro prejuicio lo segundo, que tiene más que ver con ese paternalismo tan propio del marxismo respecto a las audiencias. En último término y dada la propensión a la salvación a través de prácticas autolesivas que impregna la cultura occidental cristiana, adormece mucho más la conciencia someterse al sufrimiento del miserabilismo cinematográfico que exponerse a títulos edificantes sobre la potencia de la acción humana honesta. Umberto Eco, en su célebre ensayo de 1968 *Apocalípticos e integrados*, escribe sobre cómo operan este tipo de idealizaciones de la virtud humana sobre las audiencias: «La reacción del espectador es de tipo activo y crítico: ante la revelación de un mundo posible y todavía no actual, nace un movimiento de rebelión, una hipótesis operativa, lo que equivale a un juicio. […] Este caso basta para poner en discusión las nociones de "mensaje masificante", "hombre masa" y "cultura de evasión"». Con esta frase casi podríamos dar por concluido este ensayo. Pero sigamos apuntalando.

Como hicimos con el arquetipo de la mujer americana, basta echar un vistazo a la carrera de un par de actores, uno clásico y otro contemporáneo, para entender con precisión de qué estamos hablando cuando invocamos al héroe cotidiano. Pensemos en James Stewart y en Tom Hanks. Casi cualquier espectador distraído entiende qué modelo de ciudadanía se propone al evocar el rostro de estos dos intérpretes. Junto a otros, como Gary Cooper, Gregory

Peck, Harrison Ford o el gran amigo de Stewart, Henry Fonda, componen, por resumirlo en un dictamen, la síntesis de la dialéctica establecida por el ensayo de Eco, en la medida en que el pensador italiano asigna a los apocalípticos la mirada crítica desde la atalaya y a los integrados la actividad conforme desde el suelo mismo de la vida. El héroe cotidiano es las dos cosas simultáneamente y ninguna de ellas.

Haciendo abstracción de sus interpretaciones en el western, pues no son objeto de este capítulo (aunque viene al pelo tener presente ahora su papel en *El hombre que mató a Liberty Valance*), Stewart fue uno de los rostros del programa de buena voluntad del siciliano Frank Capra, en títulos como *Vive como quieras* (1938), *Caballero sin espada* (1939) y *¡Qué bello es vivir!* (1942), pero también encarnó a ese ciudadano honesto y con cierta tendencia al estupor en *El bazar de las sorpresas* (1940), de Ernst Lubitsch, o *Historias de Filadelfia* (1940), de George Cukor, hasta convertirse en la faz del apacible ciudadano medio, criatura predilecta de la democracia liberal, un tipo marcado por una ingenuidad que lo lleva a rebelarse contra las añagazas del mundo real. Nunca pierdan de vista que Estados Unidos es el único país desarrollado que ha echado a un presidente a la calle simplemente por mentir. Alfred Hitchcock vería en esa condición inocente un instrumento perfecto para someterla a pruebas siniestras, como hizo en *La soga* (1948), *La ventana indiscreta* (1954), *El hombre que sabía demasiado* (1956) y *Vértigo* (1958). Stewart funcionó en estos títulos como un perfecto vehículo para el espectador, pues su honradez y su inclinación a una cierta mansedumbre lo hacía tan objeto como sujeto de sus peripecias.

¿Por qué sostiene Eco que esa aparente docilidad ha de considerarse un vehículo de emancipación y no un elogio de la resignación? Veamos, esa actitud mundana pero presidida por una tenacidad homérica que busca sentido al hábito de hacer lo correcto nos conduce al actor que con más entusiasmo ha trabajado esta

construcción de ciudadanía: Tom Hanks. Esa civilidad es la que habita en el tesón con el que Chuck Noland custodia durante años un paquete de FedEx en una isla desierta para entregarlo a su destinataria tras ser rescatado, en *Náufrago* (2000), de Robert Zemeckis; en el modo en que Viktor Navorski trata de salir de su laberinto burocrático en *La terminal* (2004), de Steven Spielberg; en el esmero con que Larry Crowne trata de recomponer una vida laboral y personal en ruinas en *Larry Crowne, nunca es tarde* (2011), dirigida por el mismo Hanks; en la serenidad funcional con la que el marino Richard Phillips gestiona el secuestro del navío que gobierna y en la extraordinaria dignidad con la que al final se derrumbará, en *Capitán Phillips* (2013), de Paul Greengrass, y en la tenacidad del vendedor Alan Clay para tratar de colocar a un rey árabe su mercancía tecnológica, en *Esperando al rey* (2016), de Tom Tykwer. Idénticas virtudes adornan a sus protagonistas basados en personajes reales, en las ya citadas *El puente de los espías*, de Spielberg, y *Sully*, de Eastwood, y se reencarnan en el compromiso profesional de su Ben Bradlee, director de *The Washington Post*, en *Los archivos del Pentágono* (2017), también de Spielberg y precuela de *Todos los hombres del presidente* (1976), de Alan J. Pakula. Siendo francos, en esta lista podría aparecer casi la totalidad de la filmografía de Hanks, que siempre ha reivindicado a su modesta manera, tan reñida con la solemnidad, aquello que de mejor hay en la condición ciudadana y en su forma de hacer frente a la contingencia y a la injusticia, confiriéndole una dimensión política que no es conservadora porque convierte en aspiracional, en deseable, el ejercicio honrado de una civilidad comprometida con la probidad y refractaria al atajo, al ardid o a la crueldad. La aventura de hacer lo correcto. En nuestra ofuscada selva neoliberal presidida por la voracidad, una sosegada amabilidad y la determinación por cumplir el deber son un agente de progreso y, llevadas al extremo, pueden convertirse en mecha revolucionaria. A modo de fábula, eso

supone *Forrest Gump* (1994), de Robert Zemeckis, elogio general de la proverbial ingenuidad americana entendida como un triunfante elemento de emancipación. Gump encarna todo lo que Europa no es.

No es caprichosa la mención de los títulos de Spielberg y Pakula sobre las gestas de *The Washington Post* porque a menudo los filmes sobre periodismo encarnan de forma modélica el combate de David contra Goliat en que puede convertirse el sentido del deber de un ciudadano anónimo. Ese es el gran tema del siglo XX en Occidente, y podemos verlo en otros títulos de este subgénero como en la comedia de ribetes clásicos *The Paper (Detrás de la noticia)* (1994), de Ron Howard, el colosal drama sobre el poder de las tabaqueras y la responsabilidad social de los medios titulado *El dilema* (1999), de Michael Mann, o en la premiada *Spotlight* (2015), de Tom McCarthy, que narra la historia de los periodistas de *The Boston Globe* que destaparon los abusos de menores perpetrados por la iglesia católica.

El filósofo Javier Gomá, en *La imagen de tu vida*, busca una épica de lo cotidiano para conquistar la plenitud de sentido en la existencia del hombre contemporáneo, de un hombre despojado de dioses y de aventuras, de un hombre al que, en último término, le ha sido arrebatado lo sublime. La producción intelectual de Gomá condensa como pocas la trágica colisión del realismo y el anhelo, incardinados en el marco del pensamiento conservador: el conocimiento inteligente de las verdades prosaicas de la vida, la conciencia de su finitud, se enfrenta a la rebeldía del ansia de perfección aristotélica, es decir, al hambre de eternidad. En una charla con el autor a propósito del destino aciago de nuestra condición mortal que glosa su libro *Necesario pero imposible*, Gomá explicaba: «Aristóteles sostiene que la naturaleza suele dotar a los individuos de capacidades suficientes para llegar a su perfección, a su madurez. Una planta, simplemente con desarrollar su principio interior, alcanza

su plenitud y su esplendor. Pero los hombres tenemos una serie de principios interiores que nos llevan a una madurez en la que, sin embargo, descubrimos nuestra dignidad de origen y la indignidad de nuestro destino. Y eso nos hace aspirar a una continuidad que es imposible para nosotros. Por eso la nostalgia —del griego, «dolor del regreso»— es el sentimiento constitucional del hombre [...]. El hombre es un Ulises que nunca llegará a Ítaca. Nuestro objetivo es el de una perfección humana que somos capaces de vislumbrar, pero que es desmentida por el destino, por esa indignidad que el mundo nos administra al matarnos. Y esa anomalía, esa especie de doble naturaleza, esa condición adversativa de la naturaleza humana es una monstruosidad que contradice el principio de Aristóteles, que es válido para todos los entes excepto para los hombres. Pues todos los entes pueden alcanzar su perfección menos nosotros, que la vislumbramos y nos es vedada».

Este conflicto filosófico, en apariencia irresoluble porque es esencial a un hombre emancipado por la modernidad, es el reverso del que asuela al cine superheroico, como habrán descubierto los más perspicaces. La certidumbre de nuestro existir contingente y mortal frente a imposibilidad de convivir con lo místico. Una tensión así podría hacer que un hombre inconforme se pusiera un antifaz y unas mallas. O cosas peores. Porque lo que Gomá describe es la tragedia del hombre desamparado de dioses. Digno y libre, pero expropiado de eternidad. Cabe alegar que tal vez Gomá no presta suficiente atención a la cultura popular. Como muchos pensadores, ve lo difícil y se le escapa lo obvio. Indaga en lo latente y descarta lo patente. Busca a Aquiles y no ve que tiene delante a Tom Hanks.

La plenitud de ciudadanía del héroe cotidiano en las películas se conforma como una respuesta a la congoja del filósofo, al menos articulada en la forma en que propone el optimismo ejemplarizante de cineastas como Frank Capra, Steven Spielberg o Aaron Sorkin, tan alejados —y esa es otra de las cualidades idiosincráticas de la

cultura estadounidense— del pesimismo consustancial al pensamiento europeo. El propio Gomá halla una respuesta filosófica consoladora que, he aquí la ironía, parece una descripción perfecta de este arquetipo cinematográfico tan popular: «Si abandonáramos la visión aristocrática de lo humano, basada en una excentricidad individualista extraña a las reglas comunes de la convivencia, y la sustituyéramos por otra democrática, que propicia la comunidad de los mortales, y si, en segundo lugar, corrigiéramos la noción heredada de lo sublime devolviéndole los atributos clásicos de la belleza, como la forma y la luz; si de alguna manera se cumplieran estas dos condiciones, entonces estaríamos preparando el terreno para percibir, en toda su gloria, la belleza sublime que le es propia al común de los mortales. Porque sería también entonces cuando nacería un sentido para aquello que la doctrina romántica del genio había desechado por ininteresante y vulgar, y la teoría moderna de lo sublime había apartado displicentemente de su vista: la profundidad, la intensidad y el dramatismo inmanentes a la normalidad de lo que todo el mundo hace, normalidad que adquiere, de pronto, un heroísmo inesperado y sorprendente. Desde otra perspectiva, ninguna aventura parece mayor que la experiencia normal, común y general del vivir y envejecer en este mundo con dignidad, viaje trascendental y decisivo y no menos sublime que el que, en el mito antiguo, llevó a cabo Aquiles desde el gineceo de Esciros al campo de batalla en Troya».

Puede parecer una vindicación individualista, pero el propio filósofo lo expresó de otra forma, que proyecta esa generosidad indispensable en la condición civil: el espejo habrán de ser los otros. Después de todo, «ciudadano» es antítesis de «individuo» porque establece la preeminencia de la condición social del humano como constitutiva de su esencia. «Vive tu vida de forma que tu muerte sea un hecho manifiestamente injusto», propone Gomá, encontrando la

única gloria que es imposible arrebatar al hombre civilizado. Y no es honra menor.

Pero el autor de este volumen, como su presumible audiencia, es europeo, y para cumplir con los mandatos de tal condición, al menos unas dosis de gravedad y pesimismo son obligadas, aunque solo sea por cortesía hacia el lector. Así que, tras estas páginas de encomio de la construcción hollywoodiense de unos arquetipos comprometidos con el bienestar y el bienser del ciudadano democrático, paladines de la justicia social, no nos hurtaremos a abordar otro de los arquetipos que, a modo de revisión crítica del liberalismo, ha generado Hollywood, y solo Hollywood. Si bien el cine europeo más comprometido se ha esforzado en diseccionar las contradicciones sistémicas propias de las economías neoliberales en las democracias contemporáneas —ya hemos mencionado al principio a directores como Ken Loach, Bertrand Tavernier o, eventualmente y con bastantes reparos, los hermanos Dardenne—, lo hace de forma estructural y solo la cinematografía estadounidense ha sabido identificar la excrecencia final del liberalismo tardío, un subproducto ciudadano que no es fruto directo de la injusticia del sistema económico, o no solo, sino una anomalía de la propia construcción de la personalidad en una democracia liberal: un destilado que combina libertad, suficiencia material y ausencia de sentido trascendente hasta antojarse una pesadilla de Javier Gomá y que llamaremos «hombre-escoria». Pero que también podríamos bautizar, con petulancia de catedrático, como «el hombre anómico».

Esta lectura crítica del liberalismo se escribe con ortografía liberal, cuña de la misma madera. Y ahí reside su valor y también la razón por la que pasa inadvertida a la crítica europea, que solo concibe una lectura escéptica de las sociedades liberales si está escrita con la letra gótica del estructuralismo marxista. De ahí que, por su carácter impugnatorio, el crítico a veces se sienta tentado de fascinarse con estos personajes perversos cual si fueran una actualización del

Quijote. Mucho se leyó esta comparación al respecto de la novela de John Kennedy Toole *La conjura de los necios*, lo que ha convertido a su inefable protagonista, Ignatius J. Reilly, en una especie de héroe descerebrado, un trasunto del inmortal personaje cervantino o un icono pop. Quizá su insalubre costumbre de habitar el mundo en pijama (!) y gorra de leñador haya despistado a algún analista de lo superheroico, pero lo más ajustado sería decir que encarna lo peor de la demencia social, la egolatría sin causa y la imbecilidad supina. Ignatius J. Reilly no es un héroe posmoderno, es simple y llanamente un redomado gilipollas. Dios te libre de que te toque un tipo así en el rellano de la escalera. Y sin embargo, su influencia y su prestigio son un sambenito cultural que no se va ni con lejía traída del futuro.

Ocurre con Reilly algo parecido a lo que rodea al Harry Haller que protagoniza *El lobo estepario*, de Herman Hesse. En ambos casos hablamos de protagonistas de los que cabe sospechar que son una proyección bastante precisa de los pensamientos y anhelos del propio autor. Comparten el prestigioso ensimismamiento de la intelectualidad europea y a la vez son el opuesto del Frank Bascombe de Richard Ford, al que conocimos en la novela *El periodista deportivo*, y ante el que caímos de hinojos en *El día de la independencia*. Bascombe ha encontrado una forma razonablemente confortable de habitar el mundo y relacionarse con sus semejantes de forma cabal y resistente a la desdicha. A propósito de la serie de Bascombe, procede la descortesía de citarse a uno mismo: «Ford es un insigne novelista de lo civilizado, un elocuente maestro para asumir la ausencia de aventura sin dejarse aplastar por el tedio rutinario de la mera supervivencia. Lo hace encomendado a la belleza, a la imaginación y a una honestidad desnuda en las antípodas del cinismo, que no espera de los demás más de lo que son capaces ni renuncia a ver en ellos la majestuosa virtud de una confianza humilde y esperanzada en que todo vaya bien. La rocosa

coherencia de toda la literatura de Richard Ford compone un genuino asombro ante esa sedosa y arbitraria tibieza, a menudo amable y a veces desapacible, de habitar el mundo».

Al caso, la identificación con Harry Heller e Ignatius J. Reilly es un detector de mentecatos que el autor de estas líneas usa con frecuencia. Por ejemplo, para distinguir a los cipotudos que preocupan a Lomana. El tremendista Darren Aronofsky convirtió a un insigne lobo estepario en protagonista de su tratado sobre la masculinidad tóxica, *Madre!* (2017), filme en el que Javier Bardem encarna un paradigma del creador intensito. Apuesto la cabeza a que ese personaje es un conspicuo lector de Herman Hesse.

En el capítulo quinto ya adelantábamos la impronta de estos hombres-escoria, desecho estéril de la democracia norteamericana, cazadores solitarios, hijos del neoliberalismo urbano y de una concepción corrompida del talento y el éxito personales. Mencionábamos al Travis Bickle de *Taxi Driver*, el William 'D-Fens' Foster de *Un día de furia*, el Keller Dover de *Prisioneros*, o el Louis Bloom de *Nightcrawler*, pero la lista de depredadores podría ampliarse con otros muchos personajes similares que, si los proyectamos en su sentido más inhumano, alumbran el nacimiento de otros dos arquetipos cinematográficos hollywoodienses de gran éxito: el asesino en serie y el supervillano. Por trazar el arco parabólico completo, hay un hilo sutil que une al atormentado padre de *Prisioneros* con el antológico *psycho killer* John Doe (Kevin Spacey) del filme *Seven* (1995), de David Fincher, y que desemboca en el Joker (Heath Ledger) de *El caballero oscuro* (2005), de Christopher Nolan. «Hay hombres que simplemente quieren ver arder el mundo», recita Alfred Pennyworth (Michael Caine). La razón es evidente: el cine de Hollywood ha sabido hurgar en las contradicciones que tensionan las sociedades desarrolladas para identificar los monstruos alienados que medran en sus angosturas, ocultos por el anonimato urbano y amparados por el dosel de

libertad individual característico de nuestras democracias. Y ha dibujado con ellos un almanaque de villanos que pueblan la ficción cinematográfica, unos villanos que, aunque extrañamente seductores para el apocalíptico marxista, son siempre un indiscutible modelo de conducta reaccionaria.

Estas personalidades esquinadas, anómalas, que viven en colisión con lo humano, han encontrado un inesperado vehículo de respetabilidad cultural en el cine de Paul Thomas Anderson, con títulos tan prestigiosos como *Pozos de ambición* (2007), *The master* (2012), *Puro vicio* (2014) y *El hilo invisible* (2017), altares a la ausencia de empatía. Y han servido al cineasta Damien Chazelle para componer un retrato del modo de vida occidental de acusada inclinación sadomasoquista en sus tres primeros largometrajes: *Whiplash* (2014), *La ciudad de las estrellas (La La Land)* (2016) y *First Man (El primer hombre)* (2018).

Contemplada desde este fin de capítulo, adquiere su verdadera relevancia la trilogía referida de Shyamalan. En *El protegido* (2000) nos presenta a David Dunn (Bruce Willis) como una versión sombría y apesadumbrada del héroe cotidiano, antónimo de la alienación neoliberal de Elijah Price (Samuel L. Jackson), un discapacitado físico condenado a existir en la fragilidad extrema que sublima su frustración en la fabricación de un mito tebeístico sobre sí mismo. La trilogía, transitando por el hombre múltiple, Kevin Wendell Crumb (James McAvoy), que encarna el mal que es víctima de sí mismo, aborda exactamente el dilema que aqueja a Gomá y lo resuelve con la proclamación final de Price en el desenlace de *Glass (Cristal)*: «No fui un error, mamá», pronuncia con su último aliento. Muere tal vez sin oír la respuesta: «No. Fuiste espectacular». He ahí la paradoja de la elevación individual del neoliberalismo. Dunn halla sentido en el beneficio de la comunidad, mientras Price abraza el envés romántico del paradigma liberal: una identidad herida que solo puede resolver la ausencia de dios y de propósito construyendo una individualidad

descollante y dañina. Miradme todos. Shyamalan y Gomá escriben sobre el mismo asunto, una cuestión central en la arquitectura política de nuestras democracias pero también en la consecución de un constructo identitario funcional que conjure el pánico atroz, no a morir sino a disiparnos.

De ese modo, mientras superhéroes y supervillanos son una plasmación de nuestra sed de leyendas sublimando lo mejor y lo peor de lo que somos capaces, en el enfrentamiento de los héroes cotidianos con los hombres-escoria late una pugna política central para Estados Unidos: la que separa al liberalismo de su evolución aberrante, el anarcoliberalismo. La que opone al plebeyo que exige a la democracia que cumpla con su deber, con el rebelde que aspira a usar la libertad para desentenderse de sus semejantes, en una suerte de aristocracia premoderna. Un morboso híbrido de ambos sería el funambulista Philippe Petit (Joseph Gordon-Levitt), el hombre que cruzó andando sobre un cable metálico de una a otra de las Torres Gemelas neoyorquinas en *El desafío* (2015), de Robert Zemeckis. Y casi cualquiera de los protagonistas de las películas de Paul Thomas Anderson, si bien casi siempre están más cerca de Ignatius J. Reilly que de ninguna otra cosa.

Cuando hombre-escoria y héroe cotidiano coinciden en los mismos parajes narrativos, se pliegan sobre sí mismos para interrogar a la democracia sobre sus posibilidades y sus pesadillas. Por eso es tan importante la pugna entre el cansado policía Martin Prendergast (Robert Duvall) y el iracundo desempleado William Foster (Michael Douglas) en *Un día de furia* (1993), de Joel Schumacher, entre el obsesivo detective David Loki (Jake Gyllenhaal) y el enfurecido católico Keller Dover (Hugh Jackman) en *Prisioneros* (2013), de Denis Villeneuve. En el columpio de este baile de opuestos se juega la posibilidad de que América no se vuelva loca. Y por si no se han dado cuenta, vamos perdiendo.

Si echamos la vista atrás, hacia el capítulo dedicado al cine mudo, no cuesta mucho diagnosticar que el maravilloso y reaccionario Monsieur Hulot de Jacques Tati, en su incapacidad de encajar en el mundo moderno, es un antepasado del Travis Bickle antimoderno, ambos antagónicos del voluntarioso Forrest Gump. Martin Scorsese y Paul Schrader regalaron a su taxista magnicida la coartada de ser veterano de guerra —como Gump— para exonerar su ostensible talante reaccionario: «Escuchad, imbéciles de mierda, aquí hay un hombre que va a cortar por lo sano, un hombre que va a hacer frente a la chusma, a la prostitución, a las drogas, a la podredumbre, a la basura. Un hombre que acabará con todo eso», recita Robert De Niro en *Taxi Driver*. Un hombre, parece decir, que acabará con la democracia. No sería extraño que ese texto inspirase a Alan Moore para los lúgubres oratorios de Rorschach, en *Watchmen*: «Esta ciudad me teme. He visto su verdadero rostro. Las calles son cloacas llenas de sangre y cuando finalmente se encostren, todas las alimañas se ahogarán. La suciedad acumulada por el sexo y los asesinatos hará una espuma que les llegará hasta la cintura. Todas las putas y los políticos mirarán al cielo y gritarán: ¡sálvanos! Y yo desviaré la mirada para susurrar: No». Porque Bickle fue un Donald Trump *avant la lettre* o, si se prefiere, un Joker a medio hacer que ensaya ante el espejo el desafío que su condición cipotuda de hombre armado lanza a la democracia: «¿Hablas conmigo? ¿Me lo dices a mí? Dime. ¿Es a mí? Entonces, ¿a quién le hablas si no es a mí? Aquí no hay nadie más que yo». Pues claro que es a ti, majadero.

11

El efecto Reagan:
teenagers y brókers

Hay que admitir que la monserga de los ochenta es difícil de soportar. Los que nos construimos en esa década, es decir los que vivimos por entonces la singladura de la infancia a la juventud, transitando por el mar de los picores, somos una generación muy numerosa que, por edad, formación y nivel de consumo, se halla hoy en lo alto de la pirámide del dictado cultural. Somos los responsables de gestionar el canon, aunque dejaremos de serlo pronto. Y ejercemos esa hegemonía dando la tabarra sin compasión con todo lo gordo que nos pasó entonces, incluida nuestra apasionada relación con el secador de pelo. No fue tan gordo (salvo lo del secador), pero a todas las generaciones, como anticipábamos hace muchas páginas, les ocurre que asocian la edad dorada de cualquier arte al periodo que transcurre entre su pubertad y su juventud, cuando todas las canciones hablan de ti, los libros te petan la cabeza y las películas te cambian la vida. Cuando cada día viene aún con precinto. Estamos a dos telediarios de que un neurobiólogo nos confirme que la clave de este fenómeno está en el proceso morfológico de maduración del cerebro humano en ese periodo, pero entre tanto sabemos de sobra que la acumulación de glorias culturales concluye al firmar la primera hipoteca. El que la tenga. Porque es en esos años mozos cuando uno, de acuerdo con los

parámetros de sus consumos culturales, construye su identidad emocional —proceso que disecciona Umberto Eco (siempre Eco) en la novela *La misteriosa llama de la reina Loana*— y porque, en el recreo de rememorarlos, a menudo se engalanan aquellos años con el gozo irrepetible de *tener* aquellos años. La memoria es un mecanismo complejo y muy poco fiable que hilvana a su antojo los hechos del pasado (o una versión de ellos) como si se tratase de una colcha de *patchwork* para modular un sentido retrospectivo a la sucesión de avatares y casualidades que nos van cincelando el carácter y la biografía. Decía el maestro Yoda (Frank Oz) que «siempre en movimiento está el futuro». Será, ni idea. De lo que sí tenemos certeza es del continuo movimiento del pasado.

Pero, añoranzas y reescrituras al margen, sí pasaron cosas importantes en el cine y en la política durante esa década. Se fraguaban una revolución reaccionaria y una demolición premeditada del legado rooseveltiano de las que aquí no fuimos del todo conscientes. Por estos pagos estrenábamos democracia como quien entra en un parque de atracciones y lo mira todo con los ojos muy abiertos y la sonrisa alelada. Nos dedicamos a levantar templos culturales a la ya por entonces declinante revolución cultural de los sesenta, de la que solo nos habían dejado probar la puntita, pusimos Mayo del 68 en el altar mayor y llenamos de incienso y salmodias su santuario. Nos afrancesamos. Como es nuestra costumbre, España llegó a la fiesta cuando ya quedaba poca bebida y no había hielo, los invitados más interesantes se habían recogido y el resto de la concurrencia se dividía entre los candidatos al coma etílico y los que andaban procurándose una noche de sábanas revueltas. Pero al otro lado del Atlántico, Ronald Reagan estaba eligiendo cortinas para la Casa Blanca, pletórico de carisma y popularidad (aunque aquí cueste creerlo), dispuesto a distorsionar para siempre el término «liberal» y a crear un déficit público como nunca se había conocido gracias a su fe ciega en la curva de Laffer, ese animal mitológico de la técnica

presupuestaria. Arthur Betz Laffer, licenciado en Yale y doctorado en Stanford, fue miembro del equipo económico de Reagan y postuló que una bajada de impuestos producía un incremento de la recaudación debido al aumento de la actividad económica. La curva de Laffer, conocida hoy en el mundillo como «la mentira más grande jamás escrita en una servilleta», es como el *bigfoot*, nunca ha sido vista en el mundo real salvo por los testimonios entusiastas de su feligresía, y hoy forma parte de la criptozoología de las *business schools*, ese Hogwarts del que solo salen Slytherins. La catástrofe para las arcas públicas que trajo consigo está descrita con pelos y señales en *El triunfo de la política. Por qué fracasó la revolución de Reagan*, de David Stockman, conspicuo reaganista y jefe de la oficina presupuestaria de la Casa Blanca en aquel gobierno.

Casi a la vez que el viejo *cowboy* comenzaba la voladura de las finanzas públicas estadounidenses, en California tomaba el poder una generación de cineastas que había sido amamantada en la universidad viendo cine de acá y de acullá en lugar de amagarse como aprendices en los estudios. Sin que una cosa y la otra, la costa este y la oeste, amigos conspiranoicos, tuvieren relación de causalidad. La contingencia escribe subordinadas antojadizas.

Se ha contado hasta la extenuación que la edad media de los espectadores de cine había bajado y que eso convirtió al adolescente en el principal animador de la taquilla. *La guerra de las galaxias* rompió el techo de lo que a la evasión y a la fantasía les estaba permitido soñar. La tecnología abrió y cerró la década de los ochenta con dos hitos técnicos (década en sentido amplio, porque entre un invento y el otro hay quince años): el control electrónico de cámara, que permitió a Lucas poner en pantalla acontecimientos prodigiosos de su lejana galaxia a partir de maquetas y muñecos (empezó así la era del juguete coleccionable); y el hiperrealismo de los gráficos generados por computadora, con el que *Parque Jurásico* (1993), de Steven Spielberg, resucitó a los dinosaurios y los puso a convivir con

humanos «sin reparar en gastos», repetía John Hammond (Richard Attenborough). Hablaremos de ello en el siguiente capítulo, pero este regreso del cine a su condición primordial de carromato de hombres-fenómeno terminó por consolidar al vivaracho púber no solo como *target* principal de la industria hollywoodiense sino, y a eso vamos, también como objeto narrativo principalísimo.

Nació el cine de *high school* (cine de instituto) o cine *teenager* —películas sobre y para adolescentes— como género de éxito y de inmediato los cineastas depositaron toda la atención en los alumnos anónimos, en aquellos que no destacaban en los deportes, en los impopulares que estaban llamados a ser arrollados por los triunfadores, en los chicos feos pero bonitos, a medio hornear, que llevaban gafotas, tenían granos, estaban escuchimizados o eran tartamudos. O todo a la vez. Ese fue el «héroe cotidiano» de la década. Y es un heroísmo antitético de los valores neoliberales que empezaban a coparlo todo en América, primero, y en Europa inmediatamente después. La ideología del esfuerzo y la carrera loca hacia el triunfo material toparía con un regimiento de películas que en esa década animaban a la chavalada a rebelarse contra la ortodoxia formativa y la tiranía del éxito. Y por supuesto, a no permitir que les pusieran una mano encima nunca más.

Este subgénero reinante en los ochenta hundía sus raíces en algunos títulos que, en los felices cincuenta, amargaron a las familias electrodomésticas al postular la condición problemática de los mozalbetes, con James Dean como icono y *Rebelde sin causa* (1955), de Nicholas Ray, como duradero estandarte. En los setenta apareció una vertiente universitaria y grupal de lo que en Estados Unidos se llamó *gross-out* —cine guarro, por entendernos—. El *gross-out* lo delinearon una serie de comedias *underground*, a la postre muy influyentes, que utilizaron un humor grosero y escatológico como vector contracultural. En 1967 había muerto el código Hays y algunos cineastas se lanzaron, cual res de lidia

saliendo de toriles, a experimentar de inmediato con asuntos tabú relacionados con las funciones corporales que se desarrollan por debajo de la cintura, tanto metabólicas como reproductivas. Ya me entienden. Títulos como *Pink Flamingos* (1972), de John Waters, y *The Groove Tube* (1974), de Ken Shapiro, cumplieron con su propósito de escandalizar a unos y regocijar a otros en el circuito independiente, pero llamaron la atención de la industria y sus códigos acabaron empapando las producciones de los grandes estudios, con *Desmadre a la americana* (1978), de John Landis, como flamante rompehielos y los británicos Monty Python como impagable precedente europeo, cuyo *Monty Python's Flying Circus* (1968-1974) empezará a verse masivamente en América a partir de 1974. La feracidad del *gross-out* fue tal que aún hoy es un género plenamente vigente, como lo prueba, por ejemplo, el éxito del cineasta Todd Phillips, responsable de *Resacón en Las Vegas* (2009) y heredero de una estirpe de comediantes de desopilante brocha gorda. Gentes como el trío formado por David Zucker, Jim Abrahams y Jerry Zucker (conocidos como ZAZ) creadores de *¡Aterriza como puedas!* (1980), y sus secuelas y derivadas, o los hermanos Bobby y Peter Farrelly, autores de *Algo pasa con Mary* (1998), entre otros títulos gamberros sobre excreciones varias. La prodigalidad de sus métodos comediantes es tal que hasta el género de superhéroes ha sucumbido a los encantos de su desmelene, y ahí tenemos a *Deadpool* (2016), de Tim Miller, ejerciendo el despiporre con mallas.

Dietario político informal de los años del descreimiento nixoniano, las comedias juveniles rubricaron, a partir de los años setenta, que la chavalería era la mejor dispuesta de las audiencias y respondía con igual frenesí a la expresión gamberra de su insubordinación sin rumbo, como en las películas de Landis —la citada, pero también su antecesora *Made in USA* (1977), el musical *Granujas a todo ritmo* (1980) o la reinterpretación irreverente de la licantropía en tanto metáfora de la edad de todos los cambios, en *Un hombre lobo*

americano en Londres (1981)—, que a la celebración de la edad soleada, ya fuera desde las cuitas de la incipiente sexualidad puritana de los cincuenta, en la inmortal *Grease* (1978), de Randal Kleiser, o desde el abrazo de la melancolía de la adolescencia, tal y como vemos en la más influyente de todas aquellas películas generacionales, *American Graffiti* (1973), de George Lucas. Esta crónica agridulce de la última noche de verano de unos adolescentes situados al borde mismo de la edad adulta le valió al cineasta de Modesto (California) las nominaciones al Oscar a mejor película, dirección, guion original, montaje (Marcia Lucas) y actriz de reparto (Candy Clark). Y ofreció un retrato imperecedero de unos chicos asomados al barranco, intentando retrasar el momento de lanzarse colina abajo.

La especial impregnación que las películas tienen en las ávidas mentes a medio cocinar explica también por qué fue precisamente en el momento en que las salas de cine fueran tomadas al asalto por la muchachada, cuando empezó a proliferar el término «película generacional» para referirse a títulos que definían o marcaban con su impronta a amplios grupos juveniles. Ocurre con la película de Lucas, pero también con *Rebeldes* (1983), de su amigo Francis Ford Coppola, que tiene el acierto añadido de colocar en el mapa a una generación de intérpretes que habría de inundar la década. En *Rebeldes* aparecían Patrick Swayze, C. Thomas Howell, Rob Lowe, Ralph Macchio, Matt Dillon, Tom Cruise, Diane Lane, Emilio Estevez, Sofia Coppola y los cantantes Leif Garrett y Tom Waits.

El componente melancólico de estos títulos nos sirve para iluminar el tiempo que vivimos, en que andamos sumergidos hasta el cuello en la añoranza de cosas viejas que siguen aquí, recuperadas por esa biblioteca de Alejandría que es internet, y que por tanto no pueden ser extrañadas. La adolescencia es la única edad en la que se habita el presente desde la nostalgia por él. Por eso hoy, en esta edad en que todo tiempo y todo lugar está a tiro de clic, nos hemos vuelto

todos un poco adolescentes. Nostálgicos de lo disponible, añorantes de lo inmediato. Esa paradoja pubescente es patente en títulos como *American Graffiti*, pero también en otros como *Cuenta conmigo* (1986), de Rob Reiner, adaptación de la novela corta de Stephen King *El cuerpo*. Los ochenta se conforman como una década desesperada por enterrar la crudeza política de los setenta para construir lo venidero y, en tal sentido, más que un rearme conservador, como a menudo se ha escrito, este periodo traza un esfuerzo hedonista que exigía que previamente la sociedad americana reacomodara la relación con su pasado y su utopía. Los chavales ajustaban cuentas con el mundo de sus padres antes de emprender la conquista del suyo y por eso buena parte de estas películas acaban por construir una identidad para el nuevo tiempo echando la vista atrás, sobre los años cincuenta y sesenta, en los que sus padres eran ellos.

Hablamos de un cine más historicista que histórico, reescritor antes que lector del pasado. Y eso alcanzó intensamente al cine bélico. Tras las primeras películas críticas sobre Vietnam de los setenta, de corte más o menos *indie*, como la tremenda *Johnny cogió su fusil* (1971), de Dalton Trumbo, o la dramática *El regreso* (1978), de Hal Ashby, que ganó tres Oscar, el antibelicismo post-Vietnam entró de lleno en el cine de audiencias masivas. *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, convirtió la novela colonial de Joseph Conrad en una versión siniestra de *El mago de Oz*, con solo cambiar el camino de baldosas amarillas por un río amarillo. *Acorralado* (1984), de Ted Kotcheff, película prologal de las aventuras del macho John Rambo, estaba escrita, al contrario que sus secuelas, desde un antibelicismo militante. Oliver Stone, con sus tres relecturas desaforadamente políticas de la guerra del sudeste asiático, *Platoon* (1986), que ganó cuatro Oscar, *Nacido el 4 de julio* (1989), que ganó dos, y *El cielo y la tierra* (1993), fijaría el relato final sobre el expansionismo bélico de Estados Unidos. Todo lo que

sabemos de aquel infierno húmedo y caluroso procede de estos títulos. Y es un relato puramente de izquierdas. La razón por la que la crítica marxista detecta algo así, que el único relato crítico y progresista sobre la acción exterior estadounidense procede de Hollywood, e inmediatamente lo olvida es porque en su actitud malhumorada con el cine de los grandes estudios actúa con la sutileza y la sofisticación con la que John Rambo trata a un *sheriff* del condado.

En las comedias juveniles se trata igualmente de volver al pasado, en este caso para revisar los paraísos perdidos de nuestros mayores pero sin sumergirse en sus códigos. Para ello, el cine acaba eligiendo historias que, aun desarrollándose décadas atrás, mantienen una gruesa maroma fijada al noray del presente. A diferencia del elogio de la beatería rockera que veíamos en *Grease* (cuya historia se desarrolla en el curso 1958-1959), ahora se trata de quitarle resplandor a aquellos tiempos embadurnados de brillantina. Ocurre en *Cuenta conmigo*, hermosa historia de ingenuidad y descubrimiento para una pandilla de críos en el verano de 1960 que, sin embargo, está contada por su protagonista adulto (Richard Dreyfuss) desde 1986. Al caso que nos ocupa, desde el presente. No es cine sobre entonces, sino sobre un entonces visto a lo lejos.

El mecanismo es el mismo que aparece en *Regreso al futuro* (1985), de Robert Zemeckis, en la que el protagonista, Marty McFly (Michael J. Fox), viaja accidentalmente a los pacatos y formales años cincuenta para descubrir que no eran tan pacatos ni tan formales y que por supuesto no suponen ningún paraíso civilizador. Mucho menos, la expresión culminante de la *American way of life*. De hecho, el cometido central de McFly es ayudar a su padre a enfrentar un caso palmario de acoso escolar y al tiempo declinar las insistentes ofertas sexuales de su madre. Porque si George McFly (Crispin Glover) no lo supera, Marty no habría nacido. Nos echaba humo la cabeza. Tras poner en su sitio a los años cincuenta, en las

dos secuelas, Zemeckis y su coguionista Bob Gale revisarán las otras dos mitomanías históricas de la utopía estadounidense, el futuro fantacientífico, en *Regreso al futuro. Parte II* (1989), y el Salvaje Oeste, en *Regreso al futuro. Parte III* (1990): Marty McFly es nuestro héroe cotidiano de instituto (y por tanto, es víctima revanchista de *bullying* y un holgazán para cualquier deporte que no sea hacer el cabra con su monopatín y para cualquier aprendizaje que no sea tocar la guitarra eléctrica), sujeto principal del nuevo relato audiovisual. Zemeckis y Gale, tras usarlo para desmitificar «los felices cincuenta», lo envían sucesivamente a explorar el destino de América e indagar en el origen de la nación. McFly descubre en su viaje postrero al principio de todas las cosas que poca épica hubo en aquella tierra de hombres rudos y civilización precaria, inmediatamente después de haber cartografiado la distopía que aguardaba al futuro de América: un tiempo en el que el matón de la clase, Biff Tannen (Thomas F. Wilson), se ha convertido en el multimillonario y caprichoso amo de todo. Solo falló el año, por los pelos. *Regreso al futuro. Parte II* se desarrolla en octubre de 2015 y Donald Trump llegó a la presidencia de Estados Unidos en enero de 2017.

Hay tanto material historiográfico y político en el sensacional entretenimiento que propuso Zemeckis bajo los auspicios de Steven Spielberg, productor ejecutivo de la trilogía, que no me cabe en la cabeza que no haya una docena de tesis doctorales que profundicen en estas tres películas de apariencia inocua, sobre cuyo alegre chasis aguardan agazapados los tres secretos de Fátima del proyecto nacional estadounidense.

Los adolescentes, las bicicletas (vale, y los monopatines) y el *bullying* escolar se convirtieron al entrar en los ochenta en avíos principales de los nuevos éxitos. Tan importantes son los efectos especiales en *E.T. El extraterrestre* (1982), de Steven Spielberg, como el instituto, la casa con rampa para el coche, la celebración de

Halloween, la pizza a domicilio o las excursiones en las entonces novísimas bicis de BMX. Pero la constante fue que el cine de Hollywood siempre se puso de espaldas al triunfador abusón, al deportista guapísimo o a la rubia que gobierna las *cheerleaders*. En todos los géneros, y en esto Zemeckis y Spielberg se mantuvieron firmes en el canon, aparecían los matones de instituto señalados como pequeños villanos violentos. Es muy probable que todos estos cineastas hubieran sido escuchimizados gafotas en el colegio.

Quizá uno de los títulos modélicos, por su tremenda recaudación y una estructura narrativa que pivota en torno al abuso, fue *Karate Kid: el momento de la verdad* (1984), de John G. Avildsen, historia de Daniel Larusso (Ralph Macchio), un mequetrefe de físico antagónico al joven caucásico —no sabías si venía de atiborrarse con los espaguetis de la *mamma* o de una ceremonia de Bar Mitzvah; una de dos— que es hostigado por una pandilla de karatecas. De acuerdo a la estructura convencional de un relato de pruebas, cobrará venganza con la ayuda de un viejo vecino maestro de artes marciales, Miyagi (Pat Morita), un señor mayor sindicado en la misma confederación gremial que el Merlín artúrico, el Gandalf tolkieniano o el mismísimo Ben Kenobi. Y con bastante más sentido común que el desmesurado Emmett Brown, alias Doc (Christopher Lloyd) que acompañará a McFly en su refulgente DeLorean. Es difícil elegir un campeón de kárate más improbable que Ralph Macchio, y en esa decisión de *casting* también hay política.

Ese mismo año, en un filme de fantasía situado en las antípodas del naturalismo californiano de *Karate Kid*, volverá a aparecer el *bullying* como vector de crecimiento de un niño llamado Bastian Baltasar Bux (Barret Oliver). *La historia interminable* (1984), adaptación que el estupendo director alemán Wolfgang Petersen realizó del libro homónimo de Michael Ende, no gustó ni un pelo al escritor, que obligó a retirar su nombre de los créditos de la película. Ende se enfadó, en primer lugar, porque habían cercenado la mitad

de la novela, pero en segundo y principal, porque habían reemplazado a su Bastian gordito y feo por un niño que era una monada. Es decir, el escritor pretendía que la vindicación de los chavales menos aptos fuera más explícita de lo que ya es en un filme en que la evasión literaria se postula como un vector de crecimiento y emancipación, y no como un parapeto escapista. Esta es una importantísima constante de la cultura estadounidense frente al tremendismo de la crítica marxista: la evasión es un vehículo de maduración y eventual semilla de rebelión, no un lugar donde esconderse.

La reivindicación del débil por estos años fue tal que hasta el terror optó por el *bullying* como un tensor emocional. Arnie Cunningham (Keith Gordon) era un gafotas debilucho que acaba proyectando sus ansias de revancha con la vida en la restauración de un precioso y malévolo Plymouth Fury de 1958 con sangrientas consecuencias. *Christine* (1983), adaptación de una novela muy popular de Stephen King firmada por el prolijo cineasta John Carpenter, bebía del modelo que había establecido unos años antes, para otro texto del mismo autor, *Carrie* (1976), de Brian de Palma, de nuevo con el asunto del abusón como vector, en este caso a costa de la introvertida joven que da título a la película, interpretada por Sissy Spacek. Si en la primera el coche tenía tendencias homicidas, en la segunda la muchacha tenía telequinesis. Y vaya por dios.

Las humillaciones en el instituto tuvieron en la década de las hombreras una justa venganza, y la tentación de los triunfadores de abusar de sus semejantes fue castigada en las pantallas con todo tipo de oprobios, de los que el camión de estiércol de *Regreso al futuro* siempre será nuestro favorito. Pasarían muchos años antes de que las sociedades desarrolladas comenzaran a tomarse en serio las intimidaciones e iniquidades de las que son objeto los pringados de la clase, pero para entonces el cine ya había fijado un rotundo

discurso en defensa del enclenque, un mensaje que luego ha acompañado de forma canónica al cine *teenager* y que pervive en las actualizaciones vocacionalmente modernizantes, como *Academia Rushmore* (1998), de Wes Anderson, y también en las reelaboraciones más memorables de la nostalgia y el embeleso de los primeros amores, como *Las ventajas de ser un marginado* (2012), una gozada con guion y dirección de Stephen Chbosky a partir de su propia novela. Aparece aquí la pandilla de los que no encajan, el grupo de los que están juntos porque son extravagantes incluso sin querer y están obligados a acompañarse y quererse porque quizá nadie más lo haga. *Las ventajas de ser un marginado* es el paradigma de película en la que a los 16 años quieres quedarte a vivir. Y es la antítesis del totalitarismo neoliberal.

Con visiones más inclinadas al escepticismo o, con mayor frecuencia, al idealismo, la conformación de la pandilla, es decir, la socialización de los infamados, será el antídoto favorito de la década para el abuso. Proliferarán los títulos con sujetos corales que basan su potencia en la articulación de ese grupo, como el ya citado *Cuenta conmigo*, o el hoy celebradísimo *Los Goonies* (1985), de Richard Donner, que aterrizaba la aventura de exploración en los espacios cotidianos, haciendo una sublimación de las novelas juveniles de Enid Blyton en las que una pandilla de amigos solucionaba todo tipo de misterios sin alejarse mucho de casa: el mundo es una aventura extraña que comienza a veinte metros de la cerca del jardín.

Otra modalidad más acabada de socialización es *El club de los cinco* (1985), de John Hughes, que rápidamente adquirió categoría de mítica por la desarmante sencillez con la que lograba integrar en apenas 97 minutos casi todas las ansiedades que un joven de la época pudiera desplegar cuando le empiezan a salir pelitos. Sin el éxito previo de este franco relato sobre las identidades individuales y colectivas, toda una alegoría de una sociedad liberal, es impensable

que *El club de los poetas muertos* (1989), del australiano Peter Weir, adquiriera la condición de película-acontecimiento que tuvo para los coetáneos de los alumnos del profesor de literatura John Keating (Robin Williams), oh capitán, mi capitán.

Hay una prueba definitiva de que este cine juvenil está muy lejos de proponer un modelo conservador y es la precisión con la que se ajusta a la doctrina de *La bola de cristal* (1984-1988): «Si no quieres ser como estos, lee», «Solo no puedes; con amigos, sí», «Tienes quince segundos para imaginar. Si no se te ha ocurrido nada, a lo mejor deberías ver menos la tele». Cualquiera de estos lemas, repetidos una y otra vez en el programa, podría ser parte del guion de las películas que hemos mencionado, y sin embargo obedecían a un plan de formación de jóvenes progresistas ideado por su directora, la desaparecida Lolo Rico, y un equipo de guionistas encabezado por su hijo, el filósofo Santiago Alba Rico, todos ellos comunistas declarados. Aten cabos.

Por eso, subidos a un pupitre y pertrechados por todas esas lecciones sobre la alteridad, la identidad, la madurez, el amor, el dolor, la dignidad, la camaradería y la nostalgia, aquel cine nos permitió adentrarnos en la edad adulta convertidos en personas mejores, plenamente conscientes de la condición provisional de cuanto amamos y de la precariedad de nosotros mismos.

Pero no todo fue una fiesta con casetes grabadas para el amor en aquellos años. Aunque no calase en la mayoría de relatos sobre y para adolescentes, la potencia con la que el neoliberalismo económico había aplastado cualquier disidencia keynesiana, no digamos ya socialista, comenzó a imponer un mensaje sobre el triunfo individual que tuvo una innegable impregnación cultural. El escritor Daniel Bernabé lanza su admonición: «¿Qué nos enseñó el cine de los ochenta además de que los ordenadores serían nuestra salvación? Que el Estado era un ente inútil o pernicioso, en sintonía con el flamante neoliberalismo y el inicio de la etapa Reagan en

1981». Es verdad, en parte. Porque la desconfianza en el Estado no brotaba de una teorización política uberliberal, sino que era consecuencia de los siniestros manejos del gobierno en la Guerra Fría, la guerra de Vietnam (como hemos visto) y la administración Nixon. Bernabé usa un silogismo que solo se le ocurriría a un marxista: «El ciudadano es un individuo aislado ante fuerzas mucho más grandes que él. Si en la realidad lo público era reducido a lo bélico, en lo audiovisual se asimilaba el mal con lo bélico y por tanto con lo público». La primera frase explica la democracia liberal y su sistema de derechos políticos y contrapesos: si el liberalismo nace para combatir el absolutismo monárquico, la mirada liberal sobre el poder siempre será huraña, y eso atañe tanto al poder político como al económico. La segunda frase, en cambio, «lo público era reducido a lo bélico…», es una simplificación ventajista pues no hay títulos significativos en los que la escuela pública, las ayudas sociales, el sistema de justicia o los servicios de emergencias sean el villano de la función.

Sí hubo un esfuerzo parcialmente exitoso por crear un nuevo arquetipo del triunfador acorde con los valores que el gobierno republicano quería imponer. *Top Gun (Ídolos del aire)* (1986), de Tony Scott, catapultó al cienciólogo Tom Cruise a las carpetas de apuntes de la mitad de la población púber del planeta y arracimó en la ventanilla de inscripción de las escuelas de vuelo a la otra mitad. Y también impulsó un modelo de éxito personal puramente neoliberal, amparado además en un desempeño de las habilidades demasiado brillante como para atenerse a la convivencia, las órdenes o el reglamento. Maverick (Cruise) era el modelo de comportamiento, aunque su irresponsabilidad costara vidas, y tal modelo exigía un baño de egolatría. La rebeldía a que alude el nombre del protagonista (*maverick* es, literalmente «disidente», pero también se usa en el campo para aludir a reses sin marca) va orientada a la sociedad y se enfrenta a un concienzudo rival con el rostro de Val

Kilmer, Iceman («el hombre de hielo»), que no es otra cosa que su par simétrico. Ambos son monstruos neoliberales que prefiguran lo que vendrá en el mundo de los negocios: «Caballeros, en esta escuela se aprende a combatir. No hay premio para el número dos», recita el instructor para explicarnos que la Marine Corps Air Station de Miramar era en realidad América toda.

Cruise ya había protagonizado una oda previa al *entrepreneur* sin escrúpulos que hay que ver para creer. En *Risky Business* (1983), de Paul Brickman, daba vida a Joel Goodson (el apellido significa literalmente «buen hijo» porque también somos la mar de graciosos), un insufrible niño bien al que se le va un poco de las manos su propensión a la diversión descerebrada cuando sus padres no están en casa. Empieza como cliente barbilampiño de la prostituta Lana (Rebecca de Mornay) y acaba en improvisado potentado del negocio proxeneta. Esta oda al dinero, las casas grandes, los coches caros y la explotación sexual en tanto pasatiempo nos pareció la mar de divertida entonces. Hoy estamos pagando por cada una de aquellas carcajadas haciendo frente a alquileres inhumanos.

En el cine de negocios —un subgénero que solo ha enraizado en Hollywood porque los *auteurs* europeos están demasiado preocupados vigilando cómo su tripita va ocultando lo que hay más abajo— también se lanzaron otras propuestas menos chifladas de vidas ejemplares basadas en el subterfugio, la ambición y la mentira. *Armas de mujer* (1988), de Mike Nichols, quería ser una suerte de reivindicación feminista en el medio laboral, pero lo que trascendía (además de la insinuación machista del título español) era la legitimación del fraude como mecanismo de progreso social. Tess McGill (Melanie Griffith) es una secretaria espabilada que, en ausencia de su jefa, Katharine Parker (Sigourney Weaver, en una encarnación cuyo nombre y aspecto apunta a una descarada revisión siniestra de la Katharine Hepburn de tres décadas y tres capítulos

atrás), le roba el empleo, los clientes y hasta el novio, el pavisoso Jack Trainer (Harrison Ford). En 1988, robarle a Harrison Ford a alguien era, por supuesto, un crimen de lesa humanidad. La mentirosa, por si no ha quedado claro, es la heroína de la función. Además de una oda al trabajo como inmisericorde carrera de eliminación y única expresión de la realización humana, el tufillo reaganista de la película —por lo demás, una notable comedia negra que fue candidata a cinco Oscar de la Academia— aún perdura. El filme de Nichols tenía a su vez un precedente en *El secreto de mi éxito* (1987), de Herbert Ross, en la que Brantley Foster (Michael J. Fox) es un recadero sobrecualificado que trabaja clasificando y entregando correo en la compañía de su tío, Howard Prescott (Richard Jordan). En un desdoblamiento de personalidad wilderiano, Foster se inventa un *alter ego*, Carlton Whitfield, alto ejecutivo, que acaba salvando a la compañía. Y quedándose con ella. Y con la chica de su tío (o sea, con su tía política), porque cuando nos ponemos, nos ponemos.

Con excepción de la cinta de Mike Nichols, un agravante de estos elogios del tahúr en tanto operador conspicuo del ascensor social es que además resulta que los personajes que triunfan meteóricamente en estas películas ya eran gente bien antes de comenzar su periplo. Lo cual, bien mirado, es de una sinceridad pasmosa: el ascensor neoliberal se supone que está abierto a todos, pero la verdad última es que para los menesterosos hay una escalera de servicio o un montacargas que dan al callejón. Por el elevador acabado en maderas nobles solo suben los de siempre. Y sus mocosos consentidos. Que encima hagan trampas para llegar antes a la cumbre es elocuente del recochineo con el que se brinda en la planta 70.

Hay unos cuantos títulos de este estilo que a mediados de los ochenta intentaron convertir la vida de un rascacielos en una fiestecita pija, componiendo un elogio de la desregulación neoliberal

que, visto en la distancia, invita a santiguarse —al menos hasta que *La jungla de cristal* (1988), de John McTiernan, puso orden allí arriba —. El triunfador sin escrúpulos pudo haber sido un arquetipo de éxito, pero Hollywood, esa colonia de «rojos, maricas y judíos» (recordemos a McCarthy), pronto empezó a desconfiar de los duros a cuatro pesetas. En *Wall Street* (1987), el guionista y director Oliver Stone empezó a poner los puntos sobre las íes. Bud Fox (Charlie Sheen, la marca blanca de Tom Cruise en esos años) es un joven bróker lleno de ambición y talento que, mediante trolas, ambages y el uso de información privilegiada consigue atraer la atención del mefistofélico Gordon Gekko (Michael Douglas), el más afamado inversor de Wall Street y uno de los mayores consumidores de gomina de Occidente (con permiso de nuestro Mario Conde, que le copió hasta los andares). Gekko convierte a Bud en su novicio predilecto. Miel sobre hojuelas, hasta que el aprendiz de cabrón acaba por descubrir de qué va de verdad todo ese oropel de *squash*, esmóquines y chicas de escote infinito. Convence a Gekko de que rescate la pequeña aerolínea Bluestar, cuyo sindicato de trabajadores lidera su padre, Carl Fox (interpretado por su verdadero padre, Martin Sheen, que luego descubriríamos que es, como actor y como persona, la conciencia moral de América; algo así como su Iñaki Gabilondo). Por supuesto, Gekko, tras adquirir la compañía, pretende liquidarla para lograr un beneficio rápido. Solo un tonto o un ingenuo creería que la economía financiera desregulada crea riqueza en otro sitio que no sea la cuenta del inversor en las Bahamas. Al final, todos acaban en manos del FBI, y a Gordon Gekko lo encierran y tiran la llave.

La advertencia que estaba lanzando Oliver Stone sobre lo que se nos venía encima era tan ajustada y profética que cabe imaginárselo cual Charlie Frost (Woody Harrelson) en Yellowstone, en la apocalíptica *2012* (2009), de Roland Emmerich, gritándole al televisor: «¡Lo veis! ¡Ya está aquí!» el 15 de septiembre de 2008,

cuando Lehman Brothers anunció la quiebra y el mundo entero se fue a la mierda.

La constante universal del cine americano, repetida aquí hasta la saciedad, aplica en este subgénero más que en ninguno: el plutócrata es el malo. En los años ochenta y noventa, esta idea empaparía a tal punto a Hollywood que incluso en las *buddy movies* de policías el espectador sabía que si un tipo vivía en una mansión o tenía un barrio futurista de metacrilato en el recibidor de su despacho era muy probable que se tratara de un sinvergüenza, si no el asesino que andaban buscando. Esta certidumbre alcanza a las películas de los sucesivos James Bond, que incluso antes del final de la Guerra Fría ya se las tenían eventualmente con la gente rica y con nuevos plutócratas que apenas disimulaban ser un trasunto del multimillonario dueño del canal ultraderechista Fox News, Rupert Murdoch.

Hollywood siempre ha sido la conciencia crítica de su país y por eso, a partir de la revolución de Reagan, ya nunca apartaría una mirada torva del promocionado modelo de éxito propugnado por la ortodoxia neoliberal. En *Jerry Maguire* (1996), el director y guionista Cameron Crowe llevó al niño bonito del neoliberalismo, Tom Cruise, a enfrentarse a las contradicciones de un sistema de valores que coloca el dólar en el centro mismo de la vida. David Mamet, bajo la dirección de James Foley, firmó el guion de *Glengarry Glen Ross: Éxito a cualquier precio* (1992), adaptación de su propia obra de teatro y relato definitivo sobre la deshumanización de los comerciales a comisión, en este caso, un grupo de vendedores de fincas de campanillas a puerta fría: Al Pacino, Jack Lemmon, Ed Harris, Alan Arkin, Alec Baldwin, Kevin Spacey y Jonathan Pryce. Un reparto de cine negro. *Glengarry Glen Ross* es coetánea del debut de Quentin Tarantino *Reservoir dogs* (1992), con la que guarda no pocos paralelismos. Pero, sin pegar un tiro ni rebanar una oreja, el

texto de Mamet es mucho más sanguinario que el del *enfant terrible* de Knoxville.

En el cambio de siglo, Hollywood cerró su interpretación definitiva sobre lo que proponían los modelos de éxito neoliberales adaptando la más famosa novela de Breat Easton Ellis. *American Psycho* (2000), con Mary Harron en la dirección y Christian Bale dando vida a Patrick Bateman —el depredador que Reagan quiso convertir en modelo de conducta—, acabó para siempre con lo que habían querido construir los *maverick* de los ochenta.

Los tiburones financieros nunca dejarían de ocupar un lugar en el panteón de arquetipos satánicos hollywoodienses, pero fue tras el *crack* de 2008 cuando la industria californiana demostró al resto de cinematografías su incomparable compromiso con una revisión crítica del liberalismo contemporáneo. Mientras los Michael Haneke, Pedro Almodóvar, Léos Carax, Xavier Dolan, Apichatpong Weerasethakul, Abdellatif Kechiche, François Ozon y demás frecuentadores de Cannes nos contaban que su mamá no sé qué, el cine americano cogía la realidad inmediata por las solapas y la interrogaba sobre nuestra ruina como sociedad democrática. Entre el documental *Inside Job* (2009), de Charles Ferguson, ganador del Oscar de la Academia, y el desahogo *El lobo de Wall Street* (2013), de Martin Scorsese, Hollywood no ha dejado de preguntarse «cuándo se jodió el Perú», en títulos tan poco complacientes como la costumbrista *The company men* (2010), de John Wells, la magistral *Margin Call* (2011), de J. C. Chandor, la historicista *La gran estafa americana* (2013), de David O. Russell, la didáctica *La gran apuesta* (2015), de Adam McKay, o la mediática *Money monster* (2016), de Jodie Foster. Y por supuesto no podía faltar el «os lo dije» de Oliver Stone: *Wall Street 2. El dinero nunca duerme* (2010). El fresco que el cine industrial californiano ha pintado sobre la economía especulativa no hace prisioneros y ni siquiera pretende ser ambiguo respecto a un tinglado que, desde el punto de vista moral,

recibe idéntico tratamiento que el que los emigrantes italianos montaron en Chicago en los años treinta. Tras una convivencia dubitativa, Hollywood hace mucho que decidió que Wall Street es el villano. Aunque pague las películas.

La dialéctica entre la ambición y la codicia, expresiones virtuosa y viciada del mismo afán, ha salpicado asimismo los retratos que el cine ha realizado de los gurús de la nueva economía y de su utopía digital, empezando por los más destacados de entre ellos: Mark Zuckerberg, creador de Facebook, y Steve Jobs, padre y sumo sacerdote de Apple. *La red social* (2010), de David Fincher, y *Steve Jobs* (2015), de Danny Boyle, ambas con libreto de Aaron Sorkin, son retratos incómodos y alejados de la hagiografía del hombre de éxito. Y en tal sentido, dignos herederos de una tradición crítica con el hipercapitalismo que inauguró Orson Welles con la inevitable *Ciudadano Kane* (1942). Hasta tal punto influyentes, como veíamos en el capítulo anterior, que han servido de inspiración para recientes supervillanos del universo tebeístico.

Los ochenta se proyectan así con una luz potente sobre el ahora mismo, quizá porque la utopía neoliberal de la que hoy celebramos las exequias ideológicas y financieras se puso en marcha justo entonces. El dictado económico de los Chicago Boys ha ejercido con mano de hierro una hegemonía de discurso de cuatro décadas, pero en contra de lo que se afirma, nunca ha contado con el cine de Hollywood como cronista entusiasta de su ufano señorío. Más bien al revés: aquellas películas nos enseñaron a sobrevivir a los déspotas del patio, nos dispensaron de las utopías fracasadas de nuestros padres, nos animaron a descreer de una enseñanza utilitarista confiando en nuestros talentos y nos advirtieron de los lobos con piel de cordero que se pavoneaban de su éxito empresarial. De algún modo inesperado, nos prepararon para gestionar los restos del naufragio financiero en la playa de este desnortado arranque de siglo fomentando una visión crítica sobre el modelo de sociedad que

a los grandes cineastas europeos les pasó mayormente inadvertida. Y todo ello, como veremos en las páginas siguientes, evitándonos el cinismo y sin comprometer la ingenuidad de nuestra mirada, siempre dispuesta a asistir a los prodigios que Hollywood sería capaz de desplegar ante nuestras butacas.

12

Marcianos, distopías y zombis

No todo el cine ha de tener un discurso. Y no todo el que lo tiene es político. Aunque a los marxistas les gusta decir que todo es política, que lo personal es política y que hasta nuestras destrezas en el bricolaje, abriendo una nuez, cocinando arroz o en las artes amatorias son política, en realidad no es verdad. Puede serlo, y mayormente este libro se basa en el acuerdo tácito de que lo es, pero a veces a lo mejor no. Si hay que abrazar un maximalismo, sería más verosímil decir que todo es biología, dado que somos un mamífero superior que está vivo y hace cosas de bicho vivo (en general, las de cualquier otro mamífero pero vestidos) hasta que se muere. O, mejor aún, por el simple hecho de estar aquí —vivos o muertos, enteros o a trozos—, de momento solo podemos afirmar que todo es física. Electrones bailando, a veces en dos sitios a la vez. Hay géneros que pueden emanciparse de tener un discurso político, por ejemplo, el melodrama, que con frecuencia se conforma con plasmar usos y costumbres de distintas clases sociales en determinados momentos de la historia y en unas coordenadas geográficas concretas, sin que le sea indispensable inclinarse por una visión crítica o anuente. Quizá por eso gusta tanto el melodrama burgués a los *auteurs*, tan alérgicos en general a cualquier política que ocurra más allá de los visillos. Si bien en esa ausencia

bergmaniana de exteriores puede detectarse cierto conservadurismo burgués.

Pero si la misma historia, localización y personajes los giramos a la comedia, como explica el periodista de *Vanity Fair* Javier Sánchez, entonces «ya es imposible que no contenga un discurso evidente»: la comedia establece con sus bromas una sanción sobre lo que cuenta y por tanto revela una posición, que solo puede ser impugnatoria o complaciente respecto a lo narrado. Lo celebra o lo cuestiona. La comedia no puede huir. No es difícil concluir que la comedia es siempre política y que, como ya hemos dicho, la comedia francesa de éxito es desde hace muchos años reaccionaria, lepenista, como lo es la más reciente comedia española, que va de taquillazo en taquillazo hocicando en un humor tardofranquista que recibiría las risueñas bendiciones de Paco Martínez Soria y de Alfredo Landa. Y luego sus mismos autores e intérpretes, criaturitas, se preguntan incrédulos y escandalizados cómo es posible que nuestro carpetovetónico partido neofascista tenga dos millones y medio de votos. Ay, amigo mío, poesía eres tú. La comedia italiana no anda mucho mejor. Si lo piensan, es mucho más difícil encontrar comedias trumpistas procedentes de Hollywood. Pero para qué hacer más daño, dejémoslo ahí.

Otro tanto ocurre con el terror, antítesis de la comedia. Si al reírnos a mandíbula batiente estamos realizando un pronunciamiento moral, a veces indecoroso, aquello que nos asusta es un chivato luminoso que alerta de lo que le está pasando a cada grupo social en cada momento histórico. Siendo el miedo la expresión depurada del conservadurismo de cada época, delimitar qué lo causa es una de las herramientas de análisis político más sofisticadas de la cultura. No será en un cineclub de versión original donde uno pueda testar el pulso de su época o las inclinaciones políticas de sus semejantes, sino analizando los temas recurrentes del terror, el fantástico o la ciencia ficción. Veámoslo.

Puede parecer una paradoja en la medida que atenta contra el lugar común, pero son los géneros de evasión, los considerados escapistas, los que tienen más difícil emanciparse de un discurso político. Al desancorarse de la realidad y construir un universo alternativo o bien fisurarla rompiendo su prosaica previsibilidad con la irrupción del prodigio o la bestia, necesitan establecer un vínculo con lo real, adoptan una postura o proponen un código de lectura para lo impensable y adquieren así la condición de parábola. En el hilván distante entre el mundo que es y el que se nos propone hay siempre un pronunciamiento político. Conocer nuestras quimeras nos habla de nuestro origen cultural profundo y nuestro grado de satisfacción o anhelo con lo inmediato (cine fantástico); contemplar qué esperamos de lo venidero nos habla de nuestro sentido del progreso político y nuestro grado de confianza en él (ciencia ficción), y saber qué tememos permite orientar la mirada respecto a la proyección política de nuestras ansiedades latentes como sociedad (terror).

Esa es la razón por la que la historia de la ciencia ficción, desde sus primeras catedrales, como *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, está empapada de la realidad que la rodea con una intensidad mayor que el más escrupuloso de los realismos. La ciudad futura que imaginaron Lang y su entonces esposa Thea von Harbou, autora de la novela y el guion, era un universo social dialéctico, alternativo a la democracia representativa, que prefigura los totalitarismos que estaban a punto de sembrar Europa de cadáveres. La cinta narra la historia de una revolución socialista que explota cuando al combustible de la alienante vida de la clase obrera se acerca la llama de una violenta instigadora. La fraternidad fascista que empapa la película se celebra con la reconciliación final entre explotadores y explotados, un convenio por el cual los del sótano seguirán viviendo allí, oliendo a cerrado y vistiendo mono, y los que habitan los vertiginosos áticos les pagarán a cambio un poco más y, si están de

humor, les reducirán la jornada: «Entre las manos que trabajan y el cerebro que piensa, ha de estar el corazón» reza el mensaje final, una negación expresa de la igualdad de los hombres. El corazón en cuestión era Freder Fredersen (Gustav Fröhlich), el hijo del Florentino Pérez de esta historia, que había caído embelesado de Maria (Brigitte Helm), una liberada sindical a la que la patronal le había fabricado una doble cíborg para reventar las movilizaciones como quintacolumnista bailonga. Lo normal. Parece que Von Harbou se sentía más cómoda con este fascismo sentimental que su marido, porque Fritz Lang huyó a América después de que el partido nazi prohibiera *El testamento del Dr. Mabuse* (1933) —haciendo escala en el Musel de Gijón, contaba el historiador Javier Luengos—, mientras que ella, que también es autora del guion de *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), se quedó a aplaudir y a seguir escribiendo en el tono nacionalista en que lo había hecho desde su más tierna juventud de niña prodigio *über alles*.

La ciencia-ficción, el fantástico y el terror —y esta no es una definición cerrada sino una constatación empírica— son un termómetro cinematográfico privilegiado de los humores ciudadanos, un inmejorable detector de las zozobras en la autoestima de un modelo social y político. Durante los años de la Guerra Fría, en la sobrevenida *pax romana* que sucedió al fin de la Segunda Guerra Mundial, las grandes metáforas totalitarias de la literatura distópica —en la que podemos encuadrar la fantasía de Lang y Von Harbou— fueron cediendo hegemonía a una miríada de títulos en los que el miedo a la bomba y al enemigo soviético, convertido en disidente interior por la paranoia del macartismo, presidieron la creación fantacientífica. Siendo un filme híbrido de terror psicológico y ciencia ficción barata, sirva *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), de Don Siegel, como condensado de casi todo lo que el cine de entretenimiento quería decir sobre la desconfianza vecinal que iba prendiendo en la sociedad estadounidense durante aquellos años de

tensión atómica y pánico deletéreo. Los extraterrestres, bajo la inocente apariencia de una vaina vegetal, son una inteligencia distinta, inescrutable y hostil que busca la subyugación y que puede convertirnos en ellos mientras dormimos, transformando nuestra sociedad de hombres libres en una civilización de igualitarismo sin sentimientos. Sutileza no es la palabra.

La que en su momento fue considerada edad de oro de la ciencia ficción, básicamente, los años cincuenta merced a los gloriosos títulos de serie B que dio a luz, ha generado vasta literatura crítica que analiza sus contornos políticos y su vínculo inequívoco con los padeceres sociales de su tiempo, así que, como militamos en la generalización y la ligereza, ahorraremos un prolijo repaso de títulos. Quedémonos con la idea que compendian *Ultimátum a la tierra* (1951), de Robert Wise, y *Vinieron del espacio exterior* (1953), de Jack Arnold: en aquellos días, un género considerado menor y destinado a un público juvenil de matinales sublimó como ningún otro y con precarios efectos especiales los temores políticos que aquejaban a una sociedad a la que sus dirigentes estaban sometiendo a un permanente estado de preguerra y desconfianza. Esos temores eran básicamente dos: en primer lugar, la radiación atómica, que podía mutar cualquier alimaña, desde un lagarto hasta una hormiguita (temblad, saltamontes), en un formidable enemigo de dimensiones colosales. O viceversa, convertir a un hombre en un click de Playmobil, como hacía *El increíble hombre menguante* (1957), de Jack Arnold. El caso era romper la escala humana del mundo, cuestionar nuestra capacidad para manejarlo, como inmanejables se habían vuelto para el común las principales amenazas de la era atómica. Si *Cuando ruge la marabunta* (1954), de Byron Haskin, asusta con su océano de insectos africanos, *La humanidad en peligro* (1954), de Gordon Douglas, proponía hormigas como elefantes.

Y el segundo gran temor de la época fue la invasión extraterrestre, que podía ser explícita (la conquista a sangre y fuego) o implícita (mimetizándose con la población indígena para convertirla): la intrusión sangrienta de *La guerra de los mundos* (1953), de Byron Haskin, o el sometimiento mefítico de *Invasores de Marte* (1953), de William Cameron Menzies. El cine barato expresaba en esas dos claves el miedo a lo que la carrera armamentística local anduviera trajinando en el desierto de Mojave y el miedo a lo que el poderoso enemigo soviético y su penetrante ideología marxista pudieran hacernos en la cabeza: reventárnosla o infectarla.

El cambio de rasante comenzó en *2001: Una odisea del espacio* (1968), de Stanley Kubrick, por dos razones principales. En primer término, porque postula la ciencia ficción como un género mayor, caro y adulto; y en segundo, porque modifica el eje temático sobre el que se apoya. La cinta que idearon al alimón Kubrick y el escritor de género Arthur C. Clarke no tiene rival como película mística. La política ya no importa. A propósito de su relación con *Gravity* (2014), de Alfonso Cuarón, el que suscribe explicó entonces que el sentido de la historia de la humanidad, el de su evolución, su moral y su destino, se erige en la película de Kubrick como una realidad trascendente que es anterior y posterior al hombre, que lo precede y lo sucede, una realidad ajena y más grande que él e inasible a su entendimiento. Y da igual si uno quiere ver en el monolito negro un objeto (o sujeto) extraterrestre, como era la moda en esos años, o una encarnación divina —en el fondo son la misma cosa—, lo cierto es que el centinela (el megalito del desierto, el de la luna y el de Júpiter) es un elemento exógeno que explica y conduce al hombre, que lo trasciende. El hombre es objeto de la historia y el monolito es el sujeto. El portentoso filme de Kubrick es mucho menos abstracto o sugerente de lo que se suele pretender. Si bien su religiosidad es ambigua porque es producto de un momento histórico en que, aupado por la revolución cultural —los lisérgicos y bienintencionados

años sesenta—, emergía un acusado sincretismo religioso que mezclaba mitos cristianos con influencias orientalizantes, el cariz místico de la película es inequívoco. Y por tanto, es la primera gran película existencial del género. Desplaza a una versión más o menos ligera de la política como asunto de la ciencia ficción anterior e introduce la filosofía y la metafísica en el núcleo mismo de sus preocupaciones. La impronta de las distopías de los grandes escritores del género como George Orwell y Aldous Huxley se empezaba a disipar —aún conocería títulos de relativo éxito, como *La fuga de Logan* (1976), de Michael Anderson— y el cine de ciencia ficción se ponía importante engolando la voz y establecía nuevas pautas sobre sus posibilidades visuales.

En tal sentido, el hito de Kubrick tendría una réplica, rara vez señalada como tal, muy pocos años después, a cargo de Steven Spielberg, «quizá el más mesiánico de los directores en activo», según definición de Jordi Balló y Xavier Pérez en el ya referido *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Seguimos su reflexión: «La profética *Encuentros en la tercera fase* (1977) ya planteaba las líneas básicas del relato en la figura esperanzada del hombre (Richard Dreyffus) que recibe el aviso de la llegada de los extraterrestres salvadores. Un film que en su momento recibió airadas críticas de Jean-Luc Godard, que calificó a Spielberg de cobarde y estafador por haber eludido el encuentro final entre los hombres y los extraterrestres de la nave en el único momento de toda la película —según Godard— que hubiera sido dramáticamente innovador». Detengámonos un momentín porque ha aparecido aquí el orgulloso artistazo francés que da título a este modesto volumen: si revisamos la jugada en el VAR, a cámara lenta y desde varios ángulos, deducimos que para 1978 Godard ya tenía una pedrada guapa y celos de su antiguo camarada François Truffaut, que interpretaba al científico Claude Lacombe en el filme de Spielberg. Le contestan los autores: «Spielberg debió tomar buena nota de esta

crítica. Su respuesta fue un film sobre dicho encuentro, *E.T. El extraterrestre* (1982)». Abierta la ventana para que salga la mosca, sigamos con la perspicaz reflexión de Balló y Pérez: «Si *Encuentros en la tercera fase* constituye la primera parte del ciclo mesiánico, la de la profecía del Antiguo Testamento, *E.T. El extraterrestre* es su continuación natural: la llegada del mesías que encarna el mensaje renovador». La biblia del cine ovni, cómo te quedas, Jean-Luc. El mesianismo del género aquí fijado sería aún muy fecundo y su esquema de intruso benefactor pervive en títulos como *Starman* (1984), de John Carpenter, o *Terminator* (1984) y *Abyss* (1989), ambas de James Cameron. El extranjero aparece para salvarnos, un esquema que a estas alturas del volumen ya nos resulta familiar y al que Cameron volvió en *Avatar* (2009).

Su reverso, según el canon que fija *La semilla inmortal*, el intruso destructor, también ha tenido su recorrido en el terror y la ciencia ficción y su encarnación prototípica es el xenomorfo de la serie *Alien* (1979-1997). Sobre el primer título de la serie, dirigido por Ridley Scott, Balló y Pérez destacan «el carácter ambivalente del Maligno, a la vez visible y capaz de camuflarse en el interior de sus víctimas», lo que supone condensar los dos modelos de invasión extraterrestre de que hablábamos. *Aliens. El regreso* (1986), de James Cameron, juega con otro esquema clásico draculiano, «el de la persecución al monstruo en su fortaleza», mientras que *Alien 3* (1992), debut de David Fincher, busca un giro copernicano y se referencia en *El nombre de la rosa* (1986), de Jean-Jacques Annaud. Un apartado santuario prisión cuyos monjes conviven con los dos intrusos posibles: la bestia invasora y Ripley (Sigourney Weaver), reconvertida en una Juana de Arco dreyeriana que «culmina su proceso de formación heroica en la lucha contra el Alien con un sacrificio cristológico: se mata después de haber sido fecundada por el demonio alienígena, que adopta en esta tercera parte un claro perfil de Anticristo». Esta maternidad doliente, de la que hablaremos

un poco más adelante, ya estaba presente en la película de Cameron —que se cierra con un inolvidable duelo de reinas—, aunque era más explícita en la versión extendida comercializada después, pero se articula en todas sus paradojas y contradicciones en *Alien. Resurrección* (1997), del *enfant terrible* Jean-Pierre Jeunet, que tuvo la pésima idea de impregnar la cinta de su discutible sentido del humor francés.

Hemos ido, en todo caso, demasiado lejos de la mano del satánico xenomorfo. Volvamos al inicio de los ochenta, cuando la prestidigitación de los efectos especiales estaba ensanchando el género. Conforme entra en crisis el Estado del bienestar rooseveltiano y avanzamos hacia el liberalismo crudo *made in Chicago*, se cruzan dos factores que modificarían el discurso principal de la ciencia ficción de los siguientes treinta años y que crearían el nuevo arquetipo que dominaría el género con mano de hierro durante tres generaciones: el héroe ensimismado. El primer factor, facilitado por la vía que abre Kubrick elevando la gravedad del medio, es la europeización de la ciencia ficción americana. De otro modo: su transición de cuento a novela. La morosa *Lemmy contra Alphaville* (1965), del pelusón Jean-Luc Godard (un filme que podríamos señalar como el abuelo pocho de *Blade Runner* apuntando el comienzo de la autoindulgente decadencia godardiana, que pronto sería irreversible), o la solemne interpretación que firma Andrei Tarkovski de la bellísima novela de Stanislav Lem, *Solaris* (1972), llaman la atención de los nuevos cineastas hollywoodienses, aquellos que, como señalábamos en el capítulo anterior, procedían de escuelas de cine y no del meritoriaje industrial. Las pesimistas preocupaciones civilizatorias expresadas en *El planeta de los simios* (1968), de Franklin J. Schaffner, *La amenaza de Andrómeda* (1971), de Robert Wise, o *Naves misteriosas* (1972), de Douglas Trumbull, abrirán paso a cavilaciones más metafísicas e introvertidas. Más europeas, más novelescas. Menos políticas, por tanto. Es decir, muy

políticas, pero en un sentido neoliberal. El segundo factor, catalizador del anterior y que marcará a fuego la evolución posterior del género es la poderosa impronta que el escritor Philip K. Dick tuvo a partir del estreno de *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott. Esta película es tan relevante y ha sido tan engrandecida por nuestro recuerdo y devoción, pero también por el modo en que reaparecerá una y otra vez en títulos posteriores, que es hoy más grande que sí misma. En palabras de la crítica de cine Desirée de Fez, «la película de Ridley Scott ha dejado de ser perfecta para ser prácticamente sobrenatural. En ella está todo, a ella volvemos todos continuamente».

Dick estaba loco, en el sentido convencional de la expresión. Lo contábamos en la primera parte. Loco de habitación acolchada, camisa de fuerza y farmacopea. Estaba convencido de recibir mensajes del más allá y de que el FBI y el KGB lo espiaban. No llevaba un gorrito de papel Albal porque hasta el fin de sus días —unas semanas antes de que se estrenase *Blade Runner* y todo el mundo empezase a preguntar por él, pobre— mantuvo vivo un decoroso combate consigo mismo por preservar la cordura. Las congojas de su relación con el mundo real las expresan sus personajes, siempre vacilantes respecto a su propio juicio, dudosos de su identidad y de la de los demás tanto como del mundo. Era lo que le faltaba a la ciencia ficción para volverse furiosamente individualista y desentenderse de la política en un sentido comunitario. El apoliticismo, bien lo sabemos, es la palanca predilecta del conservadurismo. Del Rick Deckard (Harrison Ford) de *Blade Runner* al Neo (Keanu Reeves) de *Matrix* (1999), de los entonces hermanos Wachowski, el héroe ensimismado de la ciencia ficción es un hombre incierto, irresoluto, que tratará de desanudar cuestiones proustianas sobre su propio existir, hacia dentro y hacia fuera: la precariedad de la propia identidad y la inconsistencia de las percepciones, de los recuerdos y de los sueños. Ese es el material del que está construida *Desafío total* (1990), del siempre sarcástico

Paul Verhoeven, basada en material de Dick, donde Quaid (Arnold Schwarzenegger) trata de dilucidar si es un obrero sin instrucción y anónimo o un sofisticado agente espacial (sin que el desenlace resuelva la ambigüedad: toda la película puede ser un recuerdo contratado en la empresa de implantes cerebrales Memory Call). La Ellen Ripley producto de clonación que aparece en *Alien. Resurrección* será otro ejemplo palmario de identidad precaria, consumida por las dudas de su condición, al igual que la Rheya (Natascha McElhone) de la nueva y estimulante adaptación de *Solaris* (2002) firmada por Steven Soderbergh.

En esa línea, David Cronenberg, siempre solícito a abordar la vulnerabilidad de nuestras fronteras físicas e intelectivas, creó un modelo de terror *sci-fi* para los atribulados ochenta con *La mosca* (1986), convirtiendo el *remake* de un inofensivo clásico de los cincuenta en un tratado sobre los riesgos del superhombre nietzscheano y sobre la fragilidad de nuestra integridad física y mental. Por entonces, también el terror miraba dentro. Las pandillas de adolescentes eran regularmente víctimas de una expresión vengativa de sus pecados o de los de sus predecesores: un mal humano regresa para cobrar venganza en humanos a estrenar en campamentos de verano o excursiones de propósito erótico. Ansiosos de estrenarse, diríamos. En todos los sentidos. O se cuela en sus sueños, como estandarizó la serie *Pesadilla en Elm Street* (1984), de Wes Craven. El mal encuentra las grietas dentro de nosotros.

Hasta el habitualmente épico Spielberg, poco inclinado a la introspección, cayó en las garras de Philip K. Dick y de sus tormentos interiores en sus dos incursiones primiseculares en el género, basándose en textos de Brian Aldiss y del mismo Dick, respectivamente: *A. I. Inteligencia Artificial* (2001) abundaba en los límites de lo humano y en los mismos dilemas que consumían a los replicantes de *Blade Runner* a través del calvario de un niño-robot

(una sorda crítica también a la frivolidad con la que la adopción se ha convertido en una forma de consumo camuflada de altruismo), mientras que *Minority Report* (2002) introducía la paradoja de la responsabilidad penal de los hechos venideros contando las peripecias de una cuerpo de policía del pensamiento que detenía a los asesinos antes de que cometieran el crimen. En este apoliticismo, en esta alergia a mirar afuera, hasta el código penal habita en nosotros, en nuestras intenciones. La pregunta puñetera era: si una relación performativa con el pasado es nuestro modo incierto de construir una identidad, ¿qué papel juega el futuro?; ¿somos lo que hemos hecho o lo que haremos?; ¿acaso existe el futuro? Para los verdaderos fanáticos del género y sus paradojas espacio-temporales, la ambiciosa *La llegada (Arrival)* (2016), de Denis Villeneuve, vino a responder a estas cuestiones suprimiendo el factor lineal del tiempo y subvirtiendo los mecanismos mediante los que nos constituimos como una memoria emocional. Por supuesto, su cometido no era enmarcar una respuesta, sino lanzar una pregunta mucho más vertiginosa: ¿quiénes seríamos y cómo construiríamos nuestra identidad si de súbito pudiéramos recordar el futuro? Guau.

Desde los ochenta hasta antes de ayer las preocupaciones sobre lo que somos como entidad biológica consciente (Dick) desplazaron casi por completo las parábolas políticas en torno a lo que somos como sociedad (Orwell), que venían cincelando el formato en las tres décadas anteriores, coincidiendo con la hegemonía del paradigma neoliberal. Hasta que ese marco reventó en septiembre de 2008 —recuerden: el día que nos imaginamos a Oliver Stone gritándole a la tele y comenzando a garabatear el guion de *Wall Street 2: El dinero nunca duerme*— y la ciencia ficción cambió el paso. Un marxismo tibio y mesiánico había empezado a asomar la patita en la propia *Matrix*, que se podía leer como una alegoría sobre el modo en que el consumismo —esa pamema favorita del marxismo para preescolares — nos mantiene aturdidos pero contentos mientras nos exprime

cómo dóciles baterías que alimentan el sistema capitalista. Una historia digna de los correligionarios del piolet.

Este renovado colectivismo explotará en un sinfín de títulos, simultáneos al petardazo del casino financiero de Manhattan Sur, películas en las que versiones inequívocas de la lucha de clases ocuparán el centro del discurso de un género de nuevo orwelliano, desplazando al héroe ensimismado, que será sustituido por el *working class hero*, el héroe de la clase trabajadora. De hecho, en muchas de ellas será una *heroína*, cuya encarnación pluscuamperfecta es Katniss Everdeen (Jennifer Lawrence), de la serie *Los juegos del hambre* (2012-2015), de Gary Ross y Francis Lawrence. Las películas basadas en las novelas de Suzanne Collins seguramente sean una de las alegorías más acabadas de la Revolución francesa que ha dado el cine popular, con sus menesterosos trece distritos, recuerden, rebelándose contra el versallesco Capitolio, para acabar sucumbiendo como víctima de una apropiación napoleónica.

El giro ya era claro antes de que la arquera de *reality show* se convirtiera en un fenómeno plantario: el sudafricano Neill Blomkamp firmó sucesivamente tres incisivos frescos sobre los derrotados del neoliberalismo. *Distrito 9* (2009) era una evidente proyección del *apartheid* que vista hoy señala con su dedo acusador el tratamiento que Europa da a los refugiados, hacinados en campamentos en los que la higiene y la alimentación son problemas solo levemente más acuciantes que el crimen organizado. Además de una película estupenda, *Distrito 9* diríase un informe de la Agencia de Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) con efectos especiales. En su siguiente cinta, la alusión fue más descarada, al convertir el planeta Tierra en un gigantesco campamento saharaui del que salen pateras al espacio para intentar acceder a la sanidad de seguro privado de la que disfrutan los oligarcas en la base orbital que da título a la película, *Elysium* (2013), gobernada por una Esperanza Aguirre

recauchutada llamada Delacourt (Jodie Foster). La tercera, *Chappie* (2015), fue una amarga crónica de la vida de un sintecho, encarnado en el robot homónimo de la película. Blomkamp es un caso modélico de esta renovada conciencia de clase que inundó la ciencia ficción después de la quiebra de Lehmann Brothers, pero en realidad es solo uno entre muchos.

Las principales series *sci-fi*, como *Divergente* (2014), de Neil Burger, *El corredor en el laberinto* (2014), de Wes Ball, o *La huésped* (2013), de Andrew Niccol, regresan a los planteamientos de la literatura del género que prefiguró el fascismo describiendo sociedades clasistas cuando no totalitarias como distópicas proyecciones del presente. Antes de que Polonia, Italia, Hungría y la República Checa cayeran en manos de la ultraderecha. Las referencias a las fantasías de Orwell o Huxley se convirtieron de nuevo en moneda común. El propio Niccol había firmado un presagio con la intrigante *Gattaca* (1997), una *rara avis* en mitad de unos años noventa bastante poco proclives a las alegorías políticas de ciencia ficción, y menos si eran antiliberales. Pero hubo otros avisos cinematográficos de la persistente división de clases que impulsaba el neoliberalismo tardío, algunos previos a la crisis de Lehmann Brothers, como *La isla* (2005), de Michael Bay, o inmediatamente posteriores, como *Nunca me abandones* (2010), de Mark Romanek, ambas sobre el incipiente mercado de los cuerpos de recambio y absolutamente pertinentes hoy, en mitad del debate sobre los úteros alquilables para caprichosos estériles acaudalados.

Ya que hemos hecho un elogio de los *remakes*, un modo transparente de apreciar esta progresión del discurso político es comparar las parábolas que nos propone un mismo relato en diferentes momentos. La nueva versión del guion de *Desafío total*, estrenada con el título original en inglés *Total Recall* (2012), de Len Wiseman, cambia el centro de gravedad de la historia y se detiene en la descripción de un mundo-favela señalando la paradoja de

cómo los transportes —en este caso, una especie de tren bala que cruza el centro de la Tierra para unir Londres, la metrópoli, con Nueva Zelanda, la colonia— pueden ser vehículo de sometimiento y no de prosperidad. Tomen nota los fanáticos del AVE. La colonia marciana ha sido reemplazada, veinte años después, por una colonia terráquea, lo que supone un salto mortal en el marco político: ya no hablamos de descubrimiento y conquista de espacios ignotos sino de invasión y sometimiento de otras naciones. Como si de golpe hubiéramos saltado del siglo XVI al siglo XIX sin dejar de contar la misma película.

En el fantástico puro, pese a su apariencia de evasión inocua, este contagio político de lo coetáneo es más explícito que quizá en ningún otro formato narrativo, precisamente porque el tronco de lo común, la tradición del cuento, es tan rígido que las peculiaridades que dan identidad a cada historia son siempre un comentario de actualidad. De hecho, una aventura fantástica es poco más que el cuento de siempre pintado con la paleta de lo inmediato. Quizá la prueba más evidente sea la evolución de la saga de George Lucas, *Star Wars* (1977-2019). La serie empieza en una revolución democrática contra el totalitarismo (trilogía original), transita por el fracaso de la política institucional debido a la impotencia socialdemócrata (las precuelas lucasianas del cambio de siglo) y conduce a la ruina de la democracia y la insubordinación de los indignados, extramuros de la política y esta vez capitaneados por mujeres (la trilogía de clausura). Y todo ello sin dejar nunca de lado el esquema del viaje del héroe, con su joven paladín de origen humilde, su maestro, sus pruebas, sus amoríos, sus derrotas y su redención.

Ningún analista cultural serio debería obviar la perentoriedad de prestar atención a los *remakes* y las secuelas para interpretar correctamente la realidad que lo rodea, porque desnudan los flujos de la evolución política de Occidente. En tal sentido, el caso de la

icónica *Star Wars* no es muy distinto del de *Blade Runner 2049* (2017), de Denis Villeneuve, aunque esta se mueva en el marco de lo novelesco. La cinta del canadiense se apoya sobre lo contemporáneo y no sobre las cuitas ensimismadas del incipiente neoliberalismo que cobijaron la mítica película de Ridley Scott. En un microensayo para la web *El Palomitrón* profundizamos en esa certeza: «Villeneuve abre hasta el vértigo los opresivos planos cerrados de Scott para que el mundo, y no el hombre, pase a ocupar el centro del discurso. El mundo en 2019 oprime; en 2049 abisma. Los Ángeles 2019 es un mundo saturado, maltusiano, barroco, hiperbólico en lo industrial y en lo comercial, en el que el cometido del yo es introspectivo, mientras que Los Ángeles 2049 es apenas un desasosegante oasis de cemento y neón en mitad de un vacío oceánico, híbrido de desierto, ruina y vertedero, en el que K. (Ryan Gosling), a diferencia de Rick Deckard (Harrison Ford), busca un engranaje social, un papel sobre un tapiz humano de lucha de clases. […] La redención aquí no será vehiculada a través de un héroe guerrero, aunque sea el protagonista, sino por un grupo organizado de terroristas replicantes liderados por una mujer, custodios de un mesías cuya excepcionalidad y potencial como vector de una catarsis civilizatoria reside en el simple hecho de que existe. Y no debería existir. Un mesías que, por supuesto, es otra mujer». La imprescindible feminización del presente, como hemos visto, afecta a todos los géneros mayores, del drama al cuento de superhéroes, y no hay universo de ficción en la cultura popular que pueda hurtarse hoy a esa revolución.

Idéntico enriquecimiento aporta analizar el contraste entre *El planeta de los simios* (1968), de Shaffner, y su pródiga resurrección escrita por Rick Jaffa y Amanda Silver: *El origen del planeta de los simios* (2011), de Rupert Wyatt, y sus dos secuelas, *El amanecer del planeta de los simios* (2014) y *La guerra del planeta de los simios* (2017), ambas de Matt Reeves, reúnen casi todos los asuntos

centrales de las guerras de baja intensidad del presente, desde la lucha de clases hasta el supremacismo caucásico pasando por el mesianismo religioso de los heraldos de la salvación. Y es un magnífico tapiz sobre las frágiles herramientas con que se desenvuelve el pacifismo político.

Sin dejar los géneros fantásticos, podemos acudir a otro hilo de Ariadna, el de los arquetipos y sus transiciones. Los niños han variado su significado con el paso de las décadas en nuestras ilusiones más imaginativas. La inocencia del pequeño David en la antedicha *Invasores de Marte*, que nos sirve de vehículo para seguir la historia, es una expresión privilegiada del temor y de la pureza que deben ser protegidas, un bien político mayor en la joven nación americana, hasta que *El pueblo de los malditos* (1960), de Wolf Rilla, le dio la vuelta al conflicto generacional y aterrorizó al patio de butacas con la historia de una aldea en que todos los niños, sublimes y rubísimos, fruto de una inoculación extraterrestre, despliegan sus potencialidades sojuzgando a la población desde el más estricto desapego afectivo por sus progenitores. La versión *premium* de esta parábola la firmó Chicho Ibáñez Serrador en *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), cumbre del fantástico español en la que los pequeñuelos portan puñales y pistolas. Y los usan. El austriaco Michael Haneke quiso epatar al mundo culto adaptando estos niños aterradores al cine de autor y vinculándolos a la génesis del nazismo en *La cinta blanca* (2009). Y al parecer lo consiguió. Allá él.

Pero no perdamos nuestra senda de migas: conforme la mujer se emancipaba, desplegando una biografía laboral no gregaria, al cabo, abrazando una vida propia, y la conciliación de los universos público y privado se convertía en un quebradero de cabeza para ellas y un «te lo dije» para ellos, el terror giró hacia las maternidades problemáticas. *La semilla del diablo* (1968), de Roman Polanski, *El exorcista* (1973), de William Friedkin, o *La profecía* (1976), de

Richard Donner, fueron tres auténticos hitos del cine de terror moderno repitiendo el mismo asunto: el extrañamiento ante una vida nueva, intrusa, que derruye el proyecto vital individual de la mujer adulta. Casi llegó a desaparecer este asunto de la temática de género, toda vez que las clases medias podían pagarse niñeras —con sus propios desasosiegos, verbigracia, la aterradora *La mano que mece la cuna* (1992), Curtis Hanson— pero con la quiebra definitiva del Estado del bienestar y la pérdida de poder adquisitivo de las clases trabajadoras, las dificultades de la crianza regresaron al terror: la taquillera *Insidious* (2010), de James Wan, con un niño poseído, el *remake* inconfeso de *La profecía* titulado *Tenemos que hablar de Kevin* (2011), de Lynne Ramsay, sobre el anatema de una madre que no ama a su hijo, la canónica *Babadook* (2014), de Jennifer Kent, sobre los desvelos de una madre soltera, o la rompedora *Hereditary* (2018), de Ari Aster, sobre la gestión dificultosa de una familia numerosa, abundan en la problematización de la maternidad y en el niño como nuevo vehículo del terror de los adultos en unas sociedades progresivamente desamparadas por los servicios sociales, exigidas por múltiples obligaciones y con crecientes aprietos para enfocar una crianza exitosa.

Este curso histórico de los arquetipos recorre la evolución de los géneros. Uno de los más conspicuos analistas políticos del país, Jorge Dioni López (un marxista ortodoxo, por cierto), hace años que identificó que el zombi había desplazado al extraterrestre como modelo de alteridad cinematográfica en el terror y en la ciencia ficción. Como sería un ejercicio conducente a la melancolía tratar de explicarlo mejor que él, ciñámonos a sus palabras, recogidas en un artículo en la revista *GQ*: «De los cincuenta a los ochenta, el extraterrestre concentró la representación cinematográfica occidental de "el otro". […] El mundo estaba dividido en dos bloques sólidos y los marcianos invasores eran una metáfora poco disimulada de los comunistas. […] La muerte narrativa del extraterrestre

coincidió con la caída del muro de Berlín (qué sería de los análisis pop sin estas pequeñas dosis de oportunismo). "El otro" desapareció porque se rindió. Fueron los felices años del fin de la historia, en los que todo el mundo estaba unido bajo el mismo modelo político (democracia occidental) y económico (libre mercado) que era imposible que fallase. Durante unos años, no hubo "otros" porque el mundo era uno. Los tratados internacionales y las organizaciones supranacionales (normalmente, de libre comercio) consolidaron el sistema-mundo. […] Hubo un vacío en la representación recurrente de "el otro"».

Ese *impasse* que fue el «fin de la historia» postulado por el politólogo Francis Fukuyama en 1992 —convencionalmente marcado por dos hitos del derribo: desde que cayó el muro de Berlín hasta que cayó el World Trade Center de Nueva York— se expresó como una apnea histórica en la que la ausencia de alteridad supuso el regreso de algunos viejos paradigmas narrativos y en una falta de flujo en los géneros fantásticos. Seguramente el relato de género más influyente en ese instante sin latido sea la serie de Chris Carter *Expediente X* (1993-2018), en la que nuestros guardianes habían dejado de protegernos de la alteridad porque habían llegado a un acuerdo con ella: el gobierno había pactado en secreto con los extraterrestres y la moneda de cambio éramos nosotros. El otro aterrador ya no era el extranjero, sino la coalición intimidante entre los enemigos y nuestros protectores. La Casa Blanca había pactado con Wall Street nuestra ruina. Pero, a pesar de los insistentes avisos de Fox Mulder (David Duchovny) no lo sabríamos hasta mucho después.

Aunque vagabundeaba por el cine de género mucho tiempo atrás, la implantación hegemónica del zombi llegó pues tras el cambio de siglo. Poco a poco, Hollywood empezó a producir muertos vivientes al por mayor, detectando una creciente demanda de este atávico arquetipo de la alteridad. Eso suponía, explica Dioni López, «el

traslado del centro de la dramaturgia a los supervivientes: qué hacen los humanos que quedan, cómo se comportan, cómo se organizan cuando ha desaparecido el tejido social y todo está permitido para sobrevivir, etc. Es el género apocalipsis», en el que se mueve también el remake de *La guerra de los mundos* (2006) firmado por Steven Spielberg, y en cuya relación con su antecesor se aprecia el profundo *shock* del 11S, pues el protagonista spielbergiano, Ray Ferrier (Tom Cruise), no trata de combatir el mal sino de huir, poner a salvo a los suyos y esconderse. La perentoriedad de salvar el pellejo hace desaparecer el tiempo y por tanto la historia, el progreso. Recuerden la cita de Esteban Hernández en la primera parte: el tiempo es condición de posibilidad de la política, pues esta es una función de aquel. No hay futuro si solo hay presente. Y, como ocurría en el cuento de Stephen King *Los Lagolieros* —incluido en el volumen antológico *Las dos después de la medianoche* y convertido en miniserie televisiva por Tom Holland en 1995—, en el que un grupo humano queda suspendido en un microsegundo, no hay procesos, porque estos se posan sobre el bastidor del tiempo. Las bebidas carbónicas están muertas y la combustión no existe. Ni cervezas ni motores, la pesadilla de los ángeles del infierno. No hay tiempo, todo es espacio. Concluye Dioni López, arrimando con tino las películas a su sardina marxista: «Tras la desaparición del tejido social nace un nuevo modelo basado en la desigualdad y la exclusión, sociedad zombi, una división total entre infectados y supervivientes sin posibilidad de ascensor social hacia arriba. […] Todos somos zombis. Los supervivientes, aunque todo el mundo crea que será uno de ellos, son solo una minoría. Y vamos a por ellos». López nunca ha sido un optimista, pero señala sagazmente una clave para leer el presente que difícilmente una película autoral podría aportar.

Si tanto el zombi como el alienígena representan la alteridad (lo ajeno, el otro), en el sentido del que siendo cosa distinta que

nosotros nos amenaza, supone un terrible paso esta mutación arquetípica del marciano al no muerto. Porque el extraterrestre es una alteridad pura, otra naturaleza, otra especie y procede de un lugar ignoto. El zombi, en cambio, es de los nuestros. El zombi era nosotros antes y muy probablemente seremos él. Somos su pasado y es nuestro futuro. Da igual qué título de zombis elijamos, del fundacional *La noche de los muertos vivientes* (1968), de George A. Romero, a *Guerra Mundial Z* (2013), de Marc Foster, pasando por *El amanecer de los muertos* (2004), de Zack Snyder, en todos ellos nos encontraremos con la misma evidencia: el nervio dramático que se propone como esqueleto de la intriga no es dilucidar si los humanos vencerán sino en qué orden irán cayendo. Ese es el presente de la política.

En esa pavorosa evidencia de la nueva representación de la alteridad, en el tránsito del niño inocente al mefistofélico, del héroe ensimismado al líder revolucionario, del extraterrestre invasor al mesiánico, hay una constatación del torrencial poder del fantástico hollywoodiense para entregar una lectura crítica y profunda sobre su presente y sobre el estado de salud de lo común, un discurso afilado como un escalpelo camuflado bajo los inofensivos algodones de una amena fantasía. Algo ante lo que los Godard del mundo, ufanos en sus reverendos cenáculos, no tienen gran cosa que decirnos.

La maldición del *auteur* se expresa en que cuanto más ambicioso y solemne es su teorema sobre lo común, más romos son sus resultados y más rudimentarias e inanes sus alegorías. Por eso, la mayoría se atrincheran como cronistas de sus pequeñas vidas de burgués *à la parisienne*, notarios de su propio envejecer y prisioneros de una senectud obtusa plasmada en su irreversible enfado con el cine y con el mundo. Lloran enfurruñados por un paraíso perdido que buscan en las calles pedregosas de sus juegos infantiles. Harían bien en admitir que ese edén extraviado del que tan lejos volaron, envueltos en importancia, ese lugar remotísimo y

radiante donde todo era posible, lleva el nombre de una soleada colina: Hollywood.

Epílogo

Una canción contra el martillo de Maslow

«Es este uno de los fenómenos más curiosos y apasionados de aquel fenómeno de industria cultural que es la crítica apocalíptica de la industria cultural. Como la manifestación mal disimulada de una pasión frustrada, de un amor traicionado; más aún, como la exhibición neurótica de una sensualidad reprimida, semejante a la del moralista que, denunciando la obscenidad de una imagen, se detiene así larga y voluptuosamente en el inmundo objeto de su desprecio, traicionando con este gesto su auténtica naturaleza de animal carnal y concupiscente».

Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, 1964

Este libro podría ser muchísimo más largo. No es una amenaza, no se prevén secuelas. Pero podríamos hablar en detalle casi de cada género y de cada arquetipo hollywoodiense y aun así la hipótesis no sufriría un ápice. Porque no se trataba de acreditar un monolítico rumbo político en las películas de Hollywood, sino de combatir una generalización banal y pretenciosa que atribuye un falso sesgo conservador a la producción cinematográfica estadounidense. Si de generalizar se trata, es justo lo contrario. Claro que hay películas hollywoodienses reaccionarias y cine de autor claramente progresista y comprometido con los grandes debates políticos y sociales de nuestro tiempo. Pero en ambos casos son más excepción que regla.

Hay muchas razones que explican este fenomenal malentendido y algunas hemos esbozado en este volumen. Barrunto que una de las

principales es la voracidad del pensamiento político, particularmente el marxista. Se lo quiere comer todo. El materialismo histórico padece el síndrome del martillo de oro, también conocido como martillo de Maslow, en honor del creador del concepto, el psicólogo norteamericano Abraham Maslow (1908-1970), uno de los primeros en proponer una tercera vía entre el misticismo psicoterapéutico y el materialismo conductista. Como toda intuición feliz, puede expresarse en forma de elegante aforismo: «Cuando la única herramienta que tienes es un martillo, todo problema comienza a parecerse a un clavo». El marxismo cultural, que, como hemos dicho, es una forma hegemónica de pensamiento crítico, ve clavos por todas partes y se pasa la vida dando martillazos a tuercas, bisagras, tornillos, juntas, rodamientos, muelles, tirafondos, guías, enchufes, bombillas… y muy raramente le acierta a un clavo. Después de haber hecho un destrozo guapo.

A poco que uno abra el plano, como hacía David Lean, y contemple el cine no como la expresión imperial del capitalismo salvaje, sino como lo que de verdad es, parte de una historia de la narrativa que antecede al cine y a la literatura, es sencillo darse cuenta de que casi todos los delitos que se le imputan son falsos, producto del sesgo de percepción de quien solo posee un martillo y va dejando las marcas de sus arbitrarios golpes por doquier. La razón por la que el marxismo cultural es tan popular entre gente culta es porque funciona como la religión sin serlo: ofrece una respuesta que aplica para todo, a la que nada se escapa y que dota de sentido a cuanto la contingencia nos lanza. Es una cuadrícula que consuela porque nos dice que todo tiene un sentido (perverso) y que somos capaces de entenderlo todo. Es muy habitual en el pensamiento político y económico, enamorado de sus propias metáforas, y es asombroso en qué medida es resiliente ante el fracaso de sus postulados. ¿Saben de algún economista neoliberal que, contemplando el destrozo que cuarenta años de aplicación de sus

tesis han provocado en las clases medias y trabajadoras de todo Occidente, haya cambiado de idea? Yo tampoco. Por eso es único John Maynard Keynes y es tan perentorio recordar otra vez, las que haga falta, su frase más célebre: «Cuando los hechos cambian, yo cambio de opinión. ¿Usted qué hace?».

Durante la escritura de este libro ocurrió una anécdota simpática. Manuel Ligero, el indeliberado titulador del volumen, el amigo marxista que, por no ser cómplice, no quiso verter en estas páginas sus oceánicos conocimientos cinematográficos, considerándolas una blasfemia intelectual y política —además de un suicidio intelectual para este que les escribe—, publicó en la web *La Marea* un glorioso reportaje titulado «Mary Poppins y el viento del Este» (búsquenlo, háganse ese favor) con el subtítulo «Por qué el clásico de Disney es, seguramente, la película política más importante de todos los tiempos». La tesis, defendida con un carromato de irrefutables argumentos y pruebas, es que *Mary Poppins* (1964), de Robert Stevenson, es un filme con un descarado y feliz mensaje anticapitalista. David Remartínez, prologuista e inacreditado coautor de este libro, proponía un jocoso título alternativo para el miniensayo de Ligero: *Mary Poppins*. *La hoz y el paraguas*. En nuestro encuentro semanal ante unas viandas, todos celebramos con Manolo el éxito de su maravilloso texto, que por supuesto se volvió viral en justo premio a su audacia, erudición y heterodoxia. El que suscribe, siempre presto a una polémica de sobremesa, le comentó que en el fondo este libro que me traía entre manos y tanto sarpullido le causaba no era más que una versión ampliada de su propia tesis sobre la niñera voladora. «Qué va, hombre, qué va», contestó como quien aparta una mosca del postre. Y ahí acabó el debate. Nos reímos. Siempre nos reímos. Luego, pensando en las carcajadas nerviosas de Celso ante las hormigas leninistas de Pixar, recordé que la historia no se repite, pero rima.

El cine de Hollywood pivota en torno a los grandes debates de las sociedades contemporáneas y dibuja con trazos limpios, emocionantes y hermosos, inaccesibles al artisteo de festival de cine, las tensiones de la utopía democrática. Abomina de la plutocracia y regresa de forma obsesiva a la tensión dialéctica entre la libertad y la justicia. A diferencia del cine de autor, nos piensa como sociedad, como la extraña comunidad mamífera que expolia el planeta al límite de sus posibilidades y no como el individuo solipsista que pasea a grandes zancadas por el interior de su propio ego.

La narrativa, como hemos aprendido de Walter Benjamin, tiene reglas inmarcesibles que anteceden a la escritura y seguramente a la división del trabajo, y despliega una función social (casi seguro, una función biológica) que se celebra en lo común y de la que todos participamos, como espectadores legatarios y eventuales relatores venideros. *Star Wars. Episodio VIII: Los últimos Jedi* (2018), de Rian Johnson, no concluye con el habitual posado de grupo de las películas de la serie, sino con unos niños menesterosos, dickensianos, que juegan en el suelo de una cuadra con unos precarios muñecos hechos con palos y telas, rememorando las andanzas de los héroes galácticos. Son ustedes y soy yo. En el plano final del niño que mira al cielo estrellado confundiendo la estela de una nave que salta al hiperespacio con una estrella fugaz, mientras empuña el palo de su escoba como si se tratara de un sable láser, está explicado el sentido último y pretercultural de todo relato. Que por supuesto nos concierne y nos incluye. Siempre hemos sido Luke Skywalker contemplando los soles ponerse desde la tediosa vida de un joven granjero que sueña con galaxias y aventuras.

Por eso son mucho más importantes y elocuentes sobre nosotros mismos las historias que se cuentan una y otra vez que las que marcan un hito de originalidad y genio para alicatar la vanidad de su autor. Es un pecado de lesa humanidad pretender que nos sintamos culpables de su disfrute como quien se rebozase en una piara de

explotación, injusticia y acumulación. Y de ahí nace la irritación que expresa la portada de este libro contra las montaraces admoniciones de cualquier Godard que proclame, desde una sala de prensa, que asistimos a la decadencia del relato cinematográfico, a su final triste e innegociable. Confundiendo, como toda su vida han hecho, su culo con el mundo.

Es en la celebración colectiva donde reside el sentido último de ese bien inasible que llamamos cultura. De todas las canciones, aquellas que requieren escucha atenta por los matices de la voz, la producción musical o la ambiciosa estructura de sus versos pueden ser hermosas e importantes, pero solo son imprescindibles las que nos hacen bailar contra nuestra voluntad (les prometí que al final habría baile) y logran que nosotros también cantemos, mientras pasamos la aspiradora o coreando sus estrofas desde una platea, con la voz quebrada y rodeados de miles de condiscípulos que con su trueno enmudecen al cantante. Alguien debería escribir también ese libro.

Apéndice

Treinta películas para un desmentido (algunas excepciones a la regla)

Quince películas de Hollywood muy de derechas

El nacimiento de una nación (1915, D. W. Griffith)
Lo que el viento se llevó (1939, Victor Fleming)
El manantial (1949, King Vidor)
La ley del silencio (1954, Elia Kazan)
Harry el sucio (1971, Don Siegel)
Risky businness (1983, Paul Brickman)
Amanecer rojo (1984, John Milius)
Rocky IV (1985, Sylvester Stallone)
Armas de mujer (1989, Mike Nichols)
Pretty woman (1990, Garry Marshall)
En tierra hostil (2008, Kathryn Bigelow)
Venganza (2008, Pierre Morel)
El francotirador (2014, Clint Eastwood)
Cincuenta sombras de Grey (2015, Sam Taylor-Johnson)
Angry Birds: La película (2016, Clay Kaytis y Fergal Reilly)

Quince películas de autor muy progres

El último (1924, F. W. Murnau)
El acorazado Potemkin (1925, Sergei M. Eisenstein)
Toni (1934, Jean Renoir)
El crimen de Monsieur Lange (1936, Jean Renoir)
Los olvidados (1950, de Luis Buñuel)
El verdugo (1963, Luis García Berlanga)
La batalla de Argel (1966, Gillo Pontecorvo)
Z (1969, Costa-Gavras)
Novecento (1970, Bernardo Bertolucci)
Agenda oculta (1990, Ken Loach)
Hoy empieza todo (1999, Bertrand Tavernier)
La clase (2008, Laurent Cantet)
El ejercicio del poder (2011, Pierre Schoeller)

Hipócrates (2014, Thomas Lilti)
El club (2015, Pablo Larraín)

Pablo Iglesias
Enric Juliana

Nudo España

arpa

Nudo España

Iglesias, Pablo
9788416601967
448 Páginas

Cómpralo y empieza a leer

Una discusión política de gran envergadura. Dos generaciones, dos maneras distintas de entender España, frente a frente.Pablo Iglesias y Enric Juliana son personalidades extraordinariamente lúcidas y creativas y sin duda dos de los mejores conocedores del contexto político y social español actual. Pertenecientes a tradiciones intelectuales y políticas distintas, sus visiones se complementan en un diálogo que conforma una panorámica inédita sobre el pasado, el presente y el futuro de España.Europa y la ola de cambios tecnológicos que se avecina, el sintomático giro italiano, la proyección latinoamericana, el futuro de la monarquía, la situación en Cataluña, el gobierno de las grandes

ciudades, el PSOE y Podemos, la nueva competición en el seno de la derecha o el fortalecimiento del feminismo son algunos de los asuntos que estructuran este ambicioso retrato a dos manos de nuestro país.Nudo España es una reflexión en profundidad sobre los desafíos y las oportunidades que tenemos por delante. En lugar de las tertulias apresuradas y bulliciosas a las que estamos tan acostumbrados, propone un modelo de debate inusual en España en el que no basta con enunciar ideas con vehemencia, sino que exige razonarlas y contrastarlas.

Cómpralo y empieza a leer

Adriana Royo

Falos y falacias

Existe un abismo entre cómo
nos gustaría vivir la sexualidad,
cómo la mostramos a los demás
y cómo la vivimos en realidad

3ª edición



arpa

Falos y falacias

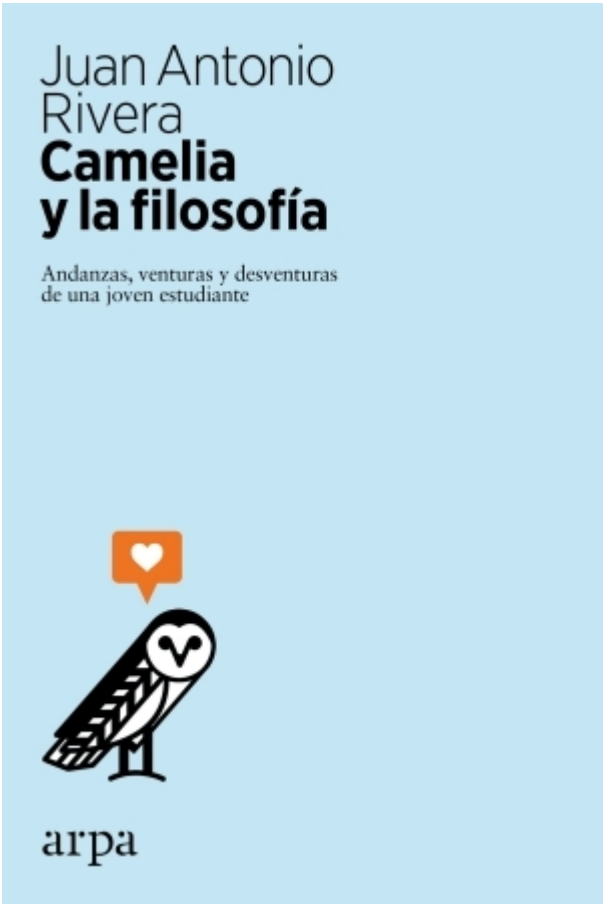
Royo, Adriana
9788416601943
195 Páginas

Cómpralo y empieza a leer

Existe un abismo entre cómo creemos que deberíamos vivir la sexualidad, cómo la mostramos a los demás y cómo la vivimos en realidad. Fingimos orgasmos,follamos por fardar, soñamos con los tríos que vemos en el porno, nos acomplejan nuestras pollas y nuestras tetas... Y sin embargo nunca hemoshecho tanto alarde de nuestra libertad y de nuestro placer. ¡Somos tan modernos!En esta sociedad narcisista, regida por el imperativo de la apariencia, el engaño es la moneda de cambio de los vínculos afectivos y, por supuesto, sexuales.Aterrados por la intimidad, el compromiso, el rechazo y la soledad, vendemos de nosotros mismos una imagen vacía y vanidosa, y cuando nos

juntamos conotro para saciar nuestra ansiedad, voilà: nos hemos convertido en dos imágenes follando. La gran vanidad contemporánea.Con un aire fresco y desacomplejado, Adriana Royo, sexóloga y terapeuta, destapa todas las falsedades que construimos alrededor del sexo y de lasrelaciones afectivas. Confía que más allá del narcisismo, las máscaras y la superficialidad, un sexo sincero, íntimo y bien explorado puede ayudarnos areconciliarnos con nosotros mismos y con los demás.

Cómpralo y empieza a leer


Juan Antonio
Rivera
Camelia
y la filosofía
Andanzas, venturas y desventuras
de una joven estudiante
arpa

Camelia y la filosofía

Rivera, Juan Antonio
9788416601646
362 Páginas

Cómpralo y empieza a leer

Un relato fascinante sobre la iniciación de una joven al conocimiento de la Filosofía, escrito por Juan Antonio Rivera, autor de Lo que Sócrates diría a Woody Allen (Premio Espasa de Ensayo 2003).Camelia es una adolescente que, como tantas otras, está preocupada por su aspecto físico, pero más aún si cabe por el desarrollo de su inteligencia. Por suerte para ella, en las clases de Filosofía encuentra el alimento con el que aplacar su apetito de saber.Entabla una singular correspondencia con su profesora de Filosofía en la que van apareciendo las cuestiones que a ella le interesan, o asombran, o incluso algunas de las que nada sabía hasta entonces: la felicidad y el papel que en ella juega el

azar, la falta de voluntad y las cosas que no se pueden conseguir por más voluntad que se ponga, el gusto moral y el cuidado de sí misma, la inteligencia evolutiva y la importancia de la racionalidad en la vida individual y en la colectiva, las fuentes de la motivación, el libre albedrío y otros rompecabezas metafísicos.De todas estas cosas habla Cam en las cartas que dirige a su profesora, pero también, cada vez más, de algunos de sus problemas personales y de un pasado enrevesado del que no logra desprenderse y que la persigue hasta las aulas.De esta manera se va abriendo paso la trama, un híbrido entre ensayo y ficción novelesca, en que el primero nunca pierde su protagonismo sin por ello negar su sitio y su parte a la segunda.

Cómpralo y empieza a leer

Victoria Camps

Elogio de la duda

«Todo lo que es podría ser de otra manera»



5ª edición

arpa

Elogio de la duda

Camps, Victoria
9788416601202
180 Páginas

Cómpralo y empieza a leer

Fue Bertrand Russell quien dijo que la filosofía es siempre un ejercicio de escepticismo. Aprender a dudar implica distanciarse de lo dado y poner en cuestión los tópicos y los prejuicios, cuestionar lo incuestionable. No para rechazarlo sin más, sino para examinarlo, analizarlo, razonarlo y, por fin, decidir. Elogio de la duda recorre las vicisitudes de la duda a lo largo y ancho de la historia del pensamiento —desde sus páginas nos hablarán Platón, Aristóteles, Descartes, Spinoza, Hume, Montaigne, Nietzsche, Wittgenstein, Russell, Rawls y un largo etcétera de hombres que decidieron dudar— y lo hace de manera asequible a un público amplio, sin renuncia alguna al rigor y la profundidad de quien ha ejercido

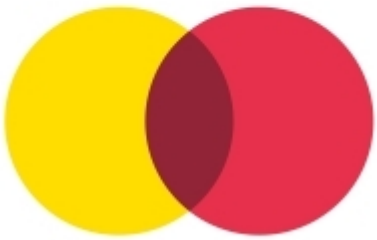
la docencia universitaria durante 30 años. "Anteponer la duda a la reacción visceral. Es lo que trato de defender en este libro: la actitud dubitativa, no como parálisis de la acción, sino como ejercicio de reflexión, de ponderar pros y contras…" "Lo que mantiene viva y despierta a la filosofía es precisamente la capacidad de dudar, de no dar por definitiva ninguna respuesta." "Dudar, en la línea de Montaigne, es dar un paso atrás, distanciarse de uno mismo, no ceder a la espontaneidad del primer impulso. Es una actitud reflexiva y prudente (…) la regla del intelecto que busca las respuesta más justa en cada caso." "La filosofía, el conocimiento, procede de personas que se equivocan. La sabiduría consiste en dudar de lo que uno cree saber."

Cómpralo y empieza a leer

Ferran Mascarell

Dos estados

España y Cataluña: por qué dos Estados democráticos, eficientes y colaborativos serán mejor que uno



arpa

Dos Estados

Mascarell, Ferran
9788416601929
240 Páginas

Cómpralo y empieza a leer

¿Por qué tantos catalanes creen que España y Cataluña saldrían ganando si cada una tuviera su propio Estado? ¿Puede un Estado catalán ser " moderno, republicano y más equitativo y eficaz" que el Estado español? ¿Puede contribuir la propuesta catalana a renovar, modernizar y democratizar el relato político español? Un Estado es una herramienta, un conjunto de instituciones destinadas a legislar, gobernar y atender a los intereses y anhelos de sus ciudadanos. Como instrumento debe ser representativo, eficiente y democrático, y por lo tanto adaptativo e inequívocamente servidor de las opciones de bienestar y de identidad de los ciudadanos. El problema de España, hasta los

unionistas lo admiten, ha sido y es su Estado, que, especialmente desde 2010, muchos catalanes ya no sienten como propio. En este argumento se apoya el historiador y político Ferran Mascarell para presentar su propuesta: construir un pacto cívico entre iguales y desde la libertad de cada uno y generar un nuevo e ingente caudal de energía social positiva. Nada, excepto la cerrazón política de las élites estatales, nos impide desplegar un ejemplo de buena vecindad, prosperidad y justicia social a españoles y catalanes. Rompamos con esa concepción de la política y establezcamos la alianza de fraternidad, cooperación y solidaridad que los ciudadanos desean en beneficio de todos. Desdramaticemos. La propuesta catalana permitirá a España refundarse, renovar, modernizar y democratizar su propio relato político de futuro. España necesita su mutación particular. Si una mayoría de catalanes intenta imaginar e impulsar un Estado propio, moderno y republicano, los españoles deben asimismo proyectar cómo quieren que sea su Estado en los años por venir. El proyecto de un Estado catalán no solo es bueno para Cataluña, defiende Mascarell, lo es también para España: dos

Estados democráticos y eficientes son incomparablemente mejor que el Estado único y heroico, ineficiente y de baja calidad democrática que tenemos hoy.

Cómpralo y empieza a leer