

Tesis doctoral

Luis Laborda Oribes

La construcción histórica en la cinematografía norteamericana

Dirigida por Dr. Javier Antón Pelayo

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Historia Moderna

Universidad Autónoma de Barcelona

2007

Agradecimientos

Transcurridos ya casi seis años desde que inicié esta aventura de conocimiento que ha supuesto el programa de doctorado en Humanidades, debo agradecer a todos aquellos que, en tan tortuoso y apasionante camino, me han acompañado con la mirada serena y una palabra de ánimo siempre que la situación la requiriera.

En el ámbito estrictamente universitario, di mis primeros pasos hacia el trabajo de investigación que hoy les presento en la Universidad Pompeu Fabra, donde cursé, entre las calles Balmes y Ramon Trias Fargas, la licenciatura en Humanidades. El hado o mi más discreta voluntad quisieron que iniciara los cursos de doctorado en la Universidad Autónoma de Barcelona, donde hoy concluyo felizmente un camino repleto de encuentros.

Entre la gente que he encontrado están aquellos que apenas cruzaron un amable saludo conmigo y aquellos otros que hicieron un alto en su camino y conversaron, apaciblemente, con el modesto autor de estas líneas. A todos ellos les agradezco cuanto me ofrecieron y confío en haber podido ofrecerles yo, a mi vez, algo más que huecos e intrascendentes vocablos o, como escribiera el gran bardo inglés, palabras, palabras, palabras,...

Entre aquellos que me ayudaron a hacer camino se encuentra en lugar destacado el profesor Javier Antón Pelayo que siempre me atendió y escuchó serenamente mis propuestas, por muy extrañas que resultaran. Sin su guía, sus palabras de aliento y sus decisivas sugerencias, la investigación jamás hubiera tenido las virtudes que puedan adornarla –de los defectos tan sólo es culpable su autor–.

Tampoco puedo olvidar a todos aquellos profesores que me han enseñado y transmitido el placer de la lectura y, cómo no, el placer de la mirada. A riesgo de olvidar algún nombre les agradezco sinceramente a todos ellos su dedicación y los buenos momentos que pase en sus clases o conversando fuera de ellas.

Agradezco con más empeño, si cabe, a mi esposa su comprensión y apoyo. Ella me ha acompañado a lo largo y ancho del camino; me ha ayudado a levantarme siempre

que, torpemente, he caído y me ha seguido a todos los senderos que he querido recorrer. Por escuchar pacientemente mis ideas y soportar todos y cada uno de los textos que he escrito, los mejores y los peores, omito todo lo que ya conoce.

Y, por supuesto, mi más sentido agradecimiento a otros compañeros de viaje que jamás han desfallecido: Stanley Kubrick, Orson Welles, John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang,... todos ellos me han acompañado incluso antes de iniciar el camino. Sus películas han sido siempre una constante fuente de inspiración. Para ellos, todo mi reconocimiento y admiración. Sin ellos, verdaderamente, esta investigación no hubiera sido posible.

La construcción histórica en la cinematografía norteamericana.**Sumario.**

Introducción	4
Sobre el cine, la literatura y la reflexión histórica	13
1. Génesis y desarrollo del arte cinematográfico, con especial atención en el estudio del cine clásico norteamericano	30
1.1. La naturaleza específica del cinematógrafo: el realismo	32
1.2. El cine clásico norteamericano y la ilusión de realidad: pacto ficcional y montaje de continuidad	41
1.3. La madurez de un arte. Una película perfecta: <i>La diligencia</i> (<i>Stagecoach</i> , 1939) de John Ford	47
2. Recepción y expansión del cine clásico norteamericano	58
3. Los géneros cinematográficos y la historia	66
4. La historia en el cine	71
4.1. El melodrama	76
4.1.1. El concepto de melodrama y sus esquemas discursivos	78
4.1.2. Charles Dickens	83
4.1.3. David Wark Griffith	88
4.1.4. Dickens, Griffith y el film de hoy (el melodrama americano)	92
4.1.5. <i>Las dos huérfanas</i> (<i>Orphans of the Storm</i> , 1922)	99
4.2. La épica	107
4.2.1. Walt Whitman. Introducción	117
4.2.1.1. Walt Whitman: el héroe del poema épico de la democracia.....	118
4.2.1.2. Los Estados Unidos: expansionismo y otras ideas	119
4.2.1.3. La identidad individual y la masa	123
4.2.1.4. La Guerra Civil	126

4.2.1.5. Abraham Lincoln	129
4.2.1.6. <i>Hojas de hierba</i> y el literato.....	131
4.2.2. El <i>western</i> : la épica norteamericana	135
4.2.2.1. <i>Centauros del desierto</i> , de John Ford (<i>The Searchers</i> , 1956)	137
4.2.2.2. <i>Río Rojo</i> , de Howard Hawks (<i>Red River</i> , 1948)	144
4.2.3. El <i>peplum</i> : la épica y la historia antigua	155
4.2.3.1. Espartaco, héroe literario y cinematográfico	157
4.2.3.1.1. Algunas referencias históricas a la figura de Espartaco	158
4.2.3.1.2. Kubrick, Trumbo y Fast: la novela de Howard Fast, el guión de Dalton Trumbo y la dirección de Stanley Kubrick	162
4.2.3.1.3. Problemas históricos en <i>Espartaco</i> de Howard Fast y Stanley Kubrick: el personaje histórico y su recepción literaria y cinematográfica	169
4.2.3.1.4. <i>Espartaco</i> , la guerra fría y el mcarthismo	177
4.2.3.1.5. <i>Espartaco</i> de Stanley Kubrick: análisis.....	183
5. El cine fantástico y la historia	192
5.1. El género de ciencia ficción y la historia	211
5.2. <i>Invasores de Marte</i> (<i>Invaders from Mars</i> , 1953) de William Cameron Menzies.....	218
5.3. <i>2001: una odisea del espacio</i> (<i>2001: A Space Odyssey</i> , 1968) de Stanley Kubrick	225
5.3.1. “El centinela” (“The Sentinel”, 1948) de Arthur C. Clarke	231
5.3.2. <i>El fin de la infancia</i> (<i>Childhood’s End</i> , 1954) de Arthur C. Clarke	244
5.3.3. Análisis formal y temático.....	251
6. El cine histórico como género	279
6.1. La reconstrucción histórica: <i>Barry Lyndon</i> (1975) de Stanley Kubrick	287
6.1.1. Stanley Kubrick en el siglo XVIII	287

6.1.2. <i>Barry Lyndon</i> . Análisis formal y temático	291
6.2. El relato de aventuras: <i>Los contrabandistas de Moonfleet</i> (<i>Moonfleet</i> , 1955) de Fritz Lang	301
6.2.1. Fritz Lang y <i>Moonfleet</i>	309
6.3. La tragedia.....	314
Conclusión	318
Filmografía	327
Bibliografía.....	379

Introducción.

El propósito de esta investigación es analizar las complejas relaciones entre el cine y la historia, acotando las posibilidades de estudio al cine norteamericano pero, atendiendo al carácter humanístico de la investigación, ampliando las perspectivas de análisis a otras disciplinas como la literatura, la filosofía o el arte. Todas ellas se encuentran en estrecha relación con la propia historia significada por películas de muy diversa condición que establecen sus particulares niveles de relación con la misma, desde las manifestaciones políticas, ideológicas, sociológicas o culturales. Atendemos, en alguna medida, a aquello que tan acertadamente escribiera el cineasta Sergei Mijailovich Eisenstein (1898-1948): “nuestro cine no tiene su origen únicamente en Edison y sus compañeros de invención, sino que se basa en un pasado de enorme cultura”.¹

Se entiende el término historia desde la polisemia, esto es, atendiendo al conjunto de sucesos o hechos políticos, sociales, económicos o culturales, de un pueblo, de una nación o de un individuo, desde el ámbito público o desde el privado.

A propósito de este carácter polisémico y versátil de la historia, a lo largo de la investigación se analizan aquellas películas que no sólo responden a la denominación genérica un tanto imprecisa –cuando menos para el propósito de este estudio– de cine histórico, sino también aquellas obras cuyo análisis revela un grado más o menos evidente de relación con la historia desde ámbitos diversos que responden no sólo a la recreación de acontecimientos del pasado sino también a la mostración de aspectos que vinculan a la película con el análisis histórico, ya no sólo desde la disciplina propiamente histórica sino también desde otras disciplinas como la literatura, la filosofía o el arte. Atenderemos a aquello que de forma genérica podemos denominar los cines históricos, siendo ésta una denominación que podemos definir como imprecisa y parcial y que, por ello, será glosada a lo largo de

¹ Eisenstein, Sergei M., “Dickens, Griffith y el film de hoy”, en *Teoría y técnica cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1989, pp. 285-286.

la investigación a través del análisis de diversos géneros cinematográficos. Partimos de la premisa, por tanto, de que una cantidad importante de películas, al margen de su denominación genérica, pueden contener elementos de análisis propios para la presente investigación; esto es, para la relación entre el cine y la historia.

Con ese propósito planteemos las siguientes proposiciones como objetos de la investigación o elementos de análisis que nos permitan discernir el interés desde un punto de vista historiográfico de las películas y obras literarias propuestas:

- 1.- Cómo determinadas obras literarias responden a inquietudes de su tiempo, ya tengan éstas un sustrato político o filosófico y cómo, en épocas posteriores, son adaptadas al cine o inspiran obras cinematográficas que, a su vez, vinculan su discurso a problemas del presente, del futuro y aun del pasado.
- 2.- Cómo determinadas obras cinematográficas de guión original establecen inequívocos vínculos con un pasado de enorme cultura y recuperan, en el mejor de los casos, aquello que C.S. Lewis llamaba “cualidad mítica” para explicar historias que desvelan claves del pasado, del presente o del futuro; o, mejor aún, formulan preguntas de alcance local o universal, respondiendo, de este modo, a las inquietudes de su tiempo.
- 3.- Cómo determinadas obras (ya sean cinematográficas o literarias) abren nuevos caminos discursivos y perspectivas teóricas en beneficio de la constitución de un nuevo discurso que se irá alimentando a través de nuevas aportaciones.
- 4.- Cómo determinadas obras cinematográficas se integran en una producción más amplia que responde a ciertas inquietudes de su tiempo.
- 5.- Cómo determinadas obras cinematográficas establecen una ruptura con los parámetros artísticos y de producción de su tiempo para abrir nuevos caminos.

Para desentrañar las relaciones entre el cine norteamericano y la historia y analizar las obras propuestas a lo largo de la investigación se utilizarán dos instrumentos fundamentales: el discurso cinematográfico y el discurso o lenguaje

literario. Entendemos discurso como un enunciado formado por una sucesión de elementos, con un principio y un final, que constituyen un mensaje.

Para analizar las complejas relaciones entre el cine norteamericano y la historia he trazado un itinerario que se inicia, inevitablemente, con la naturaleza ontológica del cine y con los recursos formales que condujeron a la articulación del cine clásico norteamericano. Una vez esbozada la naturaleza estética del medio (sobre la cual establezco una filmografía específica que amplía convenientemente las perspectivas de los capítulos iniciales de la presente investigación) nos aventuramos a recorrer el tortuoso camino que configura las relaciones entre el cine y la historia (camino largo y repleto de equívocos aunque bien señalado por las aportaciones “fundacionales” de teóricos del talante intelectual de Marc Ferro o Robert A. Rosenstone). Desplazo la mirada hacia el cine norteamericano, el cual, por su difusión y alcance, configura y condiciona, con una mayor incidencia, la idea que sobre la historia puedan tener millones de espectadores en todo el mundo. Para el estudio de los mecanismos que conducen al cine norteamericano (de ficción y producido en o por Hollywood) a erigirse en la primera industria cinematográfica del planeta analizo dos discursos de origen literario que se erigen como dominantes en el cine estadounidense –cuando menos en un primer período–: el melodrama y la épica. A través de ejemplos concretos observamos como el cine se apropia de las posibilidades discursivas de la novela y del teatro melodramático del siglo XIX y de la épica (ligada a la antigüedad clásica, al nacimiento de las naciones europeas y a la propia articulación del territorio nacional norteamericano) para dotar a sus películas de una cierta visión del mundo y de la historia que condicionará la mirada al pasado de los espectadores.

Para todo ello resulta interesante –y aun necesario– superar la clasificación de géneros y rastrear la presencia de la historia –en su significación más plural– en obras de géneros incluso distantes y extraños al cine llamado propiamente histórico y en cineastas de muy diversa condición. Es por ello que, además de analizar el cine histórico como género –apartado que concluye la investigación y que, de forma

efectiva, la cierra—, y géneros varios como el melodrama o el *western* (donde también hallamos algunas huellas dejadas por la historia, además de permitirnos un acercamiento a los modelos de discurso propios del melodrama y de la épica), se estudian las huellas de la historia en el cine fantástico y, más concretamente, en el cine de ciencia ficción (género que, en principio, pudiera parecer que se encuentra en las antípodas del género histórico puesto que recrea un futuro posible o inverosímil pero siempre desconocido y temporalmente inalcanzado, pero que, además de resultar relevante para la presente investigación por razonamientos que tendremos oportunidad de desarrollar, nos permite aún más, si cabe, superar el concepto de género en el estudio de la historia en el cine). El último apartado de la presente investigación, donde se analiza el cine histórico como género, permitirá, además, introducir un tercer modelo de discurso: la tragedia.

Para todo ello debemos considerar que el cine norteamericano y, más aún, el cine surgido de los poderosos estudios de Hollywood, se asienta sobre una sólida tradición forjada desde las tempranas horas del cine silente y que halló en las primeras décadas del sonoro su mayor esplendor. El público no es ajeno a todo este proceso de producción de películas tejido a partir de unos parámetros cinematográficos que se alimentan de la necesidad de encontrar en la pantalla, desde la oscuridad de nuestra butaca, una ventana abierta al mundo bajo la eterna promesa de entretenimiento.

Todo ello nos obliga a estudiar detenidamente los procesos que condujeron al cine a adoptar una dramaturgia apropiada a las necesidades de producción de una cinematografía que nacía en el seno de una nación joven que halló en el séptimo arte un vehículo perfecto, ya no sólo para crear una de las mayores industrias del país sino también para generar un discurso que adaptara las ideas históricas ligadas al nacimiento de una república que pronto se transformaría en imperio. Esto es, el mito o el espíritu de la frontera o la idea del Destino Manifiesto hallarían en géneros aledaños a la historia creada como el *western*, el cine bélico o, más propiamente, el

cine histórico, un vehículo sin parangón en la historia de las artes temporales, siguiendo las directrices terminológicas de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) y su *Laoconte o los límites entre la pintura y la poesía* (1766), donde analiza la poesía, la escultura y la pintura y define los límites de cada una. No en vano aquellas creaciones literarias europeas que nos relatan las hazañas de héroes legendarios que configuran un universo mítico nacional y que hallan paradigmáticos referentes en la cultura clásica no encontrarán en esta nueva Roma un vehículo más apropiado que el cine. La épica norteamericana la encontramos en el cine y, más particularmente, en el *western*, donde obras como *Río Rojo* (1948) de Howard Hawks (1896-1977) se constituyen en reflejos contemporáneos (y, por ello, matizados por otros modelos discursivos como el melodrama) de las grandes epopeyas del pasado.

Desde el punto de vista formal, todo este tejido temático se estructura sobre la base del llamado clasicismo del cine norteamericano, que no sólo se configura como el modelo discursivo apropiado para homogeneizar la praxis cinematográfica en Estados Unidos sino que extiende su dominio más allá de sus fronteras para convertirse en el modelo discursivo cinematográfico más universal de cuantos se han desarrollado hasta el momento.

Dicho todo ello, con la presente investigación me propongo estudiar las relaciones que se establecen a lo largo de un siglo de cine norteamericano entre la cinematografía de aquella nación y la historia. Tal y como describíamos líneas atrás, para ello resulta necesario iniciar la investigación con la identificación y el análisis de la génesis y el desarrollo del llamado cine clásico norteamericano, el cual configura un modelo discursivo de alcance e influencia notorios. Por este motivo, debemos hallar un espacio de continuidad entre la novela realista del siglo XIX –especialmente, y por motivos que tendremos ocasión de debatir, la de Charles Dickens (1812-1870)– el teatro burgués, el melodrama (inicialmente como composición literaria) y aun otras formas populares de representación teatral como el vodevil o la pantomima, y el cine norteamericano. Ello nos conduce

ineludiblemente hacia un modelo de representación cinematográfica donde prima un pacto ficcional con el espectador articulado a partir de la generación de una ilusión de realidad consolidada a través de un modelo discursivo cimentado en el llamado montaje de continuidad (como elemento narrativo propiamente cinematográfico, oportunamente estudiado por David Bordwell) y en esquemas narrativos cercanos a la herencia literaria y teatral antedicha (en cuanto a la puesta en escena o al desarrollo de la acción).

Todo ello tiene mucho que ver con la entusiasta recepción y temprana expansión que experimentó este modelo discursivo, el primero que hará aparecer al cine como un fenómeno mundial. Ello tiene una contrastada relación con el desarrollo industrial de los EE.UU. Sin embargo, para analizar la expansión del cine norteamericano ligada a su contenido emocional debemos estudiar de forma pareja al desarrollo industrial el desarrollo ideológico y aun moral de esta joven nación (que, casualmente, halló un adecuado medio para propagar su modo de vida, el ambiguo *american way of life*, en un arte joven inevitablemente vinculado a la técnica y a la industria). “Para comprender a Griffith es preciso no limitarse a una visión americana de veloces automóviles, trenes eléctricos, indicadores automáticos de noticias y cotizaciones; hay que considerar también este otro aspecto de América: una América tradicional, patriarcal y provinciana. Entonces deja de parecer extraño el enlace entre Griffith y Dickens” (Eisenstein, 1989: 252). Eisenstein, notable exegeta de la obra de David Wark Griffith (1875-1948), nos propone una interesante mirada hacia dos américas: la dinámica de las grandes metrópolis y la más tradicional y provinciana; ambas hallan un exacto reflejo en el cine.

A pesar de todo lo dicho hasta el momento acerca del modelo clásico y ahondando en la reflexión sobre la presente investigación, la complejidad del cine norteamericano no se reduce a un modelo discursivo universal bajo el cual se agrupan un sin número de cineastas. La enorme producción de películas en Hollywood y la diversidad de los cineastas que crearon su obra bajo el amparo de

los grandes estudios (en el caso de aquellos directores con una personalidad artística singular) nos permiten no sólo establecer diferencias notorias entre la producción de cada uno de ellos sino analizar su singular aportación al desarrollo del arte cinematográfico. Asimismo, junto al modelo clásico encontramos aportaciones individuales que abrirán nuevos caminos discursivos así como propuestas netamente alternativas que, para el propósito del presente estudio, no resultarán tan relevantes. De igual modo, deberemos establecer una cierta evolución en el camino del cine clásico hacia una especie de post-clasicismo, más allá de la eclosión del clasicismo y del período de los grandes estudios, o su huella en cineastas incómodos con la influencia de la industria. No debemos caer, sin embargo, en la teorización de períodos que, como tales, resultan mucho más complejos y difusos, más aún si fijamos nuestra mirada en cineastas de personalidad singular que en el marco de la industria de Hollywood pudieron desarrollar una obra perfectamente personal a la que, atendiendo a las lejanas reivindicaciones de los críticos de *Cahiers du cinéma*, podría aplicársele el apelativo de obra de autor. Todo ello considerando, igualmente, que el número de producciones cinematográficas es muy superior al puñado de obras maestras –aunque éstas sean cuantiosas– que, finalmente, nos ha legado el cine norteamericano.

Para ello resultará conveniente ahondar en la génesis y desarrollo posterior del cine clásico. El nacimiento del cine está ligado a una serie de ingenios tecnológicos que hallarán un ámbito de desarrollo ideal en Norteamérica. El cine surgió con singular aplomo para convertirse no ya sólo en una industria de primer orden sino también en un embajador sin par de los modelos culturales de una joven nación que halló en el cinematógrafo una maravillosa metáfora de su propio progreso. La construcción de la idea de los Estados Unidos de América no es para nosotros ajena a la construcción de un espacio cinematográfico que pronto se convirtió en un gran espejo del ideario de esa nación. Estados Unidos se confirma como el país más poderoso del planeta en un primer cuarto de siglo marcado inequívocamente por la

barbarie que acontece en Europa a lo largo de la Primera Guerra Mundial. Es en ese primer cuarto de siglo cuando el cine norteamericano va articulándose formalmente y se convierte en una de las cinematografías más importantes del mundo. Precisamente con los primeros pasos del cine nace el *western*, género asociado particularmente al cinematógrafo por carecer de referentes literarios sólidos y que pronto se convertirá en la imaginaria mirada hacia el pasado que configurará la historia de una nación en la retina de sus espectadores, que vivirán en el cine una singular experiencia de evasión y confirmación de su nacionalidad.

Es precisamente David W. Griffith el que consolida el discurso del cine clásico, sistematizando lo que otros pioneros ya advirtieron, creando nuevas formas amparándose en los recursos propios del nuevo medio (como el montaje) y mirando a su reciente pasado literario y teatral. Su gran película épica *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) confirmará los recursos formales del cine clásico y generará un discurso acerca del pasado que pondrá de relieve, en una temprana fecha, algunos de los problemas más relevantes del cine histórico norteamericano: junto a una exaltación que raya lo intolerable de los valores del viejo sur y acudiendo a los primeros pasos de los EE.UU. como nación unificada hallamos un discurso altamente conservador y asistimos a un notorio diálogo entre el contenido y la forma. Estéticamente Griffith recoge aspectos formales alejados de los movimientos vanguardistas que hallarán en suelo europeo una adecuada acogida, ya sea el cine-ojo de Dziga Vertov (1896-1954), el expresionismo del cine alemán o el surrealismo de Luis Buñuel (1900-1983), acercándose al melodrama burgués y a la novela realista a la manera de Dickens, melodramática, irónica, empática con el placer que experimenta el lector ante unos personajes castigados por la vida y salvados por la caridad de otros; delicados caracteres y objetos inanimados que parecen cobrar vida en la retina del lector como el puchero de *El grillo del hogar* (*The Cricket on the Hearth*, 1846) que describe Eisentein como un típico primer plano de Griffith. También hay cabida para la denuncia, una denuncia que nunca

supera en Griffith una reprimenda paterna teñida de cristiana caridad. Es en este sentido en el que encontramos una singular comunión entre unos elementos formales que parecen ofrecer un perfecto marco para unos contenidos que no admiten el malestar expresionista o la subversión del surrealismo, sino la transparencia expositiva del drama burgués y la continuidad temporal del pensamiento histórico lineal. Estos elementos permiten convertir a la película en una ventana abierta al mundo donde los fotogramas se confunden con lo real y las suturas del montaje se ocultan en beneficio de ese realismo que no es tal, pero que permite prefigurar una inequívoca idea de continuidad. El espectador hallará en el cine una gran promesa de entretenimiento acompañada de una idea del mundo y de la historia donde tendrán cabida la exaltación nacional a través de esa misma historia y una suerte de valores nacionales, presentes tanto en películas torpes y escasamente recordadas como en ejemplos portentosos de buen cine.

Sobre el cine, la literatura y la reflexión histórica.

“La tradició es una qüestió que té una significació molt més àmplia. No es pot heretar, i si es vol s’ha d’obtenir amb molt d’esforç. En primer lloc comporta el sentit històric, que podem qualificar de gairebé indispensable per tothom que segueixi essent poeta després dels vint-i-cinc anys, i el sentit històric comporta la percepció no sols del caràcter de passat que té el passat, sinó de la seva presència; el sentit històric exigeix que un home no escrigui simplement amb la seva generació a la sang, sinó amb la sensació que tota la literatura europea des d’Homer i, formant part d’aquesta, tota la literatura del seu país, té una existència simultània i configura un ordre simultani.”

T. S. Eliot, “La tradició i el talent individual”

Con la presente investigación pretendo ahondar en las relaciones entre el cine norteamericano y la historia desde dos perspectivas que responden a la creación de un discurso y a su posterior recepción, considerando el mayor alcance comercial de la cinematografía norteamericana. Para ello, presento ambas perspectivas a través de los siguientes enunciados:

1. La articulación de un discurso cinematográfico en torno a la recreación del pasado o de ciertas ideas vinculadas a la historia de las naciones, ya sea a través de la historia propiamente dicha o de la filosofía, la literatura o el arte, desde un visión multidisciplinar e integradora del pensamiento.
2. La recepción de las obras construidas sobre la base de este discurso y su alcance en la configuración de una cierta idea de la historia y del pensamiento en los espectadores.

Inicialmente, cabe definir el término discurso. En *Teoría del lenguaje literario*, José María Pozuelo Yvancos puntualiza: “El discurso crea la realidad, ordena y organiza la experiencia del acontecimiento” (Pozuelo Yvancos, 1994: 227). Término al que precede en narratología el acontecimiento objeto del discurso, esto es, el concepto Historia; a saber, “el acontecimiento (Historia) en el acto comunicativo,

para quien habla y para quien escucha, renace siempre en forma de discurso” (Pozuelo Yvancos, 1994: 227). De lo que se deriva Historia como contenido y discurso como expresión, que también puede ser, obviamente, cinematográfica (Pozuelo Yvancos, 1994: 231).

Otro aspecto controvertido de la representación de la historia a través del discurso cinematográfico gira en torno a la relación entre la ficción y el hecho histórico o, más conceptualmente, a la relación entre la ficción y la verdad. Rodrigo Henríquez Vásquez² elabora un estudio en torno a los límites de la ficción y la verdad en los relatos históricos, tomando como ejemplo varias aproximaciones a una situación producida por la expedición de Lope de Aguirre (1508-1561) en la selva amazónica³: unas crónicas, un libro de Historia, una película enmarcada en el género histórico –*Águirre, la cólera de dios (Aguirre, der zorn gottes, 1972)* de Werner Herzog (1942-)– y una novela histórica –*La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1968), de Ramón J. Sender (1902-1982)–. Con este variado material nos indica que la relación establecida entre historiografía y cine y novela históricos “se ha hecho desde el formalismo impositivista que asocia (voluntaria o involuntariamente) narrativa con ficción y ficción con no verdad” (Henríquez Vásquez, 2005: 87); afirma que las narraciones ayudan a facilitar el diálogo del presente con el pasado; o considera que la ficción utilizada con pretensión de verdad puede resultar útil para representar el pasado, “pues detrás de ella hay algo de verdad” (Henríquez Vásquez, 2005: 94). A través del acercamiento a diversos teóricos –Richard Rorty, Hayden White, Morton White, Arthur Danto, Paul Ricoeur o Claudio Rolle– establece cómo las narraciones de ficción pueden “acercar al mundo pasado al lector del presente sin que por ello se deba renunciar a la realidad”

² “El problema de la verdad y la ficción en la novela y el cine históricos. A propósito de Lope de Aguirre”, en *Manuscripts. Revista d’història moderna*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de publicacions, Bellaterra, número 23, 2005 (págs. 77 a 96).

³ En 1560, Lope de Aguirre se sumó a una expedición que pretendía hallar El Dorado.

(Henríquez Vásquez, 2005: 94). Todo ello permite reflexionar acerca de aspectos vinculados a la narración de la historia y cómo la literatura y el cine pueden aportar un acercamiento válido al pasado, asumiendo su carácter ficcional pero sumando, a un tiempo, una mirada sobre el pasado, no necesariamente reñida con la verdad del suceso histórico. Todo ello sin renunciar, en modo alguno, al análisis formal de la novela o la película, que puede ayudar a desentrañar aspectos clave para la comprensión de la obra, y asumiendo el carácter subjetivo de la creación de un relato (como el conocimiento que se da de un hecho, de algo que sucede), ya sea literario o cinematográfico, aun cuando éste sea de carácter no ficticio (un documental o un libro de Historia) y sin pretender con ello caer en un excesivo, por inútil, relativismo (o, si se me permite la referencia cinematográfica, por conducirnos a una “carretera perdida”).

En estrecha relación con estas consideraciones, Antonio Morales Moya⁴ apunta que “Charles Reich ha escrito que ‘la intuición más profunda de la sociedad americana estaba en el arte popular de los años 30, en las películas de gánsteres y en las novelas de Raymond Chandler, de James M. Cain y de Dashiell Hammet’, ¿no están más próximas de la verdad que la mayor parte de la literatura de las ciencias sociales?; y para Norman Birbaum, ‘los cineastas hacen más por la comprensión de la sociedad contemporánea que cualquier otro’” (Morales Moya, 1995: 192). Ello nos muestra la importancia de la literatura y el cine en la comprensión de una sociedad ligada a un período histórico.⁵

Planteada la cuestión terminológica e introducidos algunos conceptos e ideas

⁴ “Paul Ricoeur y la narración histórica”, en *Historia a debate*, Tomo III, Carlos Barros (editor), Santiago de Compostela, Historia a Debate, 1995, páginas 183 a 193. Antonio Morales Moya analiza la historia narrativa, atendiendo a la narración como código discursivo, con rasgos lingüísticos, gramaticales y retóricos.

⁵ En el artículo podemos leer que “historia, literatura y filosofía se confunden en las obras de los grandes novelistas centroeuropeos” (Morales Moya, 1995: 192).

relevantes, se puede convenir que los estudios teóricos de Sigfried Kracauer o, más recientemente, de Marc Ferro o Robert A. Rosenstone ya establecen muchas de las premisas clave para entender las relaciones entre el cine y la historia. Con el presente análisis pretendo acaso realizar otra vuelta de tuerca (a modo de la revisión del relato de misterio emprendida por Henry James) de estas relaciones ya asumidas por el discurso académico en un grado que, años atrás, hubiera resultado cuando menos temerario. Mi interés se centra en el cine norteamericano que tantas salas de cine ha llenado y que tan bien ha entendido los resortes emocionales que mueven al espectador a vivir las desventuras de protagonistas de mil y una historias de luces y sombras. Junto a este prestigio de habilidad técnica y talento en la narración de historias, por lo demás tan propio del cine norteamericano, se encuentran una poderosa industria y unos canales de distribución y publicidad sin parangón entre el resto de filmografías.

Entre la vasta producción del cine norteamericano podemos ver algunas de las películas que con mayor habilidad han recreado el pasado –un pasado sujeto a las premisas ideológicas de los productores y de los creadores de las obras– o ciertas ideas vinculadas a él o, más concretamente, a la propia historia de los Estados Unidos (de ello son claros testimonios algunos cineastas europeos quienes, al establecerse en Hollywood, realizaron algunos sugerentes análisis de una sociedad que podían observar con la cualidad del recién llegado). Las películas analizadas a lo largo de la investigación van acompañadas de una breve ficha técnica que incluyo al final de la misma.

En todo caso, y para evitar errores de interpretación, cabe indicar, aun a riesgo de resultar reiterativo, pues de forma implícita ya ha sido expresado, que utilizo el vocablo historia desde la polisemia, esto es, atendiendo al conjunto de sucesos o hechos políticos, sociales, económicos o culturales, de un pueblo, de una nación o de un individuo, desde el ámbito público o desde el privado. Sobre la base de esta polisemia y desde su significación figurada incluso podemos entender el término

historia como una narración inventada y/o creada, lo cual nos acercaría a los postulados de Marc Ferro según los cuales con hechos imaginarios el artista puede reconstruir lo verdadero: “aquello que no ha sucedido (y también, por qué no, lo que sí ha sucedido), las creencias, las intenciones, la imaginación del hombre, son tan historia como la historia” (Ferro, 1995: 38).

El análisis sociológico del cine en relación con su contexto histórico se remonta a Sigfried Kracauer y a su obra *De Caligari a Hitler (From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film, 1947)*, donde el teórico alemán halla concomitancias entre el cine alemán de los años 20 (particularmente aquel que denominamos cine expresionista) y la cercana ascensión del fascismo, del cual podemos encontrar huellas en las películas de la época. Kracauer aún legó otra importante obra de análisis cinematográfico, *Teoría del cine. La redención de la realidad física (Theory of Film, 1960)*. En ella el teórico alemán elabora un discurso en torno a la naturaleza específica del cine, el realismo. Su argumento remite a la propia máquina, el cinematógrafo, singularmente dotado para aprehender la realidad física. Incluso acude a la historia del cine para analizar la diferencia entre la tendencia realista del cine de los hermanos Lumière –Louis (1864-1948) y Auguste (1862-1954)– y la tendencia formativa del cine de Georges Méliès (1861-1938). Siguiendo las apreciaciones de otro teórico, llega incluso a argumentar la posibilidad de establecer los principios de la dialéctica de Hegel a la evolución del cine; a saber, la primera etapa dialéctica la establece la tesis, la representación de la realidad, y su antítesis, el ilusionismo total, esto es, los hermanos Lumière y Méliès (Kracauer, 1989: 53-61). Todo ello derivaría en la tendencia, por la propia naturaleza del medio, a registrar y revelar la realidad física.

Pese a los reproches que justamente pueden argumentarse contra algunas de las tesis de Kracauer, sus aportaciones son ciertamente significativas y abren nuevos espacios de discusión teórica. El propio Robert A. Rosenstone nos indica que Kracauer planteó algunos de los primeros problemas teóricos en torno a las

relaciones entre el cine y la representación de la historia. El autor de *De Caligari a Hitler* escribió acerca de las limitaciones de las películas históricas, tachándolas de teatrales y grotescas sobre la base de que aquello que la pantalla muestra no es el pasado sino una imitación (Rosenstone, 1997: 30). Todo ello bajo la eterna promesa de realismo que ofrece el cinematógrafo. Acerca del realismo, por cierto, André Bazin argumenta que en arte no hay realismo que no sea ya en su comienzo profundamente estético. Siguiendo esta premisa, J. Aumont, A. Bergala, M. Marie y M. Vernet, en su obra *Estética del cine. espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, nos recuerdan que “la representación cinematográfica sufre una serie de coacciones, que van de las necesidades técnicas a las necesidades estéticas” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1993: 135). Estas coacciones subordinan la representación al tipo de película empleada, a la iluminación, al sonido, al encadenamiento de secuencias,... Es más, en la obra antedicha sus autores argumentan que el realismo de la representación cinematográfica es el resultado de un gran número de convenciones y reglas, variables en función de épocas y culturas (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1993: 135). El cine, al igual que la literatura, es determinado por la elección de una serie de materiales y por su ordenación, donde el montaje ostenta una singular importancia. Tanto es así que Lev Kuleshov (1899-1970) fue el primer teórico del cine soviético que experimentó con la yuxtaposición del rostro de un actor y distintas imágenes. En función de éstas el público interpretaba la expresión del rostro (siempre la misma) a aquello que le sugerían las imágenes yuxtapuestas. Esto es, Kuleshov mostró la posibilidad de modelar las emociones del espectador a través del montaje. S. M. Eisenstein (1898-1948) y Vsevolod Pudovkin (1893-1953) prosiguieron con los hallazgos del director y teórico, hasta tal punto que el propio Eisenstein⁶ escribió que la “región metafórica

⁶ Cabe recordar que Eisenstein dirigió diversas películas históricas: *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), *Octubre* (*Oktyabar*, 1928) o *Iván el Terrible*, (*Ivan Grozny*, 1943 y 1946, primera y segunda parte).

debe aparecer en la esfera de la yuxtaposición del montaje y no en las piezas representativas” (Eisenstein, 1989: 294). Todo ello nos puede hacer reflexionar sobre un concepto tan central como el realismo y sus límites en la representación cinematográfica.

El análisis sociológico del cine es abordado oportunamente, y en fechas más recientes, por Pierre Sorlin en su obra *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, donde analiza, particularmente, el cine neorrealista italiano. Aunque hemos citado a Kracauer como el notorio precursor del análisis del cine desde un punto de vista sociológico, el director soviético S. M. Eisenstein ya escribía, en el año 1944, acerca del cine realizado en Alemania en términos muy elocuentes; destacaba la decadencia y la fantasía sombría que siguieron a la fracasada revolución de 1923. De hecho, no duda en afirmar que las películas de la época reflejan este ambiente y “la confusión y el caos de la posguerra en Alemania” (Eisenstein, 1989: 256-257). De este modo, se puede entender la relación entre el cine de terror de los años 30 y la crisis económica del mismo período o, en otro orden de cosas, el cine de Frank Capra como reflejo de la política de Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) y, particularmente, del *New Deal*, precisamente aplicado para superar los efectos de la Gran Depresión. José María Caparrós Lera incluye las películas de Capra *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939) y *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, 1941) en el capítulo “Depresión USA: mundo urbano” de su libro *100 películas sobre historia contemporánea*: “En este contexto, el maestro de la comedia social americana Frank Capra (1897-1991) realizó una serie de películas que eran un reflejo de la realidad difícil de la época, pero sobre todo una síntesis de los valores que implicaba el *New Deal*, la política social de Roosevelt” (Caparrós, 2004: 282). En definitiva, el cine como manifestación de las ansiedades o, en su caso, de las esperanzas de un período histórico.

José María Caparrós sitúa a Marc Ferro, historiador de la *escuela de Annales*, como el primer especialista sobre este nuevo enfoque de las relaciones entre el cine

y la historia, considerando justamente a sus precursores: el teórico Siegfried Kracauer, el cámara polaco Boleslaw Matuszewski (quien, en temprana fecha, concretamente en 1818, proponía la creación de un depósito de cinematografía histórica), y el inventor Thomas Edison (Caparrós, 2004: 17). Con todo merecimiento, su obra *Historia contemporánea y cine* es uno de los textos fundacionales del estudio de las relaciones entre la historia y el cine. Precisamente José María Caparrós sitúa el interés tanto de Marc Ferro como de Pierre Sorlin en cómo las películas reflejan la historia, en contraposición a otro importante teórico, el norteamericano Robert A. Rosenstone, más interesado en cómo las películas explican y se relacionan con la historia: “al profesor Rosenstone (...) le interesa primordialmente cómo las películas explican y se relacionan con la Historia y no cómo la reflejan; aspecto último en el que trabajan los referidos colegas europeos Marc Ferro y Pierre Sorlin” (Caparrós, 2004: 21). En su libro *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia* Rosenstone clasifica las películas históricas en dramas históricos, documentales y nuevas formas de historia visual. Según esta clasificación, y como tendremos ocasión de argumentar, las películas analizadas en esta investigación se situarían, sobre todo, entre los *films* dramáticos: “Producciones de presupuestos elevados que parecen priorizar los exteriores, los decorados, el vestuario y la labor de los actores antes que la fidelidad histórica” (Rosenstone, 1997: 33). Aunque advierte valores en el drama histórico, Rosenstone muestra un mayor fervor por aquello que denomina historia como experimentación, novedosas formas de historia visual a cargo de autores vanguardistas e independientes. De hecho, los dramas históricos son asimilados a los *films* tradicionales, es decir, películas que recrean la historia desde unos modos o códigos de representación asociados a una suerte de realismo cinematográfico (como el propio Rosenstone nos informa) que podemos asimilar al pacto ficcional que se establece entre el cineasta y el espectador según el cual aquello que se sucede en la pantalla es real: el montaje de continuidad tan propio del cine clásico

norteamericano.

En relación a ello, José Enrique Monterde, Marta Selva Masoliver y Anna Solà Arguimbau, en su obra *La representación cinematográfica de la historia*, citan a los modos de representación cinematográficos (concepto introducido en la teoría cinematográfica por Noel Burch), entre los que se cuenta el modo de representación institucional, asimilable en buena medida al cine clásico (Monterde, Selva, Solà, 2001: 30-32). Suman a este modo de representación institucional y al modo de representación primitivo enunciados por Burch, los modos de representación alternativos, el modo de representación moderno y un modo de representación postmoderno.

Otros tantos teóricos se han acercado al análisis de las relaciones entre el cine y la historia. Aproximaciones a períodos históricos concretos como *El cine y la historia del siglo xx* de Ángel Luis Hueso; análisis de géneros concretos como “Sobre el *peplum* como género” en *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans* de Pere Lluís Cano o “La noció d’espectacle en les pel·lícules de Romans”, en la misma obra antedicha, de Joan Lorente-Costa; aproximaciones a conflictos armados que han producido una ingente filmografía como *La Guerra de Vietnam, entre la historia y el cine* de José María Caparrós; o interesantes propuestas como *Historia y Cine*, editado por José Uroz, donde se nos presentan una serie de conferencias de diferentes historiadores que analizan películas muy variadas de diversos períodos históricos. En todo ello tiene también una importancia capital la forma de acercarse a la propia historia del cine, lo cual es oportunamente analizado por Michele Lagny en *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Otros tantos nombres aparecen en el desarrollo del análisis de las relaciones entre la historia y el cine; Caparrós Lera en su introducción a *100 películas sobre historia contemporánea* traza un recorrido por los primeros investigadores y las escuelas anglo-europeas y americanas (Caparrós, 2004: 17-21). David J. Wenden, Paul Smith, Anthony K. Aldgate, Charles Musser, Natalie Zemon Davis,... son una

muestra del pasado y del presente de los estudios que analizan las relaciones entre el cine y la historia.

Sin embargo, al análisis historiográfico hay que añadirle, obviamente, un análisis formal cinematográfico que permita advertir las estrategias discursivas que adoptan los cineastas para acercarse a la historia. Para ello, inicialmente, cabe acudir a los modelos literarios, pues aunque se ha hablado largo y tendido sobre la influencia del lenguaje o, mejor aún, del discurso cinematográfico, en la literatura contemporánea, no es menos cierto que algunos de estos recursos narrativos cinematográficos ya se encontraban, en más de una ocasión, en obras literarias del pasado. En este sentido el cine es un arte que nace bajo el magisterio de las artes plásticas y de la literatura, unas y otra tomadas como modelo formal y/o discursivo en innumerables ocasiones. La pintura, por ejemplo, ha servido de modelo para acercarse desde el cine a un período histórico concreto. “Toda aproximación al cine histórico debe plantearse a fondo sus vinculaciones con las artes plásticas, entendidas éstas como privilegiado referente icónico” (Monterde, Selva, Solà, 2001: 95); los autores de esta cita, sin embargo, pronto establecen matices a esta afirmación, arrebatándole su posible carácter unívoco; a saber, la pintura de historia no era necesariamente ni testimonial ni inocente y, en cualquier caso, plantea una lectura del acontecimiento histórico por cuanto constatamos el carácter de la obra pictórica como representación (en su acepción semántica más reconocible, la del efecto de hacer presente una cosa con palabras o figuras o, citando literalmente el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española en su vigésimo primera edición “figura, imagen o idea que substituye a la realidad”). Por ello, el cine que recrea un acontecimiento histórico a través de la pintura no sólo constata su carácter de representación sino que la difiere tanto más de la realidad o del hecho histórico por cuanto su fuente es, a su vez, una representación. De hecho, la propia mirada que incide sobre un acontecimiento, tanto más si luego ésta, previa mediación del cinematógrafo, se somete a la acción del montaje, siempre interviene sobre la realidad y la transforma. El propio

Eisenstein afirmaba que el montaje es inseparable del modo de pensar al atribuir a la estructura del montaje de Griffith un modelo para la estructura de la sociedad burguesa (Eisenstein, 1989: 287). Sin duda, podemos reprochar a Eisenstein su insistencia en vincular su análisis cinematográfico a consideraciones de tipo político y social –las limitaciones ideológicas que atribuye al cine norteamericano o sus reproches a Griffith por no haber conseguido con *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) una “imagen generalizada” en lugar de un “drama de comparaciones” (Eisenstein, 1989: 296-298)–, pero no podemos negarle aciertos en su argumentación, como esa intervención del montaje en la representación cinematográfica o sus posibilidades para reproducir en cine los tropos literarios. A saber, destaca el proceso de yuxtaposición que hallamos en películas como *Octubre*; el propio Eisenstein relata una escena de Menshevik en la que se intercalan planos de arpas y balalaikas que representan, respectivamente, un símbolo del discurso de Menshevik en el Segundo Congreso Soviético y una imagen del sonido discordante del mismo discurso. Eisenstein afirma que de este modo pasaba “de la esfera de la acción a la esfera del significado” (Eisenstein, 1989: 298). De hecho, el mismo director escribe acerca de la formación de un punto de vista sobre los fenómenos como un hecho importante en el desarrollo del cine soviético (Eisenstein, 1989: 286).

En referencia a la reconocida influencia de la literatura sobre el cine (que ya se ha apuntado y se tendrá ocasión de desarrollar a lo largo de esta investigación), más allá de la adaptación de tropos literarios o de la asunción de géneros o discursos, quisiera destacar la cualidad intertextual –aunque sea un término que remite a textos, particularmente literarios, amplió su significación al ámbito cinematográfico aunque en éste, como es natural, predominen las imágenes ordenadas según un discurso en buena medida posibilitado por el montaje–. Intertextualidad entendida como el diálogo que el autor establece entre su obra y otras obras: “estas relaciones acercan un texto tanto a otros textos del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que se puede hacer referencia” (Marchese y Forradellas, 1998:

217). En el caso del cine podríamos extender estas relaciones a la literatura y a otras manifestaciones artísticas, que un arte joven como el cine pudo tener desde sus primeros pasos en virtud del magisterio de la literatura, donde los autores pueden establecer un diálogo tácito o a través de guiños al lector con otros textos (Marchese y Forradellas, 1998: 217). Esta intertextualidad podemos relacionarla con la ironía en su acepción romántica, vinculada a la autoconciencia del creador moderno, a la revelación del carácter ficticio de la obra de arte, a la distancia entre la realidad y el arte. En cine podemos hallar la huellas de esa autoconciencia –o conciencia de representación de la obra de arte– en época temprana, en su particular relación con la literatura. Este concepto de la ironía nos permite trazar una línea discursiva que alcanza la metaficción o lo que podemos entender como conciencia de género en el relato. En definitiva, nos permite plantear la ironía como fenómeno intertextual, que en el caso del cine nos llevaría a establecer paralelismos entre el discurso cinematográfico y el literario, idea que se encuentra tras el artículo de Eisenstein “Dickens, Griffith y el filme de hoy”. El cineasta soviético no lo plantea en términos de ironía pero si establece un paralelismo manifiesto entre el cine de Griffith y la novela de Dickens (1812-1870) –o, más extensamente, la novela victoriana y el melodrama–. Las situaciones paralelas, el esquema discursivo del melodrama, la descripción de personajes, la recreación de atmósferas,... todo ello remite, de un modo más o menos evidente, a la novela decimonónica. Es más, el diálogo o fenómeno intertextual puede establecerse entre obras de diferentes autores pero también entre obras del mismo autor. *Las dos huérfanas* (*Orphans of the Storm*, 1922) podría ser un episodio más de *Intolerancia*, por más de un acontecimiento y, sobre todo, por su discurso: el montaje paralelo en su conocido esquema melodramático del salvamento en el último momento, repetido en ambas películas, o la repetición del esquema melodramático –orden, caos, restablecimiento del orden– más allá del acontecimiento presentado. Quim Casas expresa esta relación entre Griffith y el melodrama en términos harto elocuentes a propósito de *Lirios rotos*

(*Broken Blossoms*, 1919) : “Griffith construyó un melodrama puro, casi didáctico en su formulación de los elementos imprescindibles del género, de raíces victorianas y cadencia poética” (Casas, 2002: 446-447). El acercamiento de Griffith al melodrama en términos formales es una manifestación de la conciencia creadora de Griffith y su deuda con un pasado de enorme cultura.

“Mientras la obra se está haciendo, el diálogo es doble. Está el diálogo entre ese texto y todos los otros textos escritos antes (sólo se hacen libros sobre otros libros y en torno a otros libros), y está el diálogo entre el autor y su lector modelo” (Eco, 1991: 53). Si se me otorga la licencia de apropiarme para mi discurso de esta cita de Umberto Eco, se puede advertir que Griffith acudió a esos otros textos escritos antes y alimentó un diálogo entre su cine y el público. Todo él pudo y puede disfrutar con sus propuestas formales; ahora bien, si entre ellos se encuentra un lector de una competencia textual elevada puede advertir que aquello que Griffith muestra y, sobre todo, cómo lo expresa, forma parte de ese pasado de enorme cultura. Umberto Eco plantea en su artículo “Lo posmoderno, la ironía, lo ameno” (incluido en su obra *Apostillas a El nombre de la Rosa*) que alguien que ame a una mujer muy culta ya no podrá decirle “te amo desesperadamente” “porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esas frases ya las ha escrito Liala. Podrá decir: ‘Como diría Liala, te amo desesperadamente’” (Eco, 1991: 53)⁷, para añadir que ya no se puede hablar de manera inocente. No pretendo con ello afirmar que Griffith es un autor posmoderno –algo que resultaría inexacto, incierto e incluso ocioso– al estilo de Michelangelo Antonioni (1912-), Federico Fellini (1920-1993), Jean-Luc Godard (1930-) o Alain Resnais (1922-) –autores que son citados en el artículo de John Barth “The Literature of Replenishment (Postmodern Fiction)” como posibles posmodernos–, sino poner de relieve el diálogo que el autor establece entre su obra y el pasado, revestido de una importancia singular porque, en su caso, estaba desarrollando la “sintaxis” del lenguaje cinematográfico (a su vez, según los

⁷ Liala es una autora italiana de novela romántica.

hallazgos de sus precedentes y de sus coetáneos). Sin duda, el espectador que asista a una proyección de *Las dos huérfanas* o *Lirios rotos* encontrará a Dickens y al melodrama decimonónico. Probablemente, lo que no hallará entre los fotogramas de la película son huellas evidentes de que el director norteamericano está citando al literato británico –cómo si hallamos en *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959) de Godard una voluntad de mostrar los mecanismos de la narración, como se muestra a través de su montaje sincopado, o citas “a pie de página” al cine norteamericano con homenaje incluido en el largo *travelling* que concluye con la muerte del protagonista a *Los violentos años veinte* (*The Roaring Twenties*, 1939) de Raoul Walsh (1887-1981)–; sin embargo, el espectador avezado no podrá dejar de advertir que Griffith, aunque en su narración no lo evidencie (estamos en los albores del cine clásico y su ilusión de realidad) que sus referentes para la construcción del relato están presentes en muchos de sus fotogramas y que ello, como suele ocurrir en el buen arte, no es casual, sino la búsqueda de su director (quien, como tendremos ocasión de advertir, era lector de Dickens).

En palabras de T. S. Eliot, “*No hi ha cap poeta ni cap artista de cap mena que tot sol tingui un sentit complet. La seva importància, el seu valor, és el valor de la seva relació amb els poetes i artistes morts. És impossible valorar-lo sol; se l’ha de situar entre els morts, per poder contrastar i comparar. Ho dic com a principi de crítica estètica i no purament de crítica històrica. La necessitat d’ajustar-se, d’encaixar, no és pas unilateral: el que passa quan es crea una altra obra d’art és una cosa que passa simultàniament a totes les obres d’art que l’han precedida*” (Eliot, 1996: 41). No podemos valorar a Griffith aisladamente: debemos considerar a sus precedentes en el desarrollo del arte cinematográfico pero también a sus precedentes estéticos en otros campos artísticos.

Todo ello nos puede llevar, en un fascinante juego de espejos, a la extraña paradoja literaria ya descrita por Borges en su texto *Kafka y sus precursores*, según el cual un autor como Lord Dunsany (1878-1957) puede mostrarse como precursor

de Kafka (1883-1924) –concretamente Borges cita el relato *Carcassonne*, en el que encuentra la idiosincrasia de Kafka, aunque si éste no hubiera escrito no la percibiríamos–, a pesar de la paradoja temporal que ello implica: “El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany” (Borges, 1974: 712). Tal vez el puchero que inicia el relato de Dickens *El grillo del hogar* (*The Cricket on the Hearth*, 1846) nos lleva a pensar en un típico primer plano de Griffith (como afirma Eisenstein) o de Ford, ya que tal vez sus películas también modifican nuestra concepción del pasado...⁸

Hace tan sólo unos años Steven Spielberg (1946-) dirigía *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1999), una obra maestra que bien podía cerrar un siglo de cine norteamericano. Es esta una obra que plantea y muestra acertadamente el horror de la guerra acompañado de un planteamiento patriótico en el marco de un discurso que sigue las coordenadas del género bélico, incorporando un realismo

⁸ Cuando Richard Matheson (1926-) escribió *La casa infernal* (*Hell House*, 1971) es razonable pensar que tras la sistemática negación de las formas de enfrentarse a la maldición de la casa Belasco por parte del temerario equipo cuyo objeto es probar o negar la realidad de la maldición se encuentra la tradición anterior de casas fantasmales o malditas. El lector alcanzará un mayor nivel de comprensión si su competencia textual es también mayor. El escritor norteamericano también usa la ironía como fenómeno intertextual (sin alcanzar el elemento paródico o, de existir, desprendido de elementos peyorativos). De una forma más evidente, su mención a Poe o a las hermanas Brönte en algunas situaciones así lo atestigua. Como hemos tenido ocasión de comentar, es más que probable que Griffith no tuviera la pretensión de que todo su público (numeroso) hallara a Dickens o, en general, a la novela decimonónica, entre las imágenes de sus películas, pero sin duda una revisión más detallada de su obra nos conduce a convenir la influencia del escritor británico y, en general, de la novela victoriana en Griffith (además del melodrama de corte folletinesco).

inédito en el período clásico de Hollywood (aunque tenga precedentes conocidos). Spielberg se aleja del malestar que transmiten algunos clásicos modernos del género, como *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola (1939-) y *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, 1997) de Stanley Kubrick (1928-1999), y regresa a la serenidad de los clásicos (respecto a la estructura formal de la película y a la inexistencia de la atmósfera de pesadilla de la película de Coppola o el profundo malestar, que hace hartos difícil la identificación del espectador con ninguno de sus personajes, de la obra de Kubrick). En todas ellas el acontecimiento histórico es objeto de una representación en virtud de un discurso, una expresión cinematográfica, que en el caso de la película del director de *El diablo sobre ruedas* adopta un modo de representación que fija su mirada en los clásicos; incluso Spielberg incluye una cita del cine de Ford en la estupenda secuencia en la que narra, sin mediar palabra, como un miembro del ejército y un párroco acuden al hogar de la señora Ryan para anunciarle el trágico destino de sus hijos.

Por muchas razones el ya clásico de Spielberg, con toda seguridad y apelando a la enorme repercusión de la película, ha instituido una visión de la Segunda Guerra Mundial y, particularmente, del papel desempeñado por los EE.UU. Deslumbrado por la calidad de la obra, que recoge muchas de las virtudes del cine clásico, su discurso, sin embargo, no oculta una mirada condicionada de la historia, del acontecimiento, desde el punto de vista del rigor en la representación de ese mismo acontecimiento, de los hechos históricos, y de la ideología. Nuevamente el cine ilustra la historia y condiciona la idea que sobre ella tenemos.

En *Los hijos del limo*, Octavio Paz escribe acerca de “la antigua creencia en el poder de las palabras: la poesía pensada y vivida como una operación mágica destinada a transmutar la realidad” (Paz, 1993: 94) para posteriormente afirmar en torno a la idea romántica del arte que “el arte deja de ser exclusivamente representación y contemplación: también es intervención sobre la realidad. Si el arte es un espejo del mundo, ese espejo es mágico: lo cambia” (Paz, 1993: 94). Salvando

todas las distancias, podríamos integrar al cine como una manifestación contemporánea del romanticismo⁹ donde las películas no se limitan a poseer un carácter ideal –como en la estética barroca y neoclásica (Paz, 1993: 94)– sino que difumina los límites entre el arte y la vida, entre el arte y la historia.

⁹ Sobre el romanticismo y el cine resulta interesante la lectura de *El cine y la imaginación romántica*, de Frank D. McConnell.

1. Génesis y desarrollo del arte cinematográfico, con especial atención en el estudio del cine clásico norteamericano.

La invención del cine se sitúa en el lejano año de 1895.¹⁰ Una tarde de invierno, concretamente el día 28 de diciembre, en el café del Boulevard des Capucines de París, un reducido grupo de espectadores fueron privilegiados testimonios de la historia. La ciudad de la luz, metrópoli sempiterna del arte, de calles pintadas con trazos luminosos, cuna de artistas y capital de un imperio, acoge la primera proyección pública merced a dos hijos de la República francesa, August y Louis Lumière (1862-1954/1864-1948) quienes, en su taller de fotografía de Lyon y siguiendo el magisterio de otros precursores dieron con la fórmula para reproducir los movimientos de la naturaleza en una película de celuloide. París, muestra por igual de la grandeza y la pobreza de la civilización europea, la cual aún daba muestras de un vitalismo inequívoco alejado de sus aspectos más sombríos y figurado por un artefacto que pronto sustituiría a los sueños en el imaginario de cuantos observarían, entre azorados y fascinados, el rapto de la realidad por el arte.

De ello fueron responsables varios ingenios e inventores y/o técnicos. Entre ellos, la invención más temprana de la fotografía en 1835, George Eastman (1854-1932), quien fabricó los primeros carretes de película de celuloide, o Thomas Edison (1837-1931), quien ideó el *Kinetoscope* con el auxilio de su ayudante William Kennedy Laurie Dickson (1860-1935). Mucho más atrás, en la Grecia clásica, ya se conocían los principios ópticos de la cámara oscura, aunque no fue hasta el siglo XIX, el siglo de esplendor del movimiento romántico, cuando se ideó el medio, entre mecánico y químico, de fijar la imagen de la realidad en una película fotosensible, cual moderno Prometeo que construyera vida para deleite del hombre.

Sin embargo, el cine como medio artístico no sólo requirió de las condiciones

¹⁰ En rigor, la invención del cine responde a una empresa colectiva, como oportunamente señala la historiografía.

técnicas adecuadas para desarrollarse. Pronto, a través de los pioneros, el cine se convertiría en un medio plástico y, sobre todo, en un eficaz medio para narrar historias. El realismo y la fascinación primitiva que despertaron *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière* o *L'arrivée d'un train en Gare* proyectadas públicamente por los hermanos Lumière en 1895, las fabulaciones de Georges Méliès (1861-1938), quien no tan sólo se contentó con reflejar movimientos de la realidad sino que filmó una realidad soñada a través de primigenios trucajes fotográficos, los primeros planos y las panorámicas de *The Great Train Robbery* (1904) dirigida por Edwin S. Porter (1869-1941), la temprana consolidación del fundido entre escenas o el *travelling*, o la sistematización de múltiples hallazgos narrativos a través de las ambiciosas obras de David Wark Griffith, serían, todos ellos, recodos de un camino de creación que no sólo tendría por objeto testimoniar momentos vividos sino también desarrollar un arte cuyo origen situamos además de en los ingenios técnicos –por lo demás, tan fundamentales para el desarrollo del arte cinematográfico– en proyecciones artísticas cuyo origen nos remonta al mundo clásico. Los argumentos universales (muchos de ellos ya presentes en la literatura clásica, a través de los mitos, la épica, el teatro o la poesía), magníficamente estudiados por Jordi Balló y Xavier Pérez en su libro *La llavor immortal*, las técnicas narrativas (tantas de ellas ya practicadas en época temprana por la literatura), los modelos discursivos (como el melodrama decimonónico, que tanta influencia ejerció sobre Griffith), las prácticas de la puesta en escena (muchas de ellas heredadas de la tradición teatral decimonónica o de los primeros años del siglo XX, a través del teatro melodramático o el expresionismo), el acercamiento psicológico a los personajes (que conduce a múltiples e insignes literatos), las nociones de composición visual o el color (de influencia pictórica), son, entre otros, algunos de los elementos que han dotado al cine de sus cualidades artísticas y que enlazan con un enorme pasado de arte y cultura.¹¹

¹¹ Para una más extensa discusión acerca de los orígenes del cine es altamente recomendable la

1.1. La naturaleza específica del cinematógrafo: el realismo.

“...la ‘realidad’ no es ni el sujeto ni el objeto del arte verdadero, el cual crea su propia realidad especial que nada tiene que ver con la ‘realidad’ media percibida por el ojo del común de los mortales.”
(Vladimir Nabokov, *Pálido fuego*)

El cine, según Siegfried Kracauer, está singularmente dotado para registrar y revelar la realidad física, de lo cual se desprende su natural propensión al realismo (Kracauer, 1989: 51 y 365). El teórico alemán destaca el realismo fundacional del cine, es decir, el realismo determinado por la máquina, por el artefacto que permite captar fragmentos de realidad: el cinematógrafo.¹² Lo hace afirmando la distancia que separa al cine de las artes tradicionales y estableciendo la deseable fidelidad que la obra artística le debe al medio de expresión que la origina; siendo así, aquello que determina la singularidad del cine es la posibilidad de registrar la realidad física, a la

consulta de las siguientes obras: Gubern, Román, *Historia del cine*, Editorial Lumen, Barcelona, 1995; Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial (desde los orígenes hasta nuestros días)*, Méjico, Siglo XXI, 1976; Thompson, Kristin and Bordwell, David, *Film history: an introduction*, McGraw-Hill, New York, 1993; *Orígenes del cine*, Jacques Aumont [et alii], col. *Historia general del cine 1*, coordinado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, Cátedra, Madrid, 1998; *Estados Unidos: 1908-1915*, Douglas Gomery, Jean-Louis Leutrat y José Javier Marzal, col. *Historia general del cine 2*, coordinado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, Cátedra, Madrid, 1998; *América: 1915-1928*, Alberto Boschi [et alii], col. *Historia general del cine 4*, coordinado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, Cátedra, Madrid, 1997. Todas ellas se acercan a los orígenes del cine desde la técnica y el arte. De entre los tomos de la colección *Historia general del cine* publicada por la editorial Cátedra, cabe destacar el tomo dedicado a los orígenes del cine y, por el mayor interés que tienen para la presente investigación, los tomos dedicados al período silente del cine norteamericano.

¹² Todo ello atendiendo a la consideración de la teoría del lenguaje cinematográfico a partir de su supuesto realismo ontogenético (Bazin, 1990: 11).

cual llega a referirse el erudito en términos de obligatoriedad (Kracauer, 1989: 64). En este sentido, Kracauer afirma: “siempre debe tenerse en cuenta que aun el más creativo de los directores es mucho menos independiente de la naturaleza elemental que el pintor o el poeta; y que su creatividad se manifiesta dejando que la naturaleza penetre en su obra, penetrando él mismo a su vez” (Kracauer, 1989: 65).

El propio Kracauer establece aquellos elementos que definen la experiencia cinematográfica a través de dos propiedades: las propiedades básicas y las propiedades técnicas. “Las propiedades básicas son idénticas a las de la fotografía. En otras palabras, el cine está singularmente dotado para registrar y revelar la realidad física y, por consiguiente, desplaza hacia allí su centro de gravedad [...] De todas las propiedades técnicas del cine, la más general e indispensable es el montaje. Este contribuye a establecer una significativa continuidad entre las tomas y, en consecuencia, es inconcebible en la fotografía” (Kracauer, 1989: 51). De ello derivamos aquello que Kracauer entendería por el principio estético básico, la tendencia realista: “El cine puede definirse como un medio de expresión particularmente dotado para promover el rescate de la realidad física. Sus imágenes nos permiten, por primera vez, aprehender los objetos y acontecimientos que comprenden el flujo de la vida material” (Kracauer, 1989: 366). Esto es, el cine nos permite “experimentar” y aun “experimentar” el mundo a través de la cámara, cual cine-ojo (re)presentado por Dziga Vertov¹³ (1896-1954). Las aseveraciones del teórico germano acerca de la naturaleza del cinematógrafo le conducen a concluir

¹³ Cineasta soviético cuya película *El hombre con una cámara de cine* (*Chelovek's kinoapparatom / Man With A Movie Camera*, 1929) supuso una nueva mirada a la realidad. Si el motivo central del cine es el registro de la realidad, Vertov nos propone una representación de lo real, del mundo y su entorno, mediatizada por el artefacto técnico, la cámara, y las propiedades técnicas y artísticas del cine, desde la puesta en escena hasta el montaje. Todo ello configura un renovado discurso sobre la realidad física y sobre el mismo cine, en una reflexión acerca del tiempo y el espacio como percepciones de la realidad superadas (y aún vencidas) por el cinematógrafo.

una distinción diáfana entre el realizador cinematográfico y el pintor o el poeta: mientras estos últimos utilizan a la naturaleza como materia prima de sus creaciones, el primero, si atiende a la naturaleza específica del medio, la representa (Kracauer, 1989: 368): “En realidad, junto con la fotografía, el cine es el único arte que exhibe su materia prima. Un arte como el de los films cinemáticos debe atribuirse a la capacidad de sus creadores para leer el libro de la naturaleza” (Kracauer, 1989: 370-371).

A este respecto, André Bazin, insigne crítico de cine y maestro de algunos cineastas de la *nouvelle vague* que iniciaron su carrera en las páginas de *Cahiers du cinéma*, nos expresa su opinión respecto a las relaciones entre el cine (o aún más, entre el arte) y la realidad en los siguientes términos: “No se cree ya en la identidad ontológica entre modelo y retrato, pero se admite que éste nos ayuda a acordarnos de aquél y a salvarlo, por tanto, de una segunda muerte espiritual [...] Si la historia de las artes plásticas no se limita a la estética sino que se entronca con la psicología, es preciso reconocer que está esencialmente unida a la cuestión de la semejanza o, si se prefiere, del realismo” (Bazin, 1966: 14). Bazin, en su obra *¿Qué es el cine?* establece una inequívoca continuidad entre la historia de las artes plásticas y el nacimiento del cine, ligados a aquello que él denomina el “complejo” de la momia, esto es, la necesidad de vencer al tiempo a través de las formas plásticas: “En su artículo de ‘Verve’, Andre Malraux escribía que ‘el cine no es más que el aspecto más desarrollado del realismo plástico que comenzó con el Renacimiento y encontró su expresión límite en la pintura barroca’” (Bazin, 1966: 14-15). Bazin entiende que la invención y el posterior desarrollo de los medios fotográfico y cinematográfico liberan a las artes plásticas de su búsqueda de la semejanza, por cuanto integran, en la naturaleza específica del artefacto que los hace posible, la recepción de la realidad física.¹⁴

¹⁴ Para una mayor comprensión de la importancia de los materiales visuales en el estudio de la historia, resulta interesante la lectura del artículo “Historia de las imágenes” de Ivan Gaskell,

En este sentido, las posibilidades del cine apuntan a la culminación de la voluntad de aprehensión de la realidad física: “El mito que dirige la invención del cine viene a ser la realización de la idea que domina confusamente todas las técnicas de representación de la realidad que vieron la luz en el siglo XIX, desde la fotografía al fonógrafo. Es el mito de la realidad integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo” (Bazin, 1966: 25). Bazin nos acerca al mito del cine total a través de la voluntad de los precursores – identificada por el autor con la búsqueda de la representación íntegra de la realidad–, y de las limitaciones técnicas del medio que mostrarían, finalmente, al cine mudo y al sonoro “como etapas de un desarrollo técnico que realiza poco a poco el mito original de los inventores” (Bazin, 1966: 25).

“Por otra parte, el cine es un lenguaje” (Bazin, 1966: 20). Sin embargo, no conviene engañarse, el realismo en el arte también implica una estilización y un discurso. “Hay que desconfiar de la oposición entre el refinamiento estético y no sé qué crudeza, qué eficacia inmediata de un realismo que se contentaría con mostrar la realidad. Quizá por eso, a mi juicio, uno de los mayores méritos del cine italiano

incluido en la obra *Formas de hacer Historia*, Peter Burke (editor), Madrid, Alianza Editorial, 1993, páginas 209 a 239. El autor establece la importancia del material visual frente a la preeminencia de los documentos escritos en el análisis histórico. Para ello analiza los conceptos de autoría, canonicidad e interpretación (significado) pictórica para establecer, en una fase más avanzada de su análisis, que “cualquier material del pasado es potencialmente admisible como prueba para el historiador” (Gaskell, 1993: 235). A ello añade: “Nuestra relación con el pasado no está ya definida primeramente por la historia sino, más bien, por una multiplicidad de prácticas, muchas de las cuales se fundan en lo visual” (Gaskell, 1993: 238).

Asimismo, para analizar las relaciones de las imágenes con la historia, resulta recomendable la lectura de *El pintor de batallas* de Arturo Pérez-Reverte, editado por Alfaguara el año 2006, donde un antiguo fotógrafo (corresponsal de guerra) pinta un gran fresco que representa una batalla atemporal.

sería haber recordado una vez más que no hay ‘realismo’ en arte que no sea ya en su comienzo profundamente ‘estético’” (Bazin, 1966: 445). La evidencia de una promesa formal en el arte es, por tanto, ineludible.

Aun afirmando la cualidad esencial del artefacto técnico que permite el arte cinematográfico, esto es, la posibilidad del cinematógrafo de registrar la realidad física, conviene advertir que el cine, en sus variables modalidades discursivas, no únicamente tiene por objeto integrar en sus formas lo real y, por ello, alejarse de todo artificio distante del presente real, sino que a través de la reconstrucción, en última instancia irreal, puede (re)crear el pasado o bien introducir el elemento fantástico o fabuloso. Kracauer apunta las limitaciones del cine histórico aduciendo el carácter de recreación artificial de la mayor parte de películas que pretenden aprehender el pasado: “A diferencia de lo que ocurre con el pasado inmediato, el pasado histórico debe escenificarse con un vestuario y unos decorados que lo convierten en algo completamente extraño a la vida presente” (Kracauer, 1989: 109). Por ello sugiere algunas facultades creativas que mitigan el carácter supuestamente anticinematográfico¹⁵ de las películas que recrean el pasado:

1. Recurrir al realismo de la cámara. Kracauer cita oportunamente a Carl T. Dreyer (1889-1968) y *La pasión de Juana de Arco* (*La pasión de Jeanne d’Arc*, 1928).
2. Representar temas cinemáticos, esto es, multitudes, actos de violencia o persecuciones. El teórico alemán cita la carrera de cuádrigas del *Ben-Hur* (*Ben-Hur*, 1926) de Fred Niblo (1874-1948) y las persecuciones de *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) de David Wark Griffith.
3. Mostrar rasgos documentales a través de la fidelidad al pasado que puede estar guiada por el arte de la época. Kracauer cita *El día de la ira/Dies Irae*

¹⁵ En este contexto, entendemos el método cinematográfico como aquel que aparece en películas que se edifican a partir de las propiedades básicas del medio: registrar y revelar la realidad física.

(*Vredens dag*, 1943) de Dreyer y *La kermesse heroica* (*La kermesse héroïque*, 1935) de Jacques Feyder (1885-1948).

Con argumentos parejos el estudioso analiza el cine fantástico como una recreación de experiencias situadas fuera de la existencia física. La lógica de su argumentación conduce a plantearse la adecuación de lo fantástico o lo histórico a un medio de expresión cuya propiedad básica es la recepción de la realidad física.

A pesar de la consecuencia discursiva de la argumentación de Kracauer, en modo alguno puedo coincidir con su diagnóstico, fundamentalmente por lo que entiendo como errores de análisis. La extrañeza de una reconstrucción histórica o fantástica respecto a la realidad presente no es, en términos formales, un argumento para entender las limitaciones de sendos géneros, en esencia porque Kracauer articula su argumentación a partir de una premisa que tan sólo tiene existencia teórica, esto es, sitúa el principio estético básico del cine en torno a la tendencia realista, atendiendo a la naturaleza específica del medio y, por ello, a su concreción técnica: registrar sobre un material fotosensible la realidad física. El fundamento técnico del cine o aun la voluntad de los inventores que hicieron posible su formulación práctica no son los únicos elementos que determinan el desarrollo plástico y/o discursivo del arte cinematográfico. Incluso entendiendo la distancia que separa a una reconstrucción del pasado de ese mismo pasado, también debemos entender que lo que vemos en la oscuridad de una sala de exhibición no es, en sí mismo, la realidad presente sino la imagen revelada de un original fotosensible. Más aún: la objetividad de la cámara (a pesar de la terminología técnica que nos habla de objetivo) es coincidente con la objetividad de la mirada del realizador cinematográfico, estableciendo una distancia insalvable entre algo que denominamos realidad física y aquello que registra el cinematógrafo. Cabe incluso referir la relatividad de algunos elementos de esa realidad cambiante, estudiada oportunamente por la ciencia y la filosofía, y, del mismo modo, establecer la posibilidad, perfectamente saludable, de

acercarnos a la realidad a través de la multiplicidad de voces discursivas, más allá del discurso lineal de la crónica.¹⁶

Robert A. Rosenstone en su obra *El pasado en imágenes* nos indica otra limitación en la argumentación de Kracauer: “Hace treinta años, Siegfried Kracauer –un teórico del cine y de la historia– calificó los films históricos de teatrales y grotescos, en parte porque los actores no daban una imagen convincente al vestirse con ropas de otras épocas, pero sobre todo porque todos sabemos –según él– que lo que la pantalla muestra no es el pasado sino una imitación. Si bien Kracauer obvió analizar las carencias de los libros y/o explicar porque damos por sentado que las palabras sí son eficaces para recrear el pasado, por lo menos planteó los problemas teóricos de las relaciones del cine y la historia” (Rosenstone, 1997: 30). La desconfianza que nos inspira la imagen pone de relieve la credulidad con la que, ocasionalmente, nos acercamos a la palabra.

En cualquier caso, el cine (y en particular, por el interés de la presente investigación, el cine ficcional) se articula en torno a modalidades discursivas

¹⁶ Llegados a este punto, y en relación a las posibilidades del cinematógrafo para representar el pasado, lo irreal o la propia realidad presente, resulta interesante introducir el concepto de representación propuesto por Roger Chartier desde la reflexión histórica. A este propósito en su obra *El mundo como representación* leemos: “por un lado la representación muestra una ausencia, lo que supone una neta distinción entre lo que representa y lo que es representado; por el otro, la representación es la exhibición de una presencia, la presentación pública de una cosa o una persona. En la primera acepción la representación es el instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una ‘imagen’ capaz de volverlo a la memoria y de ‘pintarlo’ tal cual es [...] Otras imágenes juegan sobre un registro diferente: el de la relación simbólica que, para Furetière, ‘es la representación de algo moral mediante las imágenes o las propiedades de las cosas naturales (...)’” (Chartier, 1992: 57-58), todo ello vinculado con su influjo en el ordenamiento y la jerarquización de la estructura social, por cuanto la representación alude a estrategias simbólicas para constituir identidades individuales y colectivas.

variadas que ya pueden dar preeminencia a una construcción poética de aquello que se nos muestra (a través de la simbología, la metáfora, la analogía visual o tantos otros recursos que en modo alguno son ajenos a la práctica cinematográfica), a la presencia de aspectos puramente narrativos y/o temporales, en un mayor acercamiento a la prosa, o a la presencia de aspectos propios del ensayo textual a partir de imágenes que se articulan en torno a una argumentación ideológica, utilizando una inequívoca terminología literaria.

A propósito de la literatura (cuya influencia en el desarrollo del discurso cinematográfico tendremos ocasión de referir), la novela ligada a la búsqueda del realismo (que ofrece un marco narrativo que no dudará en heredar el arte cinematográfico) está sujeta a otro tipo de problemas que acentúan el carácter estético de todo realismo en arte. Roland Barthes, en su artículo “El efecto de lo real”, nos remite a aquello que él denomina como notaciones superfluas (en relación a la estructura) para referirse a detalles “inútiles” que nada aportan al desarrollo de la acción: “parecen de acuerdo con una especie de lujo de la narración, pródiga hasta el punto de dispensar de los detalles ‘inútiles’ y de elevar así en algunos lugares el costo de la información narrativa” (Barthes, 1972: 142). Ello le lleva a considerar a la descripción como “una suerte de ‘propio’ de los lenguajes llamados superiores” (Barthes, 1972: 145) en la medida en que no está justificada por ninguna finalidad de acción o de comunicación, lo cual podríamos relacionar con el fin estético de la descripción –tomando como eje la figura de Gustave Flaubert (1821-1880) y, en concreto, la descripción de Ruen que Barthes tildará de perfectamente ‘impertinente’ en relación a la estructura narrativa de *Madame Bovary* (*Madame Bovary*, 1857)–. Ahora bien, esta finalidad estética de la descripción flaubertiana “está completamente mezclada con imperativos ‘realistas’, como si la exactitud de la referencia [...] dominara y justificara sola, aparentemente, la descripción o, –en el caso de las descripciones reducidas a una palabra–, la denotara” (Barthes, 1972: 149).

Sobre la base de estas consideraciones, Barthes nos indica que, a partir del realismo moderno, nace una nueva verosimilitud, que es precisamente el realismo. Un realismo que dará pie a la ilusión referencial, esto es, a la transformación de lo ‘real’ en significado de connotación. Esto es: el detalle concreto está constituido por la convivencia directa de un referente y un significante, luego el significado es expulsado del signo. Dicho de otro modo, estos detalles (significantes) denotan directamente lo real (referente): son lo real.

Si en la modernidad la desintegración del signo está al servicio del cuestionamiento de la estética de la “representación”, en el intento realista se lleva a cabo, contrariamente, en nombre de una plenitud referencial, esto es, hacer de la notación el encuentro entre un objeto o su expresión. Sin embargo, el autor “realista” que mayor influencia ejerció sobre el desarrollo de la construcción del discurso del cine clásico norteamericano fue Charles Dickens (1812-1870), cuya obra muestra, como tendremos ocasión de debatir, elementos diferenciados de la obra de Flaubert o de otros autores contextualizados por ese movimiento literario que se ha dado en llamar realismo y que, como no podía ser de otro modo, tuvo manifestaciones diversas, más aún si consideramos la práctica realista en creadores literarios de primer nivel como los mencionados. Resulta interesante, no obstante, constatar la credulidad de la ilusión referencial, cuya relación con la realidad se establece en el binomio significante-referente, cual película que tomáramos por real obviando la presencia del discurso, su estilización y la distancia física y ontológica que la separa de lo real.¹⁷

¹⁷ Para el estudio de la naturaleza del cine respecto de sus posibilidades discursivas resulta recomendable la lectura de las siguientes obras: Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990, obra en la que Bazin se interroga acerca de los orígenes del cine, ahondando incluso en sus fundamentos antropológicos; su estudio alcanza las relaciones entre cine y realidad o entre el joven arte cinematográfico y otras artes como el teatro; Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos, I*, Taurus, Madrid, 1990, donde el filósofo Walter Benjamin elabora una interesante reflexión acerca del carácter múltiple

1.2. El cine clásico norteamericano y la ilusión de realidad: pacto ficcional y montaje de continuidad.

El cine clásico norteamericano se caracteriza, de modo sustantivo, por la construcción discursiva asentada sobre el llamado montaje de continuidad; esto es, pretende conseguir una “ilusión de realidad” a través de un montaje que, aunque por razones de construcción narrativa está presente (lo que vemos no es la realidad sino una (re)construcción fílmica), aparece de forma velada de modo que favorece el más alto grado de verosimilitud. Los saltos temporales y/o espaciales determinados por la construcción narrativa obtenida haciendo uso del montaje no son percibidos por el espectador; en palabras de André Bazin: “La utilización del montaje puede ser ‘invisible’, como sucedía frecuentemente en el film americano clásico de

de la obra cinematográfica producto de las cualidades técnicas del medio que posibilitan la inexistencia de un original en beneficio de la existencia de copias múltiples (a diferencia del resto de artes, con excepción de la fotografía, en las que se mantiene la cualidad única del original, en lo que Benjamin destaca como áurea de la obra de arte); Eisentein, Sergei M., *Teoría y técnica cinematográfica*, Rialp, Madrid, 1989, obra del director de *El acorazado Potemkin (Bronenosets Potyomkin, 1925)*, en la que establece, entre otras consideraciones, la relación entre el cine clásico norteamericano y la novela realista decimonónica y más concretamente la influencia de Charles Dickens en David Wark Griffith; Krakauer, Sigfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 1989, obra clásica en la que Krakauer analiza la naturaleza del cine a través de sus propiedades básicas y sus propiedades técnicas, estableciendo su singular capacidad para reproducir la realidad física; *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*, Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), Cátedra, Madrid, 1998, compendio de textos y manifiestos escritos por escuelas o directores tales como Sergei M. Eisenstein (1898-1948), Charles Chaplin (1889-1977),... donde se reflexiona acerca del discurso y la naturaleza del cine a través de aspectos como el montaje o el sonido; Burch, Noel, *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987, obra en la que Burch introduce un concepto tan interesante como los modos de representación cinematográficos.

entreguerras. El fraccionamiento de los planos no tiene otro objeto que analizar el suceso según la lógica material o dramática de la escena. Es precisamente su lógica lo que determina que este análisis pase inadvertido, ya que el espíritu del espectador se identifica con los puntos de vista que le propone el director porque están justificados por la geografía de la acción o el desplazamiento del interés dramático” (Bazin, 1966: 123-124).

Sin embargo, la realidad no es unívoca, muy al contrario, muchos artistas tan sólo hallarán el camino de acercarse a ella a través de la multiplicidad de voces narrativas, a través de la complejidad y la ambigüedad como espacios propios de la obra de arte (en nuestro caso, particularmente de la literatura y el cine). En ocasiones, para ello se deberá seguir el sendero del fraccionamiento de la realidad filmada; el montaje sincopado o la destrucción de la linealidad temporal (y aun espacial) de la narración serán elementos propios de este modelo discursivo.¹⁸

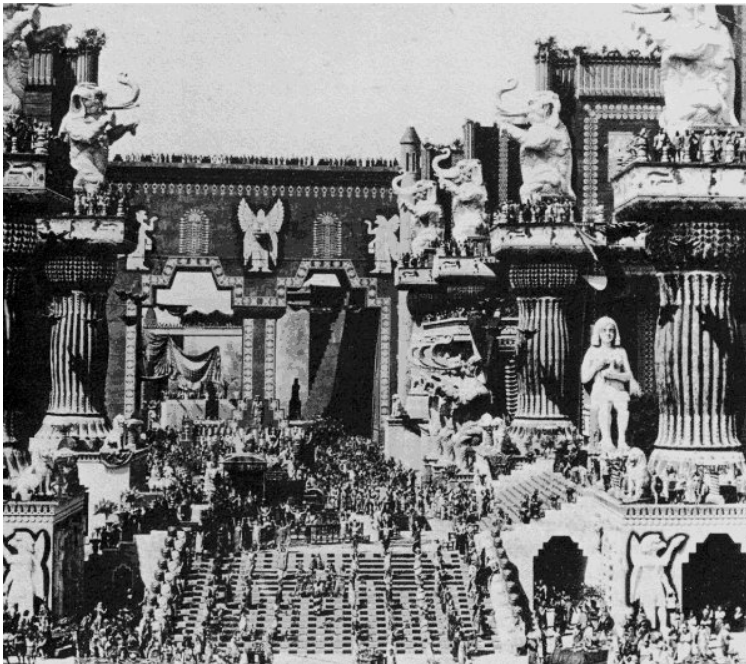
En el cine clásico norteamericano, como en la literatura realista, también hallamos una suerte de ilusión referencial. No obstante, la presencia de la exaltación melodramática, de ciertos elementos más propios del teatro o de personajes alegóricos hacen necesario un estudio más concreto de sus obras. De hecho, estos elementos nos remiten nuevamente a modelos discursivos ya presentes en las prácticas novelísticas y teatrales del siglo XIX, que tanta influencia ejercieron sobre el cine.

Precisamente es a través de la experiencia literaria desde donde debemos iniciar buena parte del presente estudio. En la obra de Dickens *Oliver Twist* (1837-1838) aparece la familia Maylie, como afirma Aránzazu Usandizaga, dentro de un ámbito idealizado, contrapuesta a Fagin y a su peligroso grupo, que representan un ámbito de perversidad y maldad (Usandizaga, 1996: 583-594), elementos que presentan

¹⁸ Véase *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959) de Jean-Luc Godard (1930-) como muestra de montaje sincopado o *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1956) de Stanley Kubrick (1928-1999) como ejemplo de la destrucción de la linealidad temporal en la construcción del relato.

paralelismos contrastados con los personajes del melodrama americano realizado durante el período silente –aunque bien es verdad que en algunas películas la profundidad psicológica de los personajes fuera mayor como es el caso de una obra maestra de Charles Chaplin (1889-1977) como *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, 1923)–. Por su parte, en *Dombey e hijo* (*Dombey and Son*, 1847-1848) o en *Tiempos difíciles* (*Hard Times*, 1854), la descripción de la ciudad se nos muestra como un ámbito hostil sujeto a las contradicciones de la sociedad victoriana, del mismo modo que, tiempo después, King Vidor (1896-1982) nos describirá en su película *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928) el anonimato del héroe en una ciudad deshumanizada, cuya descripción, por cierto, está más atenta a la alegoría que a la descripción y al detalle concreto. Todo ello no es casual, puesto que la aparición de la ciudad es un tema recurrente en la literatura del siglo XIX: el relato de Edgar Allan Poe (1809-1849) *El hombre de la multitud* o la poesía de Charles Baudelaire (1821-1867) nos acercan el ámbito urbano a la literatura como un tema recurrente de la modernidad (y coincidente, históricamente, con el advenimiento de las grandes metrópolis occidentales, ya industrializadas). Dickens no es ajeno a ello e introduce excelentes descripciones de la ciudad, en ocasiones contrapuesta al ámbito rural. El cine ha recogido el testigo y ha creado excelsas sinfonías dedicadas a grandes metrópolis: Walter Ruttmann (1887-1941) en *Berlín: sinfonía de una ciudad* (*Berlín: Die Symphonie einer Grosstadt*, 1927) lo hace desde una estética vanguardista, a través de un endiablado montaje rítmico –como ya lo hiciera Dziga Vertov en *El hombre con una cámara de cine* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), decálogo de su cine-ojo–; King Vidor, como ya hemos advertido, hace lo propio con su magistral *Y el mundo marcha*, está vez bajo los parámetros narrativos del cine clásico americano pero desde una notoria originalidad en la puesta en escena; incluso el director alemán Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) contrapone el ámbito urbano al ámbito rural en esa obra maestra de intensa poesía que es *Amanecer* (*Sunrise*, 1927); el propio Griffith recoge los bajos fondos de la ciudad,

sus lugares marginales, en *La culpa ajena* (*Broken Blossoms*, 1921), una película enormemente lírica de cualidades parejas a sus superproducciones *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) e *Intolerancia* (en ciertos aspectos incluso más satisfactoria, aunque su importancia histórica pueda ser menor).



La grandilocuente reconstrucción de Babilonia en *Intolerancia* de David W. Griffith.

Por todo ello, más que el valor del detalle concreto y la descripción, nos interesará el discurso, las estrategias narrativas que producen una sensación de continuidad al servicio de una mayor verosimilitud de la historia, como ventana abierta al mundo. Es más, motivos de nuestro estudio como la acción paralela (ligada a un efecto dramático y a unas necesidades narrativas) o el montaje de continuidad (ligado a un cine que vio en Dickens a un precursor) centrarán buena parte de la atención del apartado de la presente investigación dedicado al melodrama, como discurso literario y cinematográfico.

En cualquier caso, el cine clásico norteamericano mostró un inequívoco empuje a lo largo del período mudo hasta el punto de mostrar una clara supremacía en el período de entreguerras, tan sólo acompañado, aunque sin su repercusión comercial

y su capacidad de producción, por la cinematografía francesa. A propósito del particular André Bazin afirma: “estilos de fotografía y de planificación perfectamente claros y acordes con el asunto; una reconciliación total entre imagen y sonido. Volviendo a ver hoy films como *Jezebel*, de William Wyler; *La diligencia*, de John Ford, o *Le jour se lève*, de Marcel Carné, se experimenta el sentimiento de un arte que ha encontrado su perfecto equilibrio, su forma ideal de expresión, y recíprocamente admiramos algunos temas dramáticos y morales a los que el cine no ha dado una existencia total, pero a los que por lo menos ha elevado a una grandeza y a una eficacia artística que no hubieran conocido sin él. En resumen; todas las características de la plenitud de un arte ‘clásico’” (Bazin, 1966: 128). La cinematografía norteamericana adquiere durante este período el equilibrio y la madurez que permiten dotar a sus formas de una entereza narrativa y compositiva propias de un arte consolidado.

Esta inequívoca supremacía del cine estadounidense responde a estructuras de producción que facilitan la unidad formal del cine clásico y su expansión, a una distribución acorde con uno de los mayores complejos industriales del país (la industria del entretenimiento que hoy vemos extendida a otras formas como la música o la televisión), al carácter paracinematográfico que acompaña al cine producido en Hollywood (la cualidad comercial de sus actores/actrices, la publicidad, el diálogo con el modo de vida americano, ya sea ficticio o real, su relación con la historia presente, ya sea como propaganda o como reflejo de una realidad), pero también a la debilidad de otras cinematografías, como la alemana, que vieron difuminarse su enorme producción durante el cine mudo por los terribles acontecimientos de la historia.

Acerca de la posición privilegiada de la cinematografía norteamericana, André Bazin argumenta la importancia singular de los años de entreguerras, caracterizados por la eclosión de los géneros y de un discurso clásico que alcanzó su pleno desarrollo a lo largo de este período: “De 1930 a 1940 parece haberse producido en

todo el mundo y especialmente en América una cierta comunidad de expresión en el lenguaje cinematográfico. Se produce en Hollywood el triunfo de cinco o seis grandes géneros, que aseguran desde entonces su aplastante superioridad: la comedia americana (*Caballero sin espada*, de Capra, de 1936), el género burlesco (*Los hermanos Marx*), las películas musicales (Fred Astaire y Ginger Rogers, las *Ziegfeld Follies*), el film policíaco y de gangsters (*Scarface*, *Soy un fugitivo*, *El delator*), el drama psicológico y de costumbres (*Back Street*, *Jezabel*), el film fantástico o de terror (*Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, *El hombre invisible*, *Frankenstein*) y el *western* (*La diligencia*, 1939)” (Bazin, 1966: 127-128). Sobre esta última película, de influencia notoria en el *western* y en el desarrollo del cine clásico, Orson Welles (1915-1985) afirmó: “Sólo una vez me ha influido alguien: antes de rodar *Ciudadano Kane* he visto cuarenta veces *La Cabalgada Fantástica*.¹⁹ No necesitaba tomar ejemplo de alguien que tuviera algo que decir, pero sí de quien me enseñara como expresar lo que yo tenía que decir: para esto John Ford es perfecto” (Bazin, 1973: 184).

¹⁹ *La diligencia*.

1.3. La madurez de un arte. Una película perfecta: *La diligencia (Stagecoach, 1939)* de John Ford.

El cine clásico alcanzó una gran perfección formal en los años 30. Si tras un período de un cierto primitivismo se forja el cine clásico a partir de la Primera Guerra Mundial, con la llegada del cine sonoro se impone este modo de representación. De hecho, es en los años 30 cuando se consolidan los códigos de representación de un número notable de géneros. De este modo, el cine fantástico produce alguno de sus mayores clásicos, *King Kong (King Kong, 1933)* de Ernest B. Schoedsack (1893-1979) y Merian C. Cooper (1893-1973) o *La novia de Frankenstein (The Bride of Frankenstein, 1935)* de James Whale (1896-1957); John Ford (1895-1973) renueva el *western* y lo eleva a una gran perfección formal con *La diligencia*; tras *La ley del hampa (Underworld, 1927)* de Josef von Sternberg (1894-1969), que inaugura el género de gánsters, *Hampa dorada (Little Caesar, 1930)*²⁰ de Mervyn LeRoy (1900-1987), *El enemigo público (The Public Enemy, 1931)* de William A. Wellman (1896-1975) y *Scarface, el terror del hampa (Scarface, Shame of a Nation, 1932)* de Howard Hawks (1896-1977) lo consolidan gracias a su éxito y a su gran calidad; el propio Hawks se erige como uno de los pilares de la comedia con *La fiera de mi niña (Bringing Up Baby, 1938)*; se produce una eclosión del cine musical con las películas de Fred Astaire (1899-1987) y Ginger Rogers (1911-1995) y del coreógrafo y director Busby Berkeley (1895-1976); los hermanos Marx, bajo la dirección de Leo McCarey (1898-1969), ruedan *Sopa de ganso (Duck Soup, 1933)*, paradigma de la comedia burlesca y de tono surrealista; la animación llega al

²⁰ Sobre la importancia de las relaciones entre los géneros cinematográficos y la historia podemos leer: “Los géneros pueden ayudar a leer la historia e interpretar momentos determinados. De acuerdo con esa premisa, *Hampa dorada*, de Mervyn LeRoy, contribuyó a definir las películas de gánsteres, al tiempo que era una alegoría de las circunstancias en que fue producida, porque se realizó durante la Depresión” (Schneider, 2005: 88).

cine de la mano de Walt Disney (1901-1966) con *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937); se renueva el cine de aventuras con obras como *Capitán Blood* (*Captain Blood*, 1935) o *Robín de los bosques* (*The Adventures of Robin Hood*, 1938), ambas de Michael Curtiz (1888-1962); o, siguiendo la estela de los maestros D. W. Griffith (1875-1948) y King Vidor (1894-1982), se regresa al melodrama alcanzando cotas delirantes con *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, 1939) de Victor Fleming (1883-1949).

Tras estas películas y otras tantas se encuentran nombres propios de la historia del cine: John Ford (1895-1973), Howard Hawks (1896-1977), Frank Capra (1897-1991), Fritz Lang (1890-1976), Ernst Lubitsch (1892-1947), King Vidor (1894-1982), Leo McCarey (1898-1969), Josef von Sternberg (1894-1969), Charles Chaplin (1889-1977), Raoul Walsh (1887-1981), Michael Curtiz (1888-1962), William Wyler (1902-1981), Cecil B. de Mille (1881-1959), Frank Lloyd (1888-1960), Allan Dwan (1885-1981), Walt Disney (1901-1966), Mitchell Leisen (1898-1972), Mervyn LeRoy (1900-1987), Victor Fleming (1883-1949), Rouben Momoulian (1897-1987), W. S. Van Dyke, II (1889-1943), Sidney Franklin (1893-1972), William A. Wellman (1896-1975), Sam Wood (1883-1949), George Cukor (1899-1983), James Whale (1896-1957), Tod Browning (1882-1962), Edgar G. Ulmer (1900-1972), Lewis Milestone (1895-1980), Lloyd Bacon (1890-1955), Lowell Sherman (1885-1934), William A. Seiter, Norman Z. McLeod (1898-1964), Mark Sandrich (1900-1945), George Stevens (1904-1975), Gregory La Cava (1892-1952), William Dieterle (1893-1972), Busby Berkeley (1895-1976), George Marshall (1891-1975) e incluso F. W. Murnau (1888-1931), que filma sus dos últimas películas en los años 30, *City girl* (1930) y *Tabú* (*Tabu*, 1931). Algunos de ellos condujeron al cine clásico al límite de su discurso e incluso lo sobrepasaron. Todos ellos son testimonios de una época en la que, con la llegada del cine sonoro, se sistematiza el lenguaje del llamado cine clásico. Con el magisterio de D. W. Griffith y de los maestros del cine mudo –F. W. Murnau, Charles Chaplin, King

Vidor, Buster Keaton (1895-1966) o Erich von Stroheim (1885-1957)–, algunos de ellos en activo en el cine sonoro, el cine de Hollywood, por diferentes razones comerciales pero también estilísticas (montaje de continuidad, narración fluida, atenuación de elementos estilísticos que evidencien la presencia del artista/director,...), se convierte en el más importante del mundo. De aquella singular confirmación del cine clásico escojo *La diligencia* de Ford para un análisis más detallado que permita advertir las estrategias discursivas del cine clásico. La elección de *La diligencia* no es casual; no sólo constituye una aportación decisiva para la evolución del *western* sino que constituye un ejemplo de la extraordinaria habilidad para contar historias del cine clásico norteamericano. Detrás de ello no únicamente encontramos sólidos guiones, bien ordenados y que presentan historias más o menos sencillas y personajes atractivos, sino un enorme dominio del lenguaje cinematográfico (y más de una sorpresa respecto a la complejidad de algunas obras). A este respecto, Terenci Moix se expresa en términos harto elocuentes: “Mucho se ha insistido y se insiste en que otorga al *western* una aureola de respetabilidad, pero esto sería denigrar a otros títulos que también la merecen, incluso varios del propio Ford. Así, la condición de fetiche cultural de *La diligencia* se establece entre frentes muy distintos: no es solo la obra indiscutible de un maestro, sino que es en sí misma una obra redonda y, dentro del *western*, la que más encaja con los cánones clásicos, de donde nace su prestigio incluso en sectores que jamás se tomarían en serio el género” (Moix, 2002: 212)

Es por ello que el director y crítico Peter Bogdanovich (1939-) interrogaba a Orson Welles (1915-1985) sobre la influencia que sobre él ejerció Ford y, particularmente, *La diligencia*:

“Peter Bogdanovich: ¿Sabía Ford que tú habías estado estudiando muy a fondo *La diligencia*?”

Orson Welles: ¡Cómo iba a saberlo! No fue lo que puede llamarse un gran acontecimiento público... Yo no había hecho otra cosa más que verla muchas veces.

PB: ¿Por qué precisamente *La diligencia*?

OW: ¿Por qué no? Yo quería aprender a hacer películas y ésa es un clásico perfecto, ¿no lo crees así? No es, precisamente, mi favorita de Ford, pero era un libro de texto.” (Bogdanovich y Welles, 57: 1994).

La diligencia de John Ford (1895-1973) muestra las mayores cualidades del cine clásico norteamericano en uno de sus géneros más representativos: el *western*. La película narra el viaje en diligencia de un grupo heterogéneo de individuos hasta la población de Lordsburg. Integran el peculiar grupo una prostituta llamada Dallas a la que un colectivo de beatas ha echado de la ciudad de Tonto, un forajido, un jugador sureño que durante la guerra había sido oficial confederado, un médico borracho, un comerciante de *whisky*, un banquero corrupto y la esposa de un oficial del ejército, así como el orondo y simpático conductor y el *sheriff*, representante de la ley en los fronterizos territorios de Nuevo México. Inician su viaje (motivo épico ligado en otras tantas ocasiones al género) escoltados por una formación del ejército a causa de la presencia de indios hostiles en la región. Tras el abandono de la formación, diversos episodios articulan la acción dramática de la película: el encuentro con Ringo Kid (interpretado por John Wayne), un forajido que pretende ajusticiar sin el auxilio de la ley del Estado a los responsables de la muerte de su hermano (quienes residen, precisamente, en Lordsburg), el parto de la aristocrática esposa del teniente de caballería del ejército norteamericano, el creciente enamoramiento entre Ringo y Dallas (interpretada por Claire Trevor), el ataque de los comanches, el rescate de la caballería, la llegada a Lordsburg y el duelo entre Ringo y los asesinos de su hermano. Todos estos episodios avanzan paralelamente a la evolución dramática de los personajes, cuya historia personal va conociendo el espectador de forma paulatina a lo largo de la película. Sus diferentes orígenes y caracteres configuran su comportamiento y su respuesta emocional a las dificultades que acontecen durante el trayecto de la diligencia. Ello convierte a *La diligencia* en un *western* renovador que, gracias al excelente guión de Dudley Nichols (1895-

1960) y a la dirección de Ford, ahonda en la psicología de los personajes (que, por lo demás, responden a arquetipos reconocibles) y, a su vez, establece un inequívoco diálogo entre el espacio claustrofóbico de la diligencia y los espacios abiertos del magnífico Monument Valley, inscribiéndolo en la iconografía del género y avanzando con ello en la incorporación del paisaje como elemento dramático. A propósito de la psicología de los personajes Roman Gubern escribe: “Pero este *western* magistral siguió siendo fiel a las leyes de construcción dramática de Ford. Al igual que en *La patrulla perdida* (*The Lost Patrol*, 1934), el espectador asistía a la aventura de un heterogéneo grupo de individuos unidos por el destino en el interior de una diligencia. Los conflictos dramáticos de la película nacían de esta forzada convivencia de caracteres en la cerrada unidad de lugar y a lo largo de las unidades de acción y de tiempo acotadas por el trayecto hasta Lordsburg. Con ello introducía Ford la psicología como factor dramático determinante en el *western*, género preocupado únicamente hasta entonces por la pura dinámica física. *La diligencia* se convirtió en uno de los puntos de partida del *western* moderno, que cumplía la formulación señalada por King Vidor: ‘Para los *westerns* mudos bastaban intrigas débiles, porque su acción era intensa. Pero desde el advenimiento del sonoro el diálogo debe aumentar la intriga en profundidad’” (Gubern, 1995: 221). Junto a la consideración de Roman Gubern que afirma a la película de Ford como uno de los puntos de partida del *western* moderno, André Bazin sitúa a *La diligencia* como un ejemplo de la madurez del cine clásico, tras la cual se suceden, utilizando la terminología del propio Bazin, *westerns* barrocos, *superwesterns* (apelando a la introducción de nuevos elementos dramáticos)²¹ o “verdaderos *westerns* fundados

²¹ “Digamos que el *superwestern* es un *western* que se avergüenza de no ser más que él mismo, e intenta justificar su existencia con un interés suplementario: el orden estético, sociológico, moral, psicológico, político, erótico,..., en pocas palabras, por algún valor extrínseco al género y que se supone capaz de enriquecerle” (Bazin, 1990: 407). Como ejemplos Bazin cita a *Sólo ante el peligro* (*High Noon*, 1952) de Fred Zinnemann (1907-), *El forajido* (*The Outlaw*, 1943) de

sobre los viejos temas” (Bazin, 1990: 411), como *Río Rojo* (*Red River*, 1948) o *Río de sangre* (*The Big Sky*, 1952). *La diligencia* es tanto una culminación del cine clásico norteamericano, desde el punto de vista formal y temático, logrando un perfecto equilibrio en las formas clásicas, como es también una película de enorme influencia no sólo en el *western* sino también en otros géneros.

Formalmente, el trabajo de Ford es de enorme interés para el análisis de las formas clásicas del cine norteamericano: “*La diligencia* (1939) es el ejemplo ideal de esta madurez de un estilo que ha llegado al clasicismo. John Ford llegaba a un equilibrio perfecto entre los mitos sociales, la evocación histórica, la verdad psicológica, y la temática tradicional de la puesta en escena del *western*. Ninguno de estos elementos fundamentales sobresalía sobre el otro. *La diligencia* evoca la idea de una rueda tan perfecta que permanece en equilibrio sobre su eje en cualquier posición que se la coloque” (Bazin, 1990: 405). La narración de Ford resulta ejemplar en su equilibrio estructural y en sus formas cinemáticas, las cuales muestran el pleno desarrollo del cine clásico norteamericano en un período clave en su evolución, tanto desde el punto de vista histórico como desde el punto de vista estrictamente formal. Desde la expulsión de Dallas y el médico borracho (interpretado por Thomas Mitchell) de la ciudad de partida de la diligencia hasta la resolución de la obra con la llegada de la diligencia a Lordsburg, la consumación de la venganza de Ringo y su marcha con Dallas, la película narra el itinerario de un grupo de personajes que representan arquetipos del género: la prostituta objeto de la iracunda acción de la poco tolerante comunidad religiosa y/o moral de las poblaciones del Oeste; el médico borracho (profesión de prestigio social que en el aún agreste Oeste desempeñan individuos de poco equilibrio emocional); el elegante

Howard Hughes (1905-1976) o *Raíces profundas* (*Shane*, 1953) de George Stevens (1904-1975), entre otros. Asimismo, manifiesta la influencia de la Segunda Guerra Mundial que proporcionó a Hollywood no sólo temas espectaculares sino también le invitó a reflexionar (Bazin, 407:1990).

oficial confederado reconvertido a jugador que aún muestra las maneras y la pretendidamente exquisita educación sureña; la distante esposa del oficial del ejército, de educación aristocrática y descrita por oposición a Dallas; el banquero deshonesto cuyas consideraciones contrarias al intervencionismo del Estado en los negocios en la joven nación americana resultan altamente interesantes (especialmente en boca de un banquero corrupto); el apocado tratante de *whisky* (contrapunto al personaje interpretado por Thomas Mitchell); y el forajido Ringo Kid, arquetipo de la justicia individual contrapuesta a la justicia legal propugnada por las leyes del Estado que representa el *sheriff*: ambos muestran la tensión entre la ley individual y la ley del Estado en la pacificación del Oeste y en su paulatina articulación como territorio de la Unión, tensión magníficamente representada por el propio Ford en su magistral *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), a través de los personajes interpretados por James Stewart (joven abogado y futuro senador) y John Wayne y su relación con la muerte del pistolero Liberty Valance. “*El component bíblic del gènere suposa molt sovint una confrontació entre dos llenguatges, dues formes de civilització: la llei del talió, el linxament, el duel de pistolers, d’una banda, i la nova legalitat que encobreix una civilització que ha d’acabar amb la mítica del gènere. Moltes pel·lícules de viatge – com La diligència de Ford –, introdueixen en el protagonista un objectiu de venjança superposat a l’èpica del desplaçament. Aquesta venjança té normalment per motiu un crim familiar: el Ringo de La diligència (John Wayne) es desplaça, fugit de la presó, per acabar amb els assassins del seus germans. El personatge, com a venjador fora de la llei, viu una fase de la història americana paral·lela a la construcció de l’Estat de Dret. És per això que el seu crim ritualitzat –el duel– és exculpat, com també el seu passat anterior, per un sheriff que a la manera de l’Atena grega decideix amb un gest de perdó trencar el cicle de la sang*” (Balló y Pérez, 1998: 98). Este diálogo que se establece en el *western* entre la ley del talió, la venganza individual, y las nuevas formas civilizadoras que pretenden atraer al

Oeste hacia las práctica legales del Este será retomado de forma crítica en los años cincuenta: así pues, el *western* dirigido por Henry King (1888-1982) *El vengador sin piedad* (*The Bravados*, 1958) sitúa en el epicentro de la acción a un vengativo Gregory Peck cuya venganza le conducirá a asesinar por error a quienes no habían cometido afrenta alguna contra su familia. Situando la acción en época contemporánea, Fritz Lang (1890-1976) en *Furia* (*Fury*, 1936), su primera película americana, narra como el ciudadano Joe Wheeler (interpretado por Spencer Tracy) es injustamente acusado del secuestro de una muchacha y encarcelado por ello. Una turbamulta intentará lincharle, tomándose la justicia por su mano. Lang disecciona algunos de los aspectos más siniestros de la sociedad norteamericana a través de este duro análisis de los instintos más elementales en relación al respeto de la ley de algunas sus gentes (la película es, a su vez, un más que probable alegato contra la pena de muerte).

En cualquier caso, desde el punto de vista estrictamente formal *La diligencia* ejemplifica la plena madurez de un arte que, como nos advierte André Bazin, en el género daría paso a nuevas formas como la renovación barroca del clasicismo que se ve en películas posteriores del mismo Ford como *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946) o *Fort Apache* (*Fort Apache*, 1948) (Bazin, 1990: 406).²²

²² Algunas de las formas cinematográficas que toma el cine clásico norteamericano durante los años cuarenta adoptan de un modo genérico un estilo barroco, ya sea por su afinidad conceptual con el estilo artístico donde predomina la profusión de adornos y formas o desde su acepción figurativa, esto es, aquello que por extensión se denomina barroco por lo recargado de sus formas, más allá del equilibrio que muestra un arte en su período de clasicismo. Bajo esta argumentación puede derivarse que las aportaciones de directores noveles en los años cuarenta como Orson Welles o recién llegados en el mismo período a Hollywood como Alfred Hitchcock (1899-1980) renovaron las formas del clasicismo más estricto del cine norteamericano de los años treinta. El propio Ford elabora propuestas formales donde la iluminación o los encuadres se alejan del equilibrio clásico. Sin embargo, tales clasificaciones deben tomarse con el rigor que requiere un arte que, en tan sólo un siglo, ha recorrido un largo y tortuoso camino que le ha

John Ford narra desde la épica del género algunos de los episodios de la película, como aquél en el que Ringo Kid sale al encuentro de la diligencia, resuelto adecuadamente por Ford con un plano americano de Ringo y un *travelling* de acercamiento hacia el rostro del héroe, lo cual acentúa el carácter protagonista de la figura del personaje interpretado por John Wayne y lo presenta al espectador con un inequívoco halo heroico. Entre las cualidades artísticas de la película también revelan singular importancia la fotografía de Bert Glennon (1895-1967) y la preocupación de Ford por la misma, por el encuadre y por la composición de los planos. En estrecha relación con antedichas cualidades formales, en *La diligencia* se usan de un modo dramático y, por ello, se integran de forma equilibrada en la narración, la profundidad de campo –de forma paralela a *La regla del juego* (*La règle du jeu*, 1939) de Jean Renoir (1894-1979), estrenada el mismo año que la película de Ford– o la iluminación y, de igual modo, aparecen encuadres del marco escénico en los que la cámara visualiza el techo. El director de fotografía Gregg Toland (1904-1948) colabora con Ford en *Hombres intrépidos* (*The Long Voyage Home*, 1940) donde el cuidado por la fotografía y algunos encuadres parecen incluso ahogar por momentos la narración; en cualquier caso, es una notable película que muestra las inquietudes formales de Ford. En ambas películas ya encontramos

llevado desde las formas más conservadoras del melodrama decimonónico hasta las propuestas más vanguardistas (todo ello, de forma contemporánea). Aún más, las aportaciones individuales de directores norteamericanos como King Vidor o la renovación que implicó la llegada de talentos e influencias europeas (y aun de otras cinematografías) a Hollywood (como los maestros del expresionismo alemán) ya habían dado muestras de unas formas más desasosegadas que llenaban de luces y sombras las pantallas del cine norteamericano y liberaban a la cámara de su natural sosiego y equilibrio en el cine de la industria más poderosa del planeta. Sobre el particular José Enrique Monterde, Marta Selva Masoliver y Anna Solà Arguimbau citan a los modos de representación cinematográficos (concepto introducido en la teoría cinematográfica por Noel Burch), entre los que se cuenta el modo de representación institucional, asimilable al llamado cine clásico (Monterde, Selva, Solà, 2001: 30-32).

algunos de los elementos que Orson Welles utilizaría de forma sistemática y acentuada en su *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) –cuyo director de fotografía es el mismo Gregg Toland– y que muestran el magisterio y la influencia de Ford, reconocida por el propio Welles, en la evolución del cine norteamericano.



Los grandes espacios en las películas del oeste ya aparecen en *La diligencia*, que Ford filmó en Monument Valley, en Arizona.



John Wayne y Claire Trevor.

2. Recepción y expansión del cine clásico norteamericano.

“Sabemos en qué lugar el cine apareció por vez primera como un fenómeno mundial. Sabemos lo inseparablemente ligados que están el cine y el desarrollo industrial en América. Sabemos de qué modo la producción, el arte y la literatura reflejan la holgura capitalista de los Estados Unidos de América. Y sabemos también que el capitalismo americano encuentra su reflejo más agudizado y expresivo en el cine americano” (Eisenstein, 1989: 250). Sergei Mijailovich Eisenstein (1898-1948) escribía estos pensamientos en el año 1944 en su artículo “Dickens, Griffith y el film de hoy” cuando el cine norteamericano había superado cualquier conato de interferencia en su hegemonía mundial: ni las sorprendentes cinematografías alemana y soviética de los años veinte ni la modernidad del cine francés de los años treinta pudieron seguir el camino arrollador de la industria norteamericana. A ello benefició el estallido de las dos guerras mundiales (1914-1918/1939-1945) que tiñeron el suelo europeo de sangre y relegaron algunas de sus más prometedoras cinematografías a un lugar secundario en la industria del cine. Sobre el particular Roman Gubern se expresa en los siguiente términos: “Paralizado el cine europeo por el desarrollo de la contienda mundial, la industria de Hollywood pudo conquistar cómodamente unas posiciones comerciales y una primacía industrial, base de la situación que ha conservado hasta nuestros días [...] Hollywood comenzó a imponer sus películas en todos los mercados (con las eficaces fórmulas coactivas del *block-booking* y del *blind-booking*) gracias al creciente prestigio de sus estrellas, convertidas en auténticos arietes comerciales. Son los días de gloria de Mary Pickford y de Douglas Fairbanks” (Gubern, 1995: 109).²³ En tiempos de la

²³ El sistema de contratación en bloque o *block-booking* posibilitaba la contratación a ciegas de un bloque de películas por parte de los exhibidores para procurar la obtención de alguna que realmente podía ocasionar un negocio provechoso. Igualmente, podemos leer en el magnífico libro de Roman Gubern *Historia del cine* las siguientes palabras acerca de la creciente

Primera Guerra Mundial Hollywood producía tremendos espectáculos –de los que David Wark Griffith (1875-1948) fue su mayor valedor– que sistematizaban un discurso cinematográfico que pronto derivaría en las formas clásicas del cine norteamericano y mostraban la primacía de una industria movida por el melodioso sonido de millones de dólares (aunque para la voluntad creadora de algunos directores se convertiría en lo sucesivo en un sonido atonal y discordante con su libertad creativa).²⁴ Georges Sadoul en su *Histoire Générale du Cinéma* apela, además de al estallido de la Primera Guerra Mundial, al triunfo artístico de *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) de Griffith y a una excepcional floración artística: “Après la déclaration de guerre en Europe, et le

influencia de los grandes capitales en la producción de Hollywood: “La catástrofe de la primera guerra mundial, con la consiguiente paralización de la producción europea, permitió a la industria cinematográfica americana ascender hasta situarse como la tercera del país, después de las de automóviles y de conservas. Cancelada definitivamente su etapa aventurera, los grandes bancos de Nueva York extendieron sus tentáculos hacia aquella nueva y próspera fuente de riqueza. Las acciones de algunas compañías importantes, como *Pathé* y *Fox*, comenzaron a cotizarse en Bolsa. Se produjo una lucha feroz, de altos vuelos, por el control financiero de Hollywood. Es el período conocido por el expresivo *Company eat Company*. Las combinaciones capitalistas cristalizaron en 1922 en la formación de la poderosa asociación *Motion Picture Producers and Distributors of America Inc.*, presidida por el exministro republicano Will Hays, que agrupó las principales empresas y reglamentó sus normas internas de funcionamiento y convivencia” (Gubern, 1995: 173).

²⁴ A este respecto Roman Gubern afirma la creciente importancia de los *producers-supervisors* frente a los directores: “Pero este rápido crecimiento trastornó profundamente los métodos clásicos de producción. Los presupuestos de las películas son cada vez más altos y cada film se convierte en una arriesgada aventura financiera para su productor. Para paliar el riesgo se generaliza la práctica del *block-booking* y se recurre a la estandarización de los productos, en ciclos temáticos y fórmulas de probada rentabilidad. Los *producers-supervisors* de los bancos vigilan los gastos y la marcha de la producción, anteponiéndose su importancia a la de los directores, que pasan a convertirse en meros empleados” (Gubern, 1995: 173).

triomphe de Naissance d'une Nation, il devenait évident que les Etats-Unis allaient prendre la tête de l'industrie mondiale, étendre leur monopole sur le monde entier, et seraient aidés, dans la conquête de leur hégémonie, par une exceptionnelle floraison artistique"²⁵ (Sadoul, 1974: 55).²⁶

Los años veinte, a su vez, fueron los tiempos de grandes espectáculos protagonizados por actores cuya fama sobrepasó la pantalla de cine, consolidando así la creciente aparición de un sólido *star-system*: “Una de las bazas fuertes de la nueva industria es, naturalmente, el *star-system*, pivote de la histeria colectiva de los públicos que se arremolinan a las entradas de los cines. Las vidas privadas de las estrellas se convierten en pasto de revistas especializadas de enorme tirada” (Gubern, 1995: 173). *Robín de los bosques* (*Robin Hood*, 1922) de Allan Dwan (1885-1981), *El ladrón de Bagdad* (*The thief of Bagdad*, 1924) de Raoul Walsh (1887-1980) o *Ben-Hur* (*Ben-Hur*, 1926) de Fred Niblo (1874-1948) testimonian un período de asentamiento y maduración del lenguaje –o, más propiamente, del discurso– cinematográfico y la eclosión del gran espectáculo.

A propósito de la influencia que ejercieron las películas de aventuras sobre el denominado estilo invisible del cine norteamericano (ese clasicismo en el que la pantalla de cine es una ventana abierta a la realidad donde el espectador no aprecia

²⁵ “Después de la declaración de guerra en Europa, y del triunfo de *El nacimiento de una nación*, se hacía evidente que los Estados Unidos iban a obtener el liderazgo de la industria mundial y a extender su monopolio sobre el mundo entero, y serían ayudados, en la conquista de su hegemonía, por una excepcional floración artística”.

²⁶ En la obra *Historia general del cine*, Volumen II, Douglas Gomery escribe acerca de la reducción en la producción de las cinematografías francesa e italiana y de la ocupación de sus mercados abandonados por la industria de Hollywood: “En la segunda mitad de 1915, Hollywood, encabezado siempre por la Paramount, se estaba haciendo con una cuota de mercado cada vez mayor en Iberoamérica, Asia y África” (Gomery, 1998: 66). De igual modo, Hollywood ocupó los mercados europeos castigados por la guerra (recuerda Gomery que en un primer momento los Estados Unidos eran un país neutral desde el punto de vista oficial).

las suturas de la sala de montaje, ajeno a la realidad artística y técnica del cine) Roman Gubern escribe lo siguiente:

“Junto al *star-system*, que prodigó bucles ingenuos y parpadeos perversos, el cine americano se afianzó gracias a la eficacia de su estilo narrativo, herencia del funcionalismo expresivo de Griffith. En las películas de aventuras de la *Triangle* (Ince, Jack Conway, Allan Dwan, Raoul Walsh, Victor Fleming, Sydney Franklin) se gestó este estilo *invisible*, que los historiadores llaman ‘estilo Triangle’ y que es patrimonio del clasicismo cinematográfico norteamericano, prodigio de *continuity* narrativa: lenguaje visual conciso, la cámara a la altura de los ojos, movimientos de cámara tan sólo para seguir a los personajes, montaje preciso, economía narrativa, empleo del plano americano (que ilustra la prioridad del funcionalismo sobre la estética) y repudio de los efectismos formales, que sólo aparecen excepcionalmente en algunos depositarios de la tradición culta europea, como ocurrió con el francés Maurice Tourneur, instalado en Hollywood desde 1914. Este lenguaje sencillo y antirretórico, directo y eficaz, producto de las exigencias narrativas de los *westerns* y de las películas de acción, creó una reputación de habilidad técnica que el cine norteamericano todavía no ha perdido. A esta simplicidad estética correspondió una gran simplicidad temática, barajando los esquemas mitológicos más elementales, con películas de ‘buenos y malos’, persecuciones y tiroteos, angustias y final feliz. El espectador encontró un mundo de aventuras en el que proyectarse fácilmente, para vivir jirones de una vida intensa y apasionante, arrinconando por un momento sus problemas y frustraciones. Y los mercaderes del celuloide, claro, lo sabían” (Gubern, 1995: 110-111).

El cine norteamericano había encontrado a través de sus géneros, de sus grandes estrellas, de sus enormes presupuestos (fruto de la riqueza de una nación que pronto desplazaría a Europa como decana del comercio mundial) y a través de su discurso, de lo que Roman Gubern denomina, a propósito de Griffith, “funcionalismo expresivo” (Gubern, 1995: 110), el paradigma cinematográfico que le permitió extender su influencia más allá de sus fronteras. En relación al antedicho

funcionalismo, resulta interesante analizar la diferencia que Eisenstein establece entre los términos que designan en los Estados Unidos y en la Unión Soviética lo que comúnmente conocemos por primer plano (Eisenstein, 1989: 290-291). El director soviético escribe que los norteamericanos dicen “cerca” o *close-up* mientras que los soviéticos lo expresan como “gran escala”. Según el director de *El acorazado Potemkin* entre los norteamericanos el término se refiere al punto de vista mientras que en los soviéticos al valor de lo que se ve, en sus propias palabras: “Al hacer esta comparación, lo primero que se nota claramente en relación con la principal función del ‘primer plano’ en nuestro cine es más la de *mostrar* o *presentar* que la de *significar* o *designar*” (Eisenstein, 1989: 290). Eisenstein escribe, finalmente, que el cine norteamericano apenas emplea de una única forma el primer plano, como medio de enseñar una cosa, apreciación que podemos entender en términos de funcionalismo expresivo. Aunque el análisis pueda ser matizado y aun rebatido tiene enorme interés por la perspicacia de su valoración y por acercarnos a una constante del cine producido en los EE.UU.

Todo ello enlaza con las cualidades de éste vinculadas a su expansión y consolidación entre los públicos de tantos lugares, en ocasiones tan distantes entre sí: “El cine americano se ha impuesto a los públicos de todo el mundo al descubrir – como señala Hauser– que ‘la mente del pequeño burgués es el punto de encuentro psicológico de las masas’. Las películas de aventuras de Douglas Fairbanks, los apasionados dramas de Valentino y las comedias de la *flapper* Clara Bow (exponente de la ‘era del jazz’ y llamada la chica del *It*, ya que todavía no se ha puesto en circulación el término *sex-appeal*) responden a un conformismo mental y a un esquematismo de fácil aceptación universal” (Gubern, 1995: 174). El cine norteamericano se beneficia, lógicamente, de la solidez industrial de los EE.UU. y de un sistema de producción movido por enormes cantidades de dinero que convierten al cine en una industria de gran envergadura, precedente de la primacía estadounidense en la industria del ocio y del entretenimiento. A este respecto,

Douglas Gomery escribe: “Mientras la actividad de otras cinematografías nacionales se circunscribían a sus países de origen, la industria cinematográfica de Hollywood hizo del mundo su propio mercado” (Gomery, 1998: 65).²⁷ Ahora bien, tras esta enorme repercusión de las películas norteamericanas también hallamos un discurso eficaz que, a través de premisas formales tan recurrentes como el montaje de continuidad o el lenguaje directo y antirretórico, ha logrado convertirse en un canon formal que ha encandilado, a través de contenidos sencillos y habitualmente reduccionistas y maniqueos, a los espectadores de medio mundo, quienes, presumiblemente, encuentran en la oscuridad de la sala de cine una puerta abierta a experiencias que confirman o, de un modo más perverso, también configuran, sus esquemas de pensamiento y permiten vivir otras vidas, tan apasionantes como permita esta singular fábrica de sueños, metáfora del poderío industrial y del influjo cultural de los Estados Unidos de América.

En todo ello los géneros ocuparon un lugar central: desde los melodramas y los grandes espectáculos de David Wark Griffith o Cecil Blount de Mille (1881-1959),²⁸ hasta el creciente interés por los *westerns*, pasando por el cine bélico –con el referente inevitable de King Vidor (1896-1982) y *El gran desfile* (*The Big Parade*, 1925)–, el cine de aventuras y de fantasía o, uno de los grandes referentes del cine mudo, el cine cómico: “Pero el índice de la máxima vitalidad artística del cine mudo

²⁷ Sobre la formación de la industria cinematográfica estadounidense resulta recomendable la lectura de la obra de Robert C. Allen y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1995.

²⁸ En su filmografía, además de grandes espectáculos como *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, 1923 y 1956) o *El rey de reyes* (*The King of Kings*, 1927), aparecen películas importante desde el punto de vista histórico como *La marca del fuego* (*The Cheat*, 1915): “He aquí el melodrama químicamente puro. Sin embargo, su novedad radicaba en que por vez primera el cine trataba de desarrollar un drama en términos de conflicto psicológico” (Gubern, 1995: 112).

americano procede de su brillante escuela cómica, que nacida de las furiosas pantominas de Mack Sennett se desarticuló a la llegada del sonido, golpe mortal a su expresividad mímica” (Gubern, 1995: 176). Buster Keaton (1895-1966) y Charles Chaplin (1889-1977) se erigen, muy posiblemente, como las figuras más emblemáticas de este género de enorme repercusión para el arte cinematográfico. *El maquinista de la General* (*The General*, 1926), *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock junior*, 1924), ambas de Keaton, o *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, 1925) de Chaplin son testimonios de un género que halló su fin con el cine sonoro, al que se resistió Chaplin con su obra maestra de conmovedora sensibilidad *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1930), película muda rodada ya en tiempos del cine sonoro.

“En el Hollywood devorado por Wall Street y agarrotado por el *star-system*, la sinceridad y la autenticidad creadora son virtudes nada fáciles de practicar” (Gubern, 1995: 180). Como el propio Roman Gubern afirma a propósito de las cualidades creativas del cine de Charles Chaplin o King Vidor, el cine norteamericano también produjo obras (muchas de ellas dirigidas por cineastas europeos) cuya libertad creativa aún hoy permanece vigente: entre ellas se cuentan *La culpa ajena* (*Broken Blossoms*, 1919), el gran poema lírico de David Wark Griffith, *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) del mismo Griffith, una de las escasas superproducciones experimentales desde el punto de vista discursivo, *Avaricia* (*Greed*, 1923) de Erich von Stroheim (1885-1957), drama naturalista y una de las obras maestras del cine mudo a pesar de los cortes que sufrió su montaje original, *Amanecer* (*Sunrise*, 1927) de Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), delicada obra maestra del director de *Nosferatu*, *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928) de King Vidor, drama de corte realista en el que los sueños de su protagonista se ven acallados por la soledad y el anonimato de la gran metrópolis, o las ya citadas *La quimera del oro* y *Luces de la ciudad* de Charles Chaplin, quien años antes había dirigido una de sus más importantes obras, *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, 1923), singular drama realista no tan conocido popularmente como otras de sus creaciones pero de notoria

importancia para el desarrollo del entonces joven arte cinematográfico: “La importancia de esta comedia dramática no ha cesado de crecer con el tiempo (a pesar de que Chaplin retiró todas las copias de explotación a la llegada del cine sonoro), considerada como la primera película psicológica de la historia del cine y el primer auténtico estudio realista de costumbres” (Gubern, 1995: 178). Todas ellas películas influyentes impulsadas por la libertad creativa más allá del sonoro tintineo de las monedas acuñadas por una nación cuyo crecimiento halló una curiosa metáfora en la consolidación y expansión de su cinematografía.

3. Los géneros cinematográficos y la historia.

“El cine, desde sus balbuceos, dio cauce natural a la pasión melodramática de los bajos géneros narrativos e hizo con su bajeza un modelo mayor de la imaginación.”

Ángel Fernández-Santos

El concepto de género cinematográfico remite a unas coordenadas temáticas y, en diferentes ocasiones, también a unos parámetros estilísticos. Al trazar las líneas divisorias que separan a los distintos géneros se puede hacer sobre la base de consideraciones temáticas (la representación de una sociedad futura o de una tecnología improbable en el presente para el género de ciencia ficción, por ejemplo) o bien sobre la base de consideraciones estilísticas (los códigos de representación propios del *western* son el ajustado paradigma de ello).

Sin embargo, más allá de la consideración primera en torno a los géneros, abrimos nuevas perspectivas que cuestionan constantemente la noción unívoca de género. De este modo, sobre los códigos de representación propios de los discursos de la épica, el melodrama y la tragedia podemos ubicar dramas, películas históricas, *westerns*, obras de ciencia ficción o incluso el cine de gánsteres –el cual muestra un inequívoco tono trágico en su representación, a través de recursos temáticos y estilísticos–.²⁹ Pero aun así esos modelos discursivos resultan insuficientes si

²⁹ Jordi Balló y Xavier Pérez afirman que gran parte de la eficacia dramática de la trilogía de *El Padrino* reside en la exploración que Francis Ford Coppola (1939-) y Mario Puzo hicieron de adaptar a un relato sobre la mafia parte de los elementos del teatro de William Shakespeare (1564-1616). De este modo, analiza el motivo del remordimiento heredado de *Macbeth* (1606), el motivo del desmembramiento familiar de *El rey Lear* (*King Lear*, 1605-1606) o las conspiraciones en el clan familiar de *Julio César* (*Julius Caesar*, 1599) (Balló y Pérez, 1995: 221). Sin olvidar el motivo de la venganza en la trilogía de Esquilo (525-456 a.C.) la *Orestíada*

pensamos en otros géneros como la parodia o la sátira. Géneros, por cierto, que han dado algunas de las obras maestras que pueden figurar en un análisis de las relaciones entre el cine y la historia. Así pues, *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964) de Stanley Kubrick (1928-1999) aparece como un referente para analizar el peligro atómico durante la guerra fría o *El día de los tramposos* (*There Was a Crooked Man*, 1970) de Joseph L. Mankiewicz (1909-1993) como un *western* poco convencional y decididamente sarcástico.

Cuando aplicamos un modelo de género o de discurso como la épica, hemos de considerar, igualmente, que la asunción por parte del cine de la épica es variada y necesariamente distanciada de sus modelos literarios. De igual modo que el modelo épico experimenta una transformación de la *Ilíada* a la *Odisea* y de la épica clásica a la épica medieval, el cine recoge el testigo de la épica desde una sociedad que ya ha recibido el influjo del racionalismo, del romanticismo, del realismo y cuantas corrientes estéticas podamos contabilizar hasta su nacimiento y desarrollo. Cuando John Wayne, en *La legión invencible* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) de John Ford (1895-1973), se sienta junto a la tumba de su esposa o cuando toma conciencia de su vejez y se marcha del ejército bajo un cielo de rojos improbables, Ford introduce en su relato épico elementos de introspección y melodramáticos que matizan y/o enriquecen sus referencias discursivas.

Inclusive podemos acercarnos a un género concreto y perfectamente compartido como el *western* y encontrar una variedad importante de sus manifestaciones: *westerns* donde prima la acción como *Río Bravo* (*Río Bravo*, 1959) de Howard Hawks (1896-1977), *westerns* políticos como *Sólo ante el peligro* (*High Noon*, 1952) de Fred Zinnemann (1907-), *westerns* crepusculares como *Duelo en la alta*

(compuesta por las tragedias *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las euménides*) de notoria influencia en *El Padrino II* (*Godfather Part II*, 1974).

sierra (*Ride the High Country*, 1962) de Sam Peckinpah (1926-1984), *westerns* de carácter eminentemente épico como *Río Rojo* (*Red River*, 1948) de Hawks, *westerns* melodramáticos como *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, 1946) de King Vidor (1894-1982), *westerns* autorreferenciales y que introducen la metaficción como *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962)³⁰ de John Ford o incluso *westerns* paródicos o mezclados con otros subgéneros, como el judicial. Hasta podemos encontrar *westerns* que subvierten los propios códigos de representación del género como *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*, 1980) de Michael Cimino (1943-), donde los colonizadores son trabajadores europeos que deben enfrentarse a la primera generación de pioneros, terratenientes ganaderos que se oponen a los nuevos pobladores que pretenden ejercer la agricultura (Balló y Pérez, 1995: 49-50): “*Aquest atac a la mitologia del gènere (en favor a la història verídica dels fets), culmina en l'escena de l'atac final, on els terratinents blancs es veuen envoltats –a l'estil del cercle de carros atacats pels indis– pels nous immigrants humils, que han decidit revoltar-se*” (Balló y Pérez, 1995: 50); los terratenientes, personajes negativos en la lógica del relato, ocupan de este modo el espacio propio de los héroes clásicos del género.

Como el *western*, el cine de ciencia ficción participa de modelos épicos o narraciones heroicas como *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977) de George Lucas (1944-). Pero también hallamos otras propuestas estimulantes como *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) de Steven Spielberg (1947-), a la que el director dota de un cierto tono religioso, o *La invasión*

³⁰ Cabe destacar que *Banderas de nuestros padres* (*Flags of Our Fathers*, 2006), de Clint Eastwood, está emparentada con la película de Ford, por cuanto también indaga en los mecanismos de construcción de héroes, en este caso a propósito de la famosa fotografía de Joe Rosenthal, testimonio de la victoria estadounidense en la batalla de Iwo Jima, que muestra a seis soldados fijando la bandera en el monte Suribachi. Para completar su visión de la guerra del Pacífico, Eastwood dirige también *Cartas desde Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, 2006), en este caso desde el punto de vista japonés.

de los ladrones de cuerpos (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) de Don Siegel (1912-1991), una parábola sociopolítica. Incluso en *Blade Runner* (*Blade Runner*, 1982), de Ridley Scott (1937-), se utilizan códigos de representación propios del cine negro para una historia futurista que también invita a reflexiones de carácter ético y filosófico.

El propio cine histórico es una amalgama de propuestas discursivas que van desde el melodrama histórico –como *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, 1939) de Victor Fleming (1883-1949)– hasta el cine de voluntad épica –*Troya* (2004) de Wolfgang Petersen (1941-)– pasando por el cine de romanos en sus vertientes religiosa, política o historicista, la reconstrucción histórica desdramatizada al modo de Roberto Rossellini (1906-1977), los dramas históricos de tono operístico como *El gatopardo* (*Il Gattopardo*, 1963) de Luchino Visconti (1906-1976), el cine histórico como campo para la experimentación formal –la luz en *Barry Lyndon* (*Barry Lyndon*, 1975) de Kubrick o la yuxtaposición de imágenes en *Octubre* (*Oktyabar*, 1928) de S. M. Eisenstein (1898-1948)–, o los relatos de aventuras cuya acción se sitúa en el pasado.

Por todo ello resulta difícil limitarse a una concepción de géneros severa en los análisis del cine y la historia. No obstante, sí resulta conveniente advertir los códigos de representación que utilizan los diferentes géneros, lo cual nos permite descubrir cuando son seguidos, enriquecidos o subvertidos. Tan conveniente como analizar los modelos discursivos o las referencias literarias (en cuanto al tema y la forma) de los creadores cinematográficos, que tantas veces remiten a géneros literarios sobre los que se han construido (transformándolos o enriqueciéndolos) grandes obras cinematográficas destinadas a ejercer una influencia duradera.

Cuando Steven Spielberg filma *El color púrpura* (*The Color Purple*, 1985), un melodrama histórico, nos conduce a los inicios del cine: “El color púrpura se instala con auténtico coraje en la médula del cine melodramático más puro, el que crearon alquimistas como David Wark Griffith, capaz de convertir los estercoleros literarios

del folletín finisecular en el oro puro de *Las dos huérfanitas* o *Los lirios del valle*. De esta manera, *El color púrpura* retrocede al tiempo autoral y alquímico del cine y discurre serena y poderosamente por los meandros del arte del buen llorar” (Fernández-Santos, 2002: 149). No obstante, no se acaba el camino en esos ilustres inicios del cine, en los que la alquimia de algunos creadores nos legó algunas de las obras maestras de la historia del cine, sino que nos conduce, a su vez, a Dickens, al melodrama, a los relatos folletinescos, en definitiva a formas de expresión, a discursos, que ya eran utilizados antes de que el cinematógrafo empezará a captar y transformar la realidad física, a un tiempo que adaptaba y enriquecía esas formas de expresión del pasado.

4. La historia en el cine.

En gran medida, las películas producidas en Hollywood que adaptan episodios de la historia utilizan estrategias discursivas heredadas de dos tipos de composiciones literarias tan diversas como el melodrama y la épica. Inicialmente, son justamente estos dos modelos discursivos los que tomo como base teórica para analizar los *films* históricos producidos por la industria norteamericana. En cada uno de los apartados en los que se divide el presente estudio tendremos ocasión de mostrar el alcance de la herencia literaria de ambos géneros y su articulación en los códigos de representación del cine de Hollywood. De forma introductoria y sin analizar extensamente ninguna película en concreto propongo un juego teórico que nos aproximará a las estrategias discursivas del cine histórico norteamericano y a sus posibles virtudes o defectos, si en alguno de los casos pudiéramos referirnos a cierta presencia o ausencia de cualidades como tales.

Si incluimos las películas históricas producidas en Hollywood en la clasificación que Robert Rosenstone nos propone a propósito de las películas históricas (es decir, los dramas históricos, los documentales y las nuevas formas de historia visual) en su libro *El pasado en imágenes*, en su mayor parte, por una razón u otra, estarían entre los *films dramáticos*: “Producciones de presupuestos elevados que parecen priorizar los exteriores, los decorados, el vestuario y la labor de los actores antes que la fidelidad histórica. Estas obras han conformado un género que podemos etiquetar de ‘drama histórico’” (Rosenstone, 1997: 33). A pesar de que Rosenstone muestra un mayor entusiasmo por las posibilidades de lo que denomina “historia como experimentación” (esto es, nuevas formas de historia visual a cargo de autores vanguardistas e independientes), no duda en afirmar que el drama histórico puede poseer un grado de fidelidad al pasado que no descorazone al historiador que asista a su proyección. De hecho, su análisis de *Tiempos de gloria* (*Glory*, 1989) de Edward Zwick (1952-) así lo atestigua al afirmar que, a pesar de que la película simplifica, generaliza, cae en los estereotipos e introduce un mensaje moralista, no contradice

nuestro conocimiento histórico. “Sin denigrar el poder de la palabra, se debe defender la capacidad de reconstrucción de otros medios” (Rosenstone, 1997: 34), afirma el historiador. No obstante, los “dramas históricos” son asimilados a los “*films* tradicionales”, esto es, películas que se aproximan a la historia desde unos códigos de representación asociados a una suerte de realismo cinematográfico (como el propio Rosenstone nos informa) que no es otro que el pacto ficcional que se establece entre el cineasta y el espectador según el cual aquello que se sucede en la pantalla es real. Ello nos acerca al ya comentado montaje de continuidad estudiado por David Bordwell, una de las claves de representación del cine de Hollywood: leer la discontinuidad propia del medio (esto es, el uso del montaje) como continuidad. Evitar, si se quiere, que el espectador advierta las estrategias de representación utilizadas por el cineasta. Todo ello es perfectamente aplicable a David Wark Griffith (1875-1948) quien sistematizó y elevó esta práctica a código de representación del cine clásico norteamericano.

Existen ejemplos notorios, por tanto, de películas producidas en Hollywood que participan de este particular realismo cinematográfico que implica una narración de la historia lineal, es decir, con un inicio, un desarrollo y un desenlace (que, por cierto, es perfectamente adaptable al conflicto melodramático, el cual se inicia con un orden, se desarrolla a través de la desestabilización de ese orden y el estallido de la crisis y finaliza con el reestablecimiento del orden inicial). Asimismo, como afirma el propio Rosenstone, este tipo de aproximaciones convencionales a la historia contienen otras posibles limitaciones: la interpretación de la historia en términos de progreso³¹ y, por ello, la inclusión de un mensaje moral generalmente optimista (muy propio, por lo demás, del cine de Hollywood y su tradicional *happy end*, aun en historias aparentemente tristes), la explicación de la historia acercándose a protagonistas individuales (a diferencia del cine soviético donde el protagonista es

³¹ Para analizar el concepto de progreso podemos leer *Historia de la idea de progreso* de Robert Nisbet, editado por la editorial Gedisa.

la colectividad³² el cine norteamericano busca el protagonismo en el individuo) o la aproximación a la historia como el relato de un pasado cerrado y simple (como en el melodrama, evitando la ambigüedad o la complejidad estructural y/o dramática) (Rosenstone, 1997: 50-51). Rosenstone nos indica, además, que las aproximaciones tradicionales a la historia también nos ofrecen una personalización y dramatización de la historia, la apariencia del pasado (a través de la reconstrucción escénica) y la mostración de la historia como un proceso (esto es, como visión global, no estratificada en conceptos, ideas o procesos paralelos) (Rosenstone, 1997: 52-53). Las ideas que aporta Rosenstone son tremendamente interesantes y pueden interpretarse a la luz de estrategias discursivas tan frecuentes en el cine de Hollywood como las melodramáticas reconvertidas en dramas de tipo histórico o en historias de ficción varias. Sin embargo, y sobre el particular también se expresa Rosenstone a propósito de películas tradicionales con una mayor solvencia histórica, las obras históricas producidas en Hollywood pueden tener interés desde puntos de vista muy diversos:

1. El primero de ellos, el punto de vista estético: películas con enormes imprecisiones históricas o incluso obras antipáticas desde la perspectiva ideológica pueden mostrarse como notables ejemplos de cine formalmente interesante.
2. En segundo lugar, desde el punto de vista de la recepción. Esto es, la concepción de la historia que puede ofrecer a los espectadores un *film* dramático (concediéndole al cine una capacidad de recepción desconocida en las artes) resulta, sin género de dudas, importante.
3. En tercer lugar, incluso en películas de desigual e incluso escasa solvencia histórica podemos hallar elementos de aproximación histórica de interés como la reconstrucción de un tiempo pasado a través de los decorados o el

³² Véase *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) u *Octubre* (*Oktyabar*, 1927), ambas de Sergei Mijailovich Eisenstein (1898-1948).

vestuario o la reconstrucción de conflictos tales como batallas (que pueden ofrecernos una sensación de realidad que se encuentre en franco desequilibrio con argumentos y consideraciones endebles desde el punto de vista histórico).

4. En cuarto lugar, también hallamos en películas producidas en Hollywood esfuerzos intelectuales notables. Tal es el caso de portentosas superproducciones como *Espartaco* (*Spartacus*, 1960) de Stanley Kubrick (1928-1999) o *Cleopatra* (*Cleopatra*, 1963) de Joseph Leo Mankiewicz (1909-1993). Esta última, al margen de sus resultados (que artísticamente son sobresalientes), acude a unas fuentes tan ilustres como una sólida base histórica y las obras de William Shakespeare (1564-1616) y George Bernard Shaw (1856-1950). De igual modo, películas de género como *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) o *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), ambas de John Ford (1895-1973) muestran personajes de notable complejidad emocional y no menor ambigüedad moral como Ethan Edwards, protagonista de *Centauros del desierto* y guiones que ponen de relieve la evolución y la madurez del género y aun del propio cine.
5. En quinto lugar, el cine comercial norteamericano, en ocasiones desde posiciones claramente independientes, ha producido notables aproximaciones a conflictos del presente a través de ingeniosas parábolas insertas en *westerns* como *Solo ante el peligro* (*High Noon*, 1952) de Fred Zinnemann (1907-) o en películas de ciencia-ficción como *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasión of the Body Snatchers*, 1956) de Don Siegel (1912-1991).
6. Por último, debo insistir en que el uso interesado de la historia y/o las estrategias discursivas no es patrimonio del cine norteamericano. Aunque

no es el objeto de este estudio, es incuestionable que ejemplos parejos los encontramos en otras tantas cinematografías de relevancia mundial.

Es por ello que debemos evitar todo reduccionismo y analizar según criterios discursivos el cine norteamericano, ya que estos criterios están ligados no sólo a aspectos comerciales vinculados al sistema de producción de Hollywood y a la posterior recepción comercial de las películas sino también a aspectos puramente artísticos que muestran si la película aprovecha adecuadamente los recursos propios del medio. En el caso de la presente investigación obviaremos, por requerimientos del estudio, autores y obras que por su carácter independiente escapan a la influencia del llamado cine clásico y al alcance comercial de obras que por su repercusión pueden modificar la visión o concepción de la historia de una gran masa de espectadores.³³

³³ En el artículo “La historia se aprende en el cine”, publicado en *El Periódico* el domingo día 16 de febrero de 2003 (p. 32), José María Caparrós analiza la importancia del cine en el análisis de la historia: “Es muy difícil entender el espíritu y la mentalidad de nuestro tiempo si prescindimos de las películas. Los universitarios se asoman a las pantallas para contemplar el pasado o el presente histórico.”

4.1. El melodrama.

Para analizar la influencia del melodrama en el cine norteamericano iniciaré el estudio de este modo literario acercándome a su nacimiento y a su posterior desarrollo en su acepción histórico-literaria, para luego poder ahondar en las circunstancias que facilitaron su adaptación a las formas cinematográficas. Posteriormente, estableceré la influencia más concreta en la obra de David Wark Griffith del melodrama teatral y su puesta en escena, de la novela decimonónica y su concepción del espacio y de la estructura narrativa y, sobre todo, de Charles Dickens (1812-1870). Griffith, por razones que tendremos ocasión de establecer, sistematiza los hallazgos narrativos descubiertos por los primeros cineastas y aun descubre otros elementos narrativos vinculados a la puesta en escena y/o el montaje que le erigen como uno de los padres del lenguaje (o, mejor aún, del discurso, por cuanto el cine no tiene propiamente un lenguaje) cinematográfico. Para ello estableceré un conciso análisis de las obras de Dickens y Griffith para luego pormenorizar en el análisis que el director soviético Sergei Mijailovich Eisenstein vierte en “Dickens, Griffith y el film de hoy (el melodrama americano)”.³⁴ Finalmente analizaré la obra de Griffith *Las dos huérfanas* (*Orphans of the Storm*, 1922) con el objeto de mostrar, a través de un ejemplo concreto, algunas de las constantes teóricas del melodrama americano. Podría haber tomado como muestra alguna otra producción de Griffith, como *La culpa ajena* (*Broken Blossoms*, 1919), o aun de Charles Chaplin (1889-1997), con *El chico* (*The Kid*, 1921), pero el marco histórico de la obra elegida la

³⁴ Podemos leer el artículo en Eisenstein, Sergei M., *Teoría y técnica cinematográficas*, “Dickens, Griffith y el film de hoy”, Rialp, Madrid, 1989. A pesar de la distancia que separa desde el punto de vista ideológico a los dos cineastas, como se encarga de destacar el propio Eisenstein, el director de *Alexander Nevsky* (*Aleksandr Nevski*, 1938) no duda en valorar en términos muy elogiosos la influencia que ejerció Griffith sobre los cineastas soviéticos, especialmente a través de su magna obra *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916).

hace más apropiada para la presente investigación, centrada en las relaciones entre la historia y el cine americano (fundamentalmente el producido por la industria de Hollywood).

4.1.1. El concepto de melodrama y sus esquemas discursivos.

Antes de iniciar cualquier análisis discursivo sobre las películas de corte melodramático producidas en Hollywood es preciso explicar cuál es el origen de la composición literaria llamada melodrama y cuál fue su desarrollo posterior hasta llegar a las contemporáneas muestras del género en medios no necesariamente escritos. Por ello, para explicar qué es el melodrama en una terminología inteligible y académica me remito al *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Marchese y Forradellas, cuyas definiciones incluyo a continuación (la definición de la voz melodrama la cito completa por su contrastado interés para la investigación). Asimismo, incorporo la entrada folletín (parcialmente, por su carácter complementario para el presente estudio), por cuanto su importancia en el estudio de Charles Dickens es capital, más aún cuando pensamos en su relación con el género melodramático. Como veremos, el folletín adopta la dramaturgia melodramática generando un notorio fenómeno editorial y literario como son las novelas por entregas, las cuales hallarán una interesante prolongación en el cine.

“**Melodrama.** Composición dramática cantada y con música. Nació en el seno de la Camerata de Bardi hacia 1580 como desarrollo del drama pastoril. Entre los teóricos del nuevo género Caccini sostuvo la primacía del texto poético y del canto monódico; Ottavio Rinuccini escribió los primeros melodramas de altura estética, *Dafne*, *Eurídice* y *Arianna*, que tuvieron cierta influencia en algunas obras musicadas del barroco español, por ejemplo en Calderón. En el desarrollo del género en los siglos XVII y XVIII se subrayaron los efectos escénicos grandiosos y el virtuosismo de los cantantes, en detrimento del texto, que se convirtió en un puro libreto convencional, literariamente mediocre. Metastasio, reconduciendo los temas hacia el espíritu sentimental e idílico, casi arcádico, y Gluck, que dio consistencia a los textos, extendieron el género por Europa y propiciaron su evolución e imitaciones. Para Rosseau el melodrama era “un tipo de drama en el cual las palabras y la música, en vez de caminar juntos, se presentan sucesivamente, y

donde la frase hablada es de alguna manera anunciada y preparada por la frase musical”. Así, el mismo Rosseau escribe una obra como *Pigmalión* en la que no se canta, sino que se recita sobre un fondo musical. Hacia fines del siglo XVIII se produce la última transformación del melodrama: por una parte, en Italia sobre todo, vuelve a convertirse en mero soporte de la música, sobre unos libretos literarios muy pobres, y da origen a la ópera italiana. En el resto de los países de Europa se pierde la música y se convierte en un género teatral –que después se propagará en sus características a otras formas de discurso– que muestra estereotipos de buenos y malos, llevados a extremos caricaturescos, y que se dirige a emocionar al público sin dejarlo razonar, apoyándose más en efectos escenográficos o teatrales –en el peor sentido de la palabra–, convirtiéndose, sin quererlo, en una parodia de la tragedia, reescrita para el uso y el abuso de la ideología burguesa, reduciendo a la nada las contradicciones históricas o sociales, al intentar producir una “catarsis” social que evite cualquier contestación o reflexión. Los recursos del melodrama han sido heredados por la paraliteratura – folletín, novela rosa–, por el cine o por los seriales televisivos.” (Marchese y Forradellas, 1998: 254-255).

“**Folletín.** El término, calco del francés *feuilleton*, designaba en principio escritos seriados que se publicaban en los periódicos, bien en la falda de algunas páginas, bien en hojas especiales dispuestas para ser cortadas, dobladas y encuadernadas [...].

Desgajándose del periódico se comienzan a editar novelas y libros de los que sale un cuadernillo semanal vendido por suscripción. Aquí es donde nos encontramos los verdaderos folletines: novelas de gusto “popular”, paraliterarias, con fuertes contrastes entre el bien y el mal, entre buenos y malos, persecutores y víctimas; cargadas de episodios no siempre bien ligados entre sí: raptos, fugas, duelos, envenenamientos, aventuras y bandoleros, con una acción que termina siempre con el restablecimiento de la justicia entre las lágrimas compasivas o melodramáticas. [...] (Marchese y Forradellas, 1998: 172-173).

Asimismo, si atendemos a su origen etimológico, melodrama deriva de los términos griegos μέλος (canto con acompañamiento de música, según el *Diccio-*

nario de la lengua española de la Real Academia Española, en su vigésima primera edición) y δράμα (drama, según el mismo diccionario). Si leemos la voz melodrama en el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española hallamos la definición de melodrama en su tercera acepción como “drama que se representaba acompañado de música instrumental en varios de sus pasajes”. Asimismo, su cuarta acepción incorpora los aspectos del melodrama más interesantes para la presente investigación; a saber, “obra teatral, cinematográfica o literaria en que se exageran toscamente los aspectos sentimentales y patéticos, y en la que se suele acentuar la división de los personajes en moralmente buenos y malvados, para satisfacer la sensiblería vulgar”; en una siguiente aproximación al término, se matiza que tales aspectos pueden aparecer por extensión en obras “sin que puedan considerarse peyorativos”.

Por su parte, el folletín lo incorporan novelas de gusto popular con características básicas del melodrama, argumentos emocionantes con personajes de trazos psicológicos muy marcados que los identifican como bondadoso o perversos (aspectos que hallamos en la obra de Griffith).

Con todo ello, podemos establecer que el desarrollo del melodrama como composición literaria, por tanto, deriva, en el siglo XIX y principios del XX, en un género teatral cuyos personajes muestran una escasa complejidad emotiva y donde el efecto escénico y, finalmente emocional, sobre el auditorio prima sobre la complejidad de la trama y el lenguaje, convirtiéndose por momentos en una parodia de la tragedia. Resulta fundamental resaltar la adopción del discurso melodramático por parte ya no sólo de la paraliteratura (como el folletín) sino también de los medios audiovisuales, esto es, la televisión y el cine (a los cuales podríamos sumar la radio).

Es en este punto donde empieza a manifestarse su relación con el cine y donde las acertadas palabras de Jordi Balló y Xavier Pérez a propósito del melodrama ahondan aún más en la cuestión y nos acercan a la herencia decimonónica que

recibió y acogió adecuadamente el séptimo arte: *“Cal recordar que si David W. Griffith des de la segona dècada del segle xx va arrencar el cinematògraf de la teatralitat en què podia haver caigut a través de Méliès o del Film d’Art, va ser amb la voluntat de traslladar al cinema els procediments i les estructures de la novel·la decimonònica que ell tan admirava. La seva aposta (encara avui vigent) va convertir el cinematògraf en un mecanisme narratiu hereu directe del fulletí. Si bé el Film d’Art francès no eludia pas els grans temes melodramàtics, aquests es visualitzaven a través de la filmació d’una acció teatral. El procediment de Griffith, en canvi, privilegiava la posada en escena de relats amb accions canviant en diversos escenaris, soperposava confrontacions paral·leles entre escenes simultànies i acostava el públic (amb el primer pla) a la identificació psicològica. Això permetia una exacerbació de l’element sentimental a través de la comprensió interior del personatges, en una línia que la novel·la decimonònica com la practicada per Flaubert havia portada a un estadi d’expressió exquisida.”* (Balló y Pérez, 1995: 174-175). Efectivamente, las relaciones entre Griffith y el género melodramático y el folletín son conocidas, como también lo son las influencias que recibió el cineasta de la puesta en escena del teatro melodramático y de las estructuras narrativas de la literatura decimonónica, especialmente de Dickens, alguna de cuyas obras llegó incluso a adaptar.

Resumiendo, el melodrama se manifiesta, originariamente, como un drama con música, esto es, un género mixto. Tras un desarrollo desigual, en el siglo XIX se constituye en el modelo dominante del teatro europeo (por ejemplo, Echeagaray), que tan decisivamente influiría en David W. Griffith y, en alguna medida, en parte de la novela decimonónica (hallamos recursos propios del melodrama en la novela gótica o en cierto tipo de novela realista). En cualquier caso, los recursos más recurrentes del género melodramático son, a grandes rasgos, los siguientes: las estructuras maniqueas (ejemplificado en el enfrentamiento de valores, no necesariamente vence la persona virtuosa aunque sí la virtud), el proceso melodramático (la persistencia

del modelo melodramático lo hallamos, sin ir más lejos, en las telenovelas o, en su tiempo, en las radionovelas), el histrionismo (en muchas ocasiones, tan propio de los actores del cine mudo), etc. A su vez, la estructura narrativa propia del género la hallaríamos en la presencia de un orden inicial, la posterior desestabilización de ese orden, la consiguiente crisis y, finalmente, el restablecimiento del orden inicial (o virtud).

4.1.2. Charles Dickens.

“Shakespeare, Cervantes, tal vez Dante y posiblemente Dickens me parecen los únicos escritores occidentales que tienen la categoría de universales, que llegan a todo el mundo, a todas las culturas.”

(Harold Bloom)

“El punto de partida de toda discusión sobre la recepción de Dickens tiene que ser necesariamente el de la extraordinaria acogida que tuvieron la mayoría de sus libros entre los lectores cuando los escribió, lo que determinó el destino popular de sus obras” (Usandizaga, 1996: 583). Efectivamente, como destaca el propio Eisenstein en su ensayo “Dickens, Griffith y el film de hoy”, el literato inglés gozó de una enorme popularidad en su tiempo, parangonable a la aceptación popular que el cine tendría años después entre unos espectadores ávidos de asistir como observadores a historias sujetas a una dramaturgia melodramática, de intensa emotividad. ¿Dónde hallamos, sin embargo, la raíz de este enorme éxito popular de Dickens? Mucho se ha escrito sobre el hecho de que las novelas de Dickens fueran por entregas, lo cual podía modificar la estructura de las mismas. De hecho, se componían de capítulos que podían aparecer cada semana, cada quince días o cada mes, según la moda del folletín. Sin embargo, aun siendo cierto, también hay críticos que destacan la autonomía de Dickens en la redacción de su obra: “Porque si hasta ahora Dickens había escrito por encargo, a partir de la extraordinaria acogida de su primera novela pudo escribir lo que quiso, y lo que quiso escribir fue ya siempre su denuncia dolorosa de las condiciones de vida victoriana para quienes como él habían sido o seguían siendo los débiles” (Usandizaga, 1996: 586). Más aún, en ocasiones destacan la autoconciencia de su función de literato: “*Dickens, like Tolstoy, never doubted that fiction above all involved communication: ‘You*

write to be read, of course’”³⁵ (Sucksmith, 1970: 15). Ligado a ello, hallamos el uso de una dramaturgia propiamente melodramática que atrapa poderosamente al lector. Analicemos dos ejemplos: los “personajes” y la “trama”.

Los “personajes” de Dickens están trazados con rasgos firmes que definen caracteres perversos o angelicales. Podría reprochársele un cierto esquematismo que deriva del uso de la dramaturgia melodramática para exponer unos hechos en exceso sentimentales; no obstante, no suscribiríamos esta apreciación, cuando menos enteramente; muy al contrario, Dickens busca generar a partir de esta descripción, más simbólica que elemental, un efecto en el lector. A saber: *“Invariably, characters must make an impact on the reader, an impact which Dickens narrows down to a specific emotional effect. It is absolutely essential that the writer creates either a strong sympathy for a character or a violent antipathy against him: ‘You cannot interest your readers in any character unless you have first made them hate, or like him’”*³⁶ (Sucksmith, 1970: 15). Aránzazu Usandizaga va más allá y nos indica que “Como casi todos los personajes de Dickens, los de *Oliver Twist* proceden de la tradición alegórica dramática medieval e isabelina, de las *Moralidades* y de Ben Johnson. Son personajes más destinados al teatro que a la página escrita” (Usandizaga, 1996: 587). Efectivamente, en las descripción de Fagin, Sikes o Monks, personajes de *Oliver Twist* (1837-1838), hallamos, más que una descripción simplista de unos personajes sujetos a una historia dividida, sin mayores dificultades, entre buenos y malos, una descripción simbólica del vicio y la maldad. Vayamos más allá: como afirma la propia Usandizaga, en el escritor inglés hallamos

³⁵ “Dickens, como Tolstoi, nunca dudó de que la ficción sobre todo implica comunicación: ‘Tú escribes para ser leído, desde luego’”.

³⁶ “Invariablemente, los personajes tienen un impacto en el lector, un impacto que Dickens reduce a un efecto emocional específico. Es absolutamente esencial que el escritor cree o bien una fuerte simpatía por el personaje o bien una violenta antipatía contra él: ‘No puedes interesar a tus lectores en ningún personaje a menos que les hallas odiado o querido primero’”.

una creación de personajes, ambientes y situaciones más alegóricos que realistas, más dramáticos que novelescos. No descubrimos nada nuevo si afirmamos que existen diversos realismos, posiblemente tantos como creadores novelescos. En Dickens, la ilusión referencial está puesta, en todo caso, al servicio de una serie de efectos que el novelista pretende suscitar en el lector. De hecho, en su obra hallamos una autoconciencia literaria. En el capítulo XVII de *Oliver Twist*, sin ir más lejos, nos indica: “En todo buen melodrama es costumbre mezclar las escenas trágicas con las cómicas...” (Dickens, 1988: 124). Nuestro autor es plenamente consciente de su arte y se permite incluso estos juegos metaliterarios donde nos expone las necesidades de la dramaturgia melodramática. No utilicemos el término melodrama despectivamente, cuando menos en Dickens. De hecho el sentimentalismo del que ha sido acusado con frecuencia Dickens no es un fenómeno propio o nuevo de su obra. Está ligado, propiamente, a la literatura occidental desde siglo XVIII y al crecimiento del género novelístico. Recordemos, como ejemplo de todo ello, a Samuel Richardson (1689-1761) o a Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763). Es más, la defensa de la retórica sentimental en Dickens podemos llevarla hasta su inequívoca denuncia de las injusticias de la Inglaterra victoriana; precisamente de esa Inglaterra regida por la reina Victoria que, junto con Isabel I, constituye la gran ilusión monárquica inglesa, por cuanto coincide con el momento de mayor esplendor del imperio británico: “sus novelas revelan los contrastes irreconciliables entre las realidades de la organización victoriana insoportables para muchos, y la ilusión imperial y progresista del racionalismo y organicismo decimonónico” (Usandizaga, 1996: 585).

Ahondando en la retórica sentimental leemos: “Pero como discute el profesor Philip Fisher con gran persuasión en un estudio reciente de la más sentimental de las novelas, *La cabaña del Tío Tom* de Harriet Beecher Stowe, que incluye en su libro *Hard Facts*, la verdadera importancia de la retórica sentimental está en su radical y poco reconocida función subversiva y política en el ámbito cultural anterior al

marxismo” (Usandizaga, 1996: 584). Estas consideraciones llegan a conducir a Usandizaga a afirmar que *Oliver Twist* es, posiblemente, la primera novela subversiva del siglo. Por ello, quizá debamos superar el discurso monológico que atribuye a esa retórica sentimental, ligada al melodrama, unos excesos innecesarios e impropios. Ello no implica obviar en modo alguno los beneficios comerciales del melodrama y de las situaciones ligadas a una emotividad sentimental intensa. Dickens, como ya comentábamos anteriormente, se ganó a su público, pero no sería justo no reconocer que lo hizo no sólo gracias a tramas por lo demás sencillas y a personajes alegóricos sin grandes complejidades o contradicciones morales (aunque también las hubiera, como la dialéctica entre la inocencia y la culpabilidad del pequeño Oliver o la transformación o dualidad de alguno de sus personajes) sino también a través de la acusación de la sociedad victoriana y de sus leyes. De hecho, incluso la ironía, tan frecuente en Dickens, sería un recurso literario de una incuestionable intensidad para generar este efecto de censura de esa ilusión de prosperidad decimonónica.

La “trama” también se encuentra sujeta a la búsqueda de ese efecto que se persigue producir en el lector. *“Again, plot exists for the sake of the effect it produces [...] Originality or ingenuity of plot is always commended in terms of its effect on the reader”*³⁷ (Sucksmith, 1970: 19). De hecho, en Dickens hallamos tramas ligadas a la experiencia de la niñez, al darwinismo social, al hampa londinense, al contraste entre la vida urbana y la vida rural,... siempre ligadas a ese común denominador que es la denuncia de la Inglaterra victoriana sobre la base de una retórica ligada al melodrama que permite a nuestro autor establecer portentosas alegorías a través de unos personajes simbólicos que, como comentábamos anteriormente, serían grandes caracteres teatrales, y de situaciones alegóricas que desplazan el eje discursivo de su obra de un estricto realismo hacia un lugar donde la

³⁷ “De nuevo, el argumento existe por el efecto “que produce [...] La originalidad o la ingenuidad del argumento está siempre recomendada en términos de su efecto en el lector”.

imaginación e incluso ciertos elementos fantásticos afloran desde una libertad creativa que no debe ser negada por el aspecto comercial de su obra.

Charles Chaplin, discípulo en ciertos aspectos de Dickens, abandonó los Estados Unidos el año 1952 tras sufrir la persecución de la Comisión de Actividades Antiamericanas y la “caza de brujas” mccarthysta, denominación derivada de las acciones del senador Joseph Raymond McCarthy (1908-1957) a propósito de la persecución a la que fueron sometidos individuos sospechosos de cercanía ideológica con el comunismo. El año 1956 dirige en Europa *Un rey en Nueva York* (*A King in New York*, 1956). La obra, aunque un tanto denostada aludiendo a un supuesto desgaste creativo del director (sobre el cual, respecto a la presente obra, albergo serias dudas), constituye un tremendo testimonio de su tiempo, una ácida descripción de la sociedad norteamericana, que recuerda al Chaplin que cablegrafió al presidente de la Comisión su filiación política: “Soy, solamente, un luchador por la paz” (Gubern, 1995: 303). Palabras que recuerdan la faceta más notoria del director comprometido con la poco halagüeña escritura de los períodos más oscuros de la historia del siglo XX. “El carácter excepcional e independiente de Chaplin y su humanismo polémico le colocan como una figura fuera de serie, criticado y combatido por el mundillo chismoso de Hollywood y por la influyente cadena periodística de William Randolph Hearst” (Gubern, 1995: 220). El director de *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936) y *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940), paradigmas del profundo humanismo del cine de Chaplin, se expresó en tiempos difíciles con una profunda libertad; quizá dicha afirmación también podría atribuírsele al crítico perspicaz que leyera algunas de las obras de Charles Dickens.³⁸

³⁸ Para complementar el estudio de la obra de Dickens podemos citar obras diversas como *Introduction to Dickens*, de P. Ackroyd; *Dickens*, de J. B. Priestsley; o *Tres maestros: Balzac, Dickens, Dostoievski* [1920], de Stefan Zweig.

4.1.3. David Wark Griffith.

“No me gustan mucho los dramas de Griffith, por lo menos en el sentido de su dramaturgia. Todo reposa en él en concepciones retrógradas. Es la expresión última de una aristocracia burguesa en su apogeo y ante su declive. Pero es el dios padre, lo ha creado todo, lo ha inventado todo. No hay un cineasta en el mundo que no le deba algo. Lo mejor del cine soviético ha salido de *Intolerancia*. En cuanto a mí se lo debo todo.”

(Sergei Eisenstein)

“David W. Griffith está considerado por la mayoría de historiadores del cine como uno de los ‘patriarcas’ esenciales en la constitución del discurso cinematográfico como hoy lo conocemos, es decir, quien sentó las bases firmes del ‘lenguaje cinematográfico’ que hoy identificamos con el llamado ‘cine clásico’.” (Marzal, 1998: 215). Griffith se erige a los ojos no ya sólo de numerosos historiadores sino también de numerosos cineastas como el padre del cine; como ejemplo, Orson Welles expresaba la deuda que el séptimo arte tiene con el director en términos altamente elogiosos. De hecho, no son pocos los que afirman que con Griffith el cine americano crea las bases para el llamado cine clásico, que George Bordwell se encargó oportunamente de estudiar. No en vano el cine norteamericano se beneficia de un marcado sentido de la tradición. A este propósito, nos indica Román Gubern que “Junto al *star-system*, que prodigó bucles ingenuos y parpadeos perversos, el cine americano se afianzó como una segura mercancía gracias a la eficacia de su estilo narrativo, herencia del funcionalismo expresivo de Griffith” (Gubern, 1995: 110). En todo ello, por tanto, Griffith tuvo una responsabilidad histórica incuestionable aunque sujeta a ciertos matices.

¿Qué aportó Griffith a la construcción del discurso cinematográfico? Se dice que el primer plano, el empleo del *flashback*, la utilización del montaje alternado o el plano americano. Algunas de ellas eran técnicas ya utilizadas por otros directores de

cine de su tiempo, sin embargo, yo no restaría por ello mérito alguno a la labor creativa de Griffith. Muy al contrario, su obra sintetizó y usó de forma sistemática hallazgos narrativos que tal vez ya habían sido usados pero sin la finalidad e intensidad dramática de Griffith, que los sistematiza e integra en obras de carácter mucho más ambicioso que las de sus predecesores. Sobre el particular Gubern afirma: “Es cierto que Griffith no fue el inventor, en sentido estricto, de esos resortes técnicos. Aunque existe una vasta polémica entre los historiadores, parece ser que en la Escuela de Brighton, en Porter y en Zecca se hallan por vez primera las aplicaciones del primer plano, del montaje paralelo o de la cámara en movimiento. Pero más allá de la querrela puramente arqueológica (cuyo interés es escaso), todos los historiadores convienen en que Griffith fue el primero en utilizar sistemáticamente estos recursos, creando un lenguaje de intención dramática” (Gubern, 1995: 107).

Ahondando en la invención y el desarrollo de la sintaxis cinematográfica se constata que algunos de estos mismos hallazgos ni siquiera los halló el brillante cineasta americano en sus colegas sino que muy posiblemente advirtió las posibilidades discursivas del cine en medios artísticos de una tradición cultural que brindaba una herencia expresiva sin par; a saber, la literatura (especialmente la literatura victoriana), el melodrama teatral, el vodevil o la pantomima estarán inevitablemente ligados al nacimiento de la narratividad fílmica: “Numerosos estudios recientes subrayan la estrecha relación del modelo espectacular melodramático –patente en el melodrama teatral, el vodevil, el *music-hall*, la pantomima, etc., e incluso en la literatura naturalista y victoriana– y el nacimiento de la narratividad fílmica” (Marzal, 1998: 218). Griffith no sólo halló en la literatura y el teatro unos sólidos cimientos desde donde construir su discurso fílmico sino que además él mismo procedía de la tradición teatral. “Las técnicas teatrales se encaminaron hacia una síntesis de los modos romántico –por lo que respecta a los temas, fundamentalmente amorosos– y realista –en lo referente a su tratamiento–,

mediante una puesta en escena que tendía a desarrollar un realismo pictórico y la vertiente más espectacular [...] El melodrama teatral propició el desarrollo –en especial en los Estados Unidos, aunque su origen es francés– de toda una serie de técnicas para crear una continuidad narrativa [...] Una técnica frecuente en el cambio de escena consistía en fundir una escena con otra mediante cambios de luz, similar a los fundidos a negro y de negro del cine. También era muy habitual el uso de elipsis temporales, los *flash-backs*, la alternancia de escenas que tenían lugar simultáneamente en el tiempo y la estructura episódica de las obras teatrales, técnicas que posteriormente fueron frecuentes en el cine” (Marzal, 1998: 218).

Todo ello coincide en buena parte con los postulados del cine clásico americano sintetizados de forma casi fundacional por Griffith como el paradigma del modelo de narración americano cuyo esquema narrativo está orientado a favorecer el más alto grado de verosimilitud, esto es, a leer la discontinuidad propia del medio (ya que, excepto algunos experimentos, el cine está compuesto por numerosas secuencias montadas para lograr una mayor o menor continuidad) como continuidad (una continuidad que realmente no es más que una quimera puesto que la técnica cinematográfica, habitualmente, la impide). Dicho de otra forma, opondremos el montaje de continuidad propio de Griffith y, por extensión, del cine clásico americano al montaje sincopado (propio de algunos cineastas independientes como Jean-Luc Godard).³⁹ Entendemos ese montaje de continuidad dentro de los esquemas convencionales del cine americano de la construcción del sentido. Sin embargo, no debemos caer en ingenuidad alguna, en el llamado cine clásico americano se oculta una inevitable discontinuidad en la consecución de la construcción del discurso detrás de una aparente continuidad donde ese mismo

³⁹ Como muestra resulta casi imprescindible ver *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959) de Jean-Luc Godard (1930-) o, si se quiere, un ejemplo de más reciente creación como *Desmontando a Harry* (*Deconstructing Harry*, 1997) de Woody Allen (1935-), director sobre el que ha ejercido una notoria influencia el cine europeo.

discurso debe aparecer de forma velada; ello no implica, por tanto, que este discurso sea inexistente o que el montaje sea despreciado en beneficio de no se sabe que apariencia de realidad. Ni mucho menos, la apariencia de realidad, el sentido de la narración, quizá impliquen una mayor ocultación del discurso pero sólo eso, una aparente desaparición de los recursos propios del medio. La estilización está igualmente presente, en ocasiones incluso en más alto grado: tengamos presentes las palabras de Bazin, según el cual “el realismo en arte no puede proceder evidentemente más que del artificio” (Bazin, 1966: 446).

“Pero si hay un claro antecedente que ha dejado huella en la escritura griffithiana, ése es, sin duda, la literatura victoriana. El propio Griffith reivindica la figura de Dickens cuando justifica el uso del montaje alternado y el *flash-back*. Si en la técnica teatral era fundamental la puesta en escena, es decir, todo lo visual, en la novela realista-naturalista [...] la técnica empleada más extendida fue ‘el escribir para los ojos’, mediante la enfatización visual de la violencia, la ruptura del movimiento, la descripción tridimensional del espacio, la técnica del ‘congelamiento del cuadro’, la presentación general del espacio antes de pasar a describir detalles, la descripción detallada de la reacción de los personajes ante determinadas noticias, privilegiándose así el rostro, etc.” (Marzal, 1998: 220). Esta es la última gran influencia que describimos pero no la menor. Dickens y su incomparable obra estuvieron en los orígenes de la construcción de la narrativa clásica del cine americano, como así lo afirma el gran cineasta soviético S. M. Eisenstein, quien no duda en disertar sobre el particular en un excelente ensayo que analizo a continuación.

4.1.4. Dickens, Griffith y el film de hoy (el melodrama americano).

“Dejemos que Dickens y toda la formación antecesora, que descende de los griegos y de Shakespeare, nos recuerde que Griffith y nuestro cine no tienen su origen únicamente en Edison y sus compañeros de invención, sino que se basan en un pasado de enorme cultura.”
(Sergei M. Eisenstein)

“Fue el puchero el que empezó...”. Con la primera línea de la obra de Dickens *El grillo del hogar* (*The Cricket on the Hearth*, 1846) empieza Sergei M. Eisenstein su ensayo sobre la notoria influencia del novelista inglés en el cineasta americano. “Desde allí, desde Dickens, desde la novela victoriana, nacen los primeros brotes del film americano estético, para siempre ligados al nombre de David Wark Griffith” (Eisenstein, 1989: 249). Precisamente en esas primeras palabras del relato de Dickens reconoce Eisenstein un típico primer plano. Por la atmósfera hogareña que transmite y su especial sensibilidad (la sensibilidad con la que sólo los grandes maestros se acercan a los objetos) recuerda, poderosamente, a ese primer plano en que John Ford nos muestra una tetera hirviendo en el primer episodio de su delicada obra maestra *La salida de la luna* (*The Rising of the Moon*, 1957) (no es extraño, pues es posiblemente John Ford el director que aunará y sintetizará las mayores virtudes de esa narratividad clásica desarrollada en el período silente del cine por Griffith).

“Fue el puchero el que empezó...”. Parece que tras ese primer plano un *travelling* de retroceso debiera enseñarnos ese humilde pero feliz hogar de la entrañable pareja protagonista, como figuras inolvidables de una película de Griffith: en la muchacha podemos ver los tiernos rasgos de Lilian Gish, heroína melodramática cuyas delicadas composiciones nos hacen recordar las tiernas figuras dickensianas, de rasgos bellos y aspecto frágil, tan prontas al llanto como a la cristiana caridad.

Figuras dibujadas siempre desde los esquemas discursivos del melodrama, expresando por ello la bondad (como su antónimo, la maldad) en términos absolutos.

Todo ello siempre desde la “infantil y espontánea habilidad en relatar historias, tan típica de Dickens como del cine americano, que sabe pulsar segura y delicadamente los rasgos infantiles de su auditorio” (Eisenstein, 1989: 255) en palabras de Eisenstein, que tan pronto podríamos relacionar con Griffith como con su contemporáneo Charles Chaplin, maestro de lo cómico y lo dramático en un binomio cuya expresión sublime hallamos en su película *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1930), la delicada historia del vagabundo y la florista ciega que aún hoy es capaz de arrancar del auditorio el llanto y la risa con la misma facilidad que lo haría la lectura de *Oliver Twist*. Griffith, por cierto, adaptó al cine *El grillo del hogar* en 1909 bajo el título de *The Cricket On The Hearth*.

El director soviético prosigue su ensayo sugiriéndonos que la mayor influencia que ejerció Griffith, cuando menos en los cineastas soviéticos, fue el uso dramático y/o discursivo del montaje. Aunque alejado del montaje ideológico al que aspiraba el propio Eisenstein, éste reconoce en el cineasta americano el desarrollo de una técnica de montaje innovadora y ligada a un modelo concreto de discurso: el montaje paralelo.

“Cuando Griffith propuso a sus empleados la novedad de un montaje paralelo en su primera versión de *Enoch Arden* (*Después de muchos años*, 1908), tuvo lugar esta discusión que Linda Arvidson Griffith recuerda en sus memorias:

‘Cuando Griffith sugirió representar una escena de Annie Lee esperando el regreso de su marido, seguida inmediatamente por otra de Enoch en una isla desierta, la cosa resultó divertida.

– ¿Cómo se le ocurre saltar de una cosa a la otra en la narración? La gente no sabrá lo que quiere decir.

– Bueno –respondió Griffith–, ¿no escribe Dickens de este modo?

– Sí, pero es Dickens; eso es diferente, se trata de una novela.

– No tan diferente; esto es un argumento de película.’

(con ello Eisenstein concluye la cita)” (Eisenstein, 1989: 255).

Este extracto de las memorias de Linda Arvidson Griffith muestran la influencia real que tuvo el escritor británico en el cineasta. Partiendo de esta reveladora anécdota y a través del análisis de la obra de ambos, Eisenstein no dudará en afirmar que Griffith llegó al montaje a través de la acción paralela, y que la idea de la acción paralela se la inspiró Dickens (Eisenstein, 1989: 259). Sin embargo, debemos atender a lo que A. B. Walkley escribía en un artículo aparecido en *The Times* de Londres, el 26 de abril de 1922: “Griffith encontró en Dickens la idea a la cual se aferró tan heroicamente. La encontró allí por casualidad, como podía haberla encontrado en otra parte [...] Pero el caso es que no lo encontró en ninguno de éstos (tras citar a Thackeray, Tolstoi, Balzac, etc.) sino en Dickens, y el que sea citado como una autoridad por una idea poco corriente entre la literatura novelesca demuestra la predominante influencia de este autor” (Eisenstein, 1989: 260). Como comenta el propio Eisenstein, Griffith encontró en Dickens no sólo la idea de un corte en la narración que cambia de un grupo de personajes a otro distinto (una suerte de montaje paralelo) sino también una inequívoca proximidad en “el método, el estilo y, especialmente, el punto de vista y la exposición de los hechos” (Eisenstein, 1989: 260).

El placer de contar una historia y hacerlo desde los parámetros del melodrama, con caracteres muy definidos y una intensa emotividad (el llamado sentimentalismo que, como expresa Aránzazu Usandizaga, estuvo estrechamente ligado al nacimiento y la expansión del género novelístico) acerca a Dickens y al cine americano. Eisenstein se pregunta si tras esa comunidad entre ambos no está la causa de parte del secreto del éxito de ambos entre las masas: “¿Qué fueron las novelas de Dickens para sus contemporáneos, para sus lectores? La respuesta es la siguiente: tenían la misma relación con ellos como la que tiene el cine con sus espectadores en nuestros días. Impelían al lector a vivir con las mismas pasiones” (Eisenstein, 1989:260).

A ello va a sumar Eisenstein la capacidad de Dickens para la descripción de personajes. Leamos un interesante fragmento de un artículo de Stefan Zweig sobre el novelista victoriano: “su memoria y su finura de percepción eran como las lentes de una buena cámara que, en la centésima parte de un segundo, fijan la menor expresión y el gesto más ligero, produciendo un negativo de perfecta precisión. [...] Como los filósofos ingleses, no empieza con suposiciones, sino con características... A través de los rasgos descubre los tipos” (Eisenstein, 1989: 264).

De hecho, no nos es ajena la inequívoca correspondencia entre la descripción de personajes de Dickens y la de Griffith: ¿no son acaso, como expresa el propio Eisenstein, los desamparados personajes de Lilian Gish y Richard Barthelmess en *La culpa ajena* (*Broken Blossoms*, 1919) o las hermanas Gish en *Las dos huérfanas* (*Orphans of the Storm*, 1922) arquetipos dickensianos? Podríamos añadir a los ejemplos propuestos por el director soviético los de *El chico* (*The Kid*, 1921), posible referente de *Oliver Twist* o la delicada figura de la florista ciega en *Luces de la ciudad*, ambas creaciones del gran Charles Chaplin, cuya propia infancia se ha comparado a la de algunos de los niños de las novelas de su compatriota Charles Dickens: ambos tienen una enorme capacidad para acercarse desde el desgarrado melodrama, no exento de comicidad e ironía, a la infancia.

Centrémonos ahora en los métodos de montaje. Eisenstein desarrolla su tesis acerca de la influencia de Dickens en el montaje paralelo de Griffith a través de tres ejemplos. El primero lo extrae de un fragmento de *Dombey e hijo* (*Dombey and Son*, 1847-1848): “Tenía su llave en el bolsillo; colocó la carpeta sobre la mesa y la abrió –después de cerrar previamente la puerta– con mano experta y acostumbrada”. La frase inserta entre guiones después de cerrar previamente la puerta la concibe Eisenstein como un “deliberado ‘montaje’ que desplaza la continuidad del tiempo de la descripción” para recalcar la “transitoria vileza de la acción” al leer una carta ajena tras cerrar, previsoramente, la puerta (Eisenstein, 1989: 265).

El segundo ejemplo nos conduce a la inclusión del mundo urbano en la novelística de Dickens. Eisenstein concibe esta inclusión del dinamismo cambiante de la ciudad a través de una suerte de acumulación de movimientos e impresiones cual montaje rítmico cinematográfico. ¿Será necesario referirnos a *Berlín: sinfonía de una ciudad* (*Berlin: Die Symphonie einer Grosstadt*, 1927) de Walter Ruttmann (1887-1941) o a *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928) de King Vidor (1896-1982)? Incluso Eisenstein se permite introducir un fragmento de *Tiempos difíciles* (*Hard Times*, 1854), la feroz crítica de Dickens al darwinismo social, en el que la monotonía de la ciudad condiciona la vida de sus habitantes. “¿Es Dickens el que nos habla o King Vidor en *La muchedumbre* de 1928?” (Eisenstein, 1989: 271).

El tercer ejemplo ilustra poderosamente la idea del montaje paralelo. Eisenstein se propone examinar un grupo de escenas de *Oliver Twist* en las cuales, recordemos la novela, el señor Brownlow, en presencia del escéptico Sr. Grimwig, se propone demostrar su fe en Oliver enviándolo a la librería a devolver unos libros con la mala fortuna de que Oliver vuelve a caer entre las manos de Sikes, su novia Nancy y el viejo Fagin. Esto es, el relato que se sucede entre los capítulos XIV y XVII. El resultado es una progresión del montaje de Dickens, como lo llama Eisenstein, que presenta el director en el siguiente cuadro:

1. *El anciano caballero.*
2. *Marcha de Oliver.*
3. *El anciano y el reloj. Es claro todavía.*
4. *Digresión sobre el carácter del señor Grimwig.*
5. *Los dos ancianos y el reloj. Crepúsculo.*
6. *Fagin, Sikes y Nancy, en la taberna.*
7. *Escena en la calle.*
8. *Los dos ancianos y el reloj (cual primer plano...). Las lámparas de gas están encendidas.*

9. Oliver es arrastrado hacia Fagin.
10. Digresión a través del capítulo XVII.
11. La visita del señor Bumble.
12. *Los dos ancianos*, y la orden del señor Brownlow de olvidar para siempre a Oliver.

“Como podéis ver, tenemos ante nosotros un modelo típico de montaje paralelo de dos aspectos de la historia, uno de los cuales (los ancianos que están aguardando) aumenta emocionalmente la tensión y el drama del otro (la captura de Oliver)” (Eisenstein, 1989: 276). Dos situaciones se combinan entre sí para aumentar la tensión de la historia. Sería un claro ejemplo de montaje paralelo o de creación de tensión y/o suspense: de hecho, Eisenstein divide la acción cual planos de una misma secuencia. Sin embargo, la perspicacia de Eisenstein no pretende llevar al extremo las analogías y parecidos para evitar caer en lo que él llama “maquinación” o “trampa de juego”.

Las tesis del director están bien argumentadas y, al margen de nuestro acuerdo o desacuerdo con algunas de sus consideraciones, su planteamiento acerca de la proximidad de dos modelos narrativos resulta muy interesante. Concluamos que aquello que acerca más poderosamente a Dickens y a Griffith es su pertenencia a un discurso que se nutre del melodrama en la composición de los personajes, las atmósferas y en la construcción de los propios esquemas narrativos: en definitiva, en la construcción del discurso.

En posteriores párrafos Eisenstein afirma –atendiendo a la distancia ideológica entre ambos cineastas– que la estructura reflejada en el concepto de montaje de Griffith es la estructura de la sociedad burguesa: “una copia de su dualista representación del mundo” (Eisenstein, 1989: 288) expresada en películas morales para corazones tiernos, en palabras del director soviético, que no alcanzan la dimensión de una severa crítica contra la injusticia social. La deuda del cine

soviético con los avances narrativos de Griffith reconocida por el propio Eisenstein, no le impide advertir la distancia que separa al maestro americano de su concepción del montaje ideológico; mas esta es una cuestión cinematográfica que merecería una atención específica que escapa a las pretensiones de este estudio.⁴⁰

⁴⁰ Para complementar el análisis del melodrama en el cine norteamericano y el estudio de la obra de Griffith, son de lectura recomendable las siguientes obras: *American film melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*, de Robert Lang; *D. W. Griffith: American film master*, de Iris Barry; *The films of D. W. Griffith*, de Scott Simmon; o *Historia del cine*, de Román Gubern.

4.1.5. *Las dos huérfanas (Orphans of the Storm, 1922).*

La acción de *Las dos huérfanas* se sitúa a finales del siglo XVIII en Francia. Como nos indican los primeros intertítulos de la película, esta es la historia de dos huérfanas, Henriette y Louise, que sufrieron la tiranía y el egoísmo de nobles y aristócratas y sufrirán también las acciones del nuevo gobierno, tras la caída de la monarquía. Concretamente, las dos jóvenes, tras el fallecimiento de sus padres, se trasladan a París para intentar hallar alguna cura para la ceguera que padece Louise (cuya madre pertenece a la familia noble de los De Vaudrey, quienes deciden abandonarla en la catedral de Notre-Dame a causa del origen plebeyo de su padre, el cual es previamente asesinado, para ser posteriormente acogida por la humilde familia de Henriette). En la gran metrópolis, Henriette será raptada por un marqués sin escrúpulos y la desvalida Louise caerá en las impías garras de la familia Frochard, quienes no dudarán en explotar la ceguera de la joven para mendigar dinero. Afortunadamente, como en todo conflicto melodramático, personajes cuya nobleza de espíritu los sitúa como protagonistas de la película y aún de la misma historia resolverán el caos salvando a las dos jóvenes de su ominosa situación. Louise será rescatada por el joven Pierre Frochard, que liberará de los terribles designios de su madre y su lujurioso hermano a la indefensa y desvalida ciega. En la salvación física y aun moral de Henriette participará el caballero de Vaudrey (inesperado, por el sorprendido espectador, sobrino de la madre de Louise) quien la liberará del marqués de Praille, personaje amoral que no duda en organizar lujuriosas y costosas fiestas olvidando la pobreza de su pueblo. Sin embargo, los acontecimientos históricos querrán que el noble caballero y la pobre Henriette caigan en manos del tribunal del nuevo gobierno, tras el estallido de la Revolución, uno acusado por su origen aristocrático y la otra, aunque ciudadana libre de sospecha, acusada por su proximidad a un individuo que pertenece a un estamento frente al que no se admiten signos de clemencia. Mas la fortuna y el melodramático

guión de Griffith querrán que sea el propio Georges Jacques Danton (1759-1794) quien les salve de la guillotina (gracias al hábil uso que el director hace del montaje paralelo en su conocido esquema melodramático del salvamento en el último momento, el cual ya hemos tenido ocasión de analizar). Danton, al cual se nos remite como el Abraham Lincoln de Francia, había sido auxiliado por Henriette tras ser atacado por secuaces del rey, acción que no será olvidada por el abogado quien en este apoteósico final podrá restablecer el orden en la azarosa vida de nuestros protagonistas. Finalmente, Louise recuperará la vista y a su noble familia, supuestamente exiliada, y la dulce y luchadora Henriette podrá desposarse con el caballero De Vaudrey; tras el orden el caos y tras el caos el restablecimiento de la armonía en la vida de unos personajes que responden perfectamente a los más rigurosos esquemas melodramáticos.

Griffith decidió inspirarse en el melodrama homónimo de Adolphe-Philippe d'Ennery y Eugène Corman para realizar la que será otra vuelta de tuerca a su notoria visión del melodrama. El presente melodrama ha sido adaptado al cine en numerosas ocasiones, concretamente en una producción francesa realizada por Maurice Tourneur en 1932, en tres coproducciones franco-italianas con el mismo título, *Le due orfanelle* o *Les deux orphelines*, dirigidas respectivamente por Carmine Gallone en 1942, por Giacomo Gentilomo en 1955 y por Riccardo Freda en 1966, además de en una versión paródica de Mario Mattoli dirigida en 1947 bajo el título de *I due orfanelli*. Sobre todas ellas es particularmente recordada la obra de Griffith, quien vuelve a enmarcar a sus personajes en otro gran momento de la historia como ya hiciera con la historia bíblica en *Judith de Bethulia* (*Judith of Bethulia*, 1914); con la Guerra Civil norteamericana en *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915); con la Pasión de Cristo, la caída de Babilonia o la matanza de la noche de san Bartolomé en *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916); y con la Primera Guerra Mundial en *Corazones del mundo* (*Hearts of the World*, 1918). Cabe destacar que Griffith también incorporó material de *Historia de dos ciudades* (*A Tale*

of *Two Cities*, 1859) de Charles Dickens y de *Historia de la Revolución Francesa* (*The French Revolution*, 1837) de Thomas Carlyle (1795-1881).

Las dos huérfanas presenta, curiosamente, la enseñanza moral que debemos extraer de la obra en los primeros intertítulos, justo antes del inicio de la acción. De este modo invierte el orden de la fábula en su acepción de composición breve, cuyo propósito moral o ideológico aparece siempre al final del relato en unos pocos versos o palabras llamados moraleja (Marchese y Forradellas, 1998: 160). Concretamente podemos leer lo siguiente:

“The lesson –the French Revolution RIGHTLY overthrew a BAD government. But we in America should be careful lest we with a GOOD government mistake fanatics for leaders and exchange our decent law and order for Anarchy and Bolchevism.”

(“La lección: la Revolución Francesa con todo derecho derrocó a un gobierno malo. Nosotros en EE.UU. deberíamos tener cuidado, pues podríamos confundir un gobierno bueno con líderes fanáticos, cambiando la ley y el orden por la Anarquía y el Bolchevismo”).⁴¹

No resulta sorprendente la apelación a conservar las leyes y el orden de los EE.UU. en un tiempo tan convulso para el mundo como el período de entreguerras. El mes de octubre del año 1917 con la toma del Palacio de Invierno se inicia la Revolución Rusa que acabará con el zarismo y con la instauración del primer régimen comunista del mundo. En Norteamérica el radicalismo experimenta una especial notoriedad: encontramos en la figura de John Reed (1887-1920) un singular ejemplo. Reed recogió en su famosa obra *Diez días que estremecieron al mundo* (*Ten Days That Shook the World*, 1919) la toma de poder de los bolcheviques en Petrogrado (la actual San Petersburgo que también fue llamada Leningrado entre 1924 y 1991) y también fue miembro del Partido Comunista de Estados Unidos,

⁴¹ La presente traducción del intertítulo de la película de Griffith pertenece, como todas las posteriores, a una edición traducida al castellano de la misma obra.

siendo expulsado del país bajo la acusación de espionaje. También en Norteamérica, a propósito del movimiento anarquista, dos años antes del estreno de la película de Griffith se iniciaba el famoso juicio a Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti acusados del asesinato de dos empleados de una fábrica de calzado de Massachussets en 1920. La película de Griffith no es ajena a su tiempo y no duda en apelar al cuidado del modelo de gobierno norteamericano, impermeabilizándolo del posible contagio de movimientos radicales y/o revolucionarios.

El desarrollo dramático de la acción introduce algunos motivos melodramáticos e históricos que requieren una especial atención. La película se inicia, tras los intertítulos ya citados, con el asesinato del padre de Louise, un plebeyo enamorado de la hija de la familia noble De Vaudrey, y el abandono de la pequeña en la escalinata de la catedral de Notre-Dame, una acción que remite de forma inequívoca al abandono de Quasimodo en la misma catedral en la magnífica obra de carácter romántico e histórico de Victor Hugo (1802-1885), *Nuestra Señora de Paris (Notre-Dame de Paris, 1821)*. Motivos melodramáticos por cuanto muestran el infortunio de sus protagonistas y el inicio de la desestabilización de un orden que precederá a la crisis que deben superar los personajes de todo esquema melodramático. Más aún, el motivo del huérfano desvalido lo hallamos expresado de modo inmejorable en la ya citada obra *Oliver Twist* de Dickens.

Otro motivo melodramático está presente en el infortunio que hallan las dos huérfanas a su llegada a París. Louise caerá en las garras de una familia cuya madre recuerda inevitablemente al personaje de *Oliver Twist* Fagin, quien recogía a niños huérfanos con el poco ético propósito del robo (incluso si no fuera por los motivos arquitectónicos, que no es poco, el París descrito por la cámara de Griffith contiene algo del Londres victoriano y dickensiano que tan bien recreó el propio director en su excelsa película *La culpa ajena*). De igual modo, el infortunio persigue a Henriette, quien será raptada por el lascivo marqués de Praille cuya brutalidad y carencia de empatía queda patente a su llegada a París cuando, tras atropellar con su

carruaje a una niña que jugaba en la calle dice “¿Están heridos los caballos?” (incidente que se nos presenta como histórico). A su vez, la fiesta de tan inmoral personaje se nos describe como paradigma de despilfarro y de vicio a través de ejemplares planos detalle de la comida y de escenas que rememoran una auténtica bacanal, mientras los pobres aguardan, desdichados, el advenimiento del final del régimen monárquico. En el caso de Henriette el joven caballero de Vaudrey se batirá en duelo y dará muerte al pérfido marqués y salvará de sus garras a la joven desvalida. Antes Griffith ya nos ha mostrado la honestidad del noble en una escena en la que reparte pan entre los pobres ante la atenta mirada del mismísimo Danton, quien expresará la distancia que hay entre la mayor parte de la nobleza y la plausible conducta del joven. Sin embargo, aún les tendrá que separar la voluntad del tío del joven caballero (conde de Linniers y prefecto de la policía de París) de casarle con una mujer noble. El anuncio de la futura ceremonia está filmado con gran sensibilidad por Griffith quien, tras mostrar un primer plano del joven inserta un plano del rostro de Henriette en un montaje que recuerda a la yuxtaposición de imágenes estudiada y practicada por Lev Kuleschov (1889-1970), quien advirtió que podían modelarse las emociones que experimentaba el espectador a través de la antedicha yuxtaposición: tanto es así que la proyección de un rostro inexpresivo seguido de un plato de sopa sugiere en el espectador la idea de hambre en el personaje, del mismo modo que el inserto del rostro de Henriette sugiere el enamoramiento del joven caballero aun en el supuesto de su limitada expresividad (además de mostrar algo más obvio: su pensamiento está en la desvalida huérfana y no en su prometida). En cualquier caso, la negativa del joven a desposarse conducirá a su irado tío a condenarle al destierro; sólo el estallido de la Revolución le conducirá de nuevo a París al encuentro de Henriette. Mientras la joven recibirá la visita de la condesa de Linniers (cuyo apellido de soltera es de Vaudrey, esto es, la madre de Louise), quien descubrirá la identidad de su hija al relatarle Henriette la suerte de su hermana y enseñarle un colgante que poseía desde que fue recogida en

la catedral de Notre Dame y que no era otro que el que la propia condesa había colgado en el cuello de su pequeña con una nota y dinero para quien recogiera a su infortunada hija. En este momento se produce uno de los motivos esenciales de la trama narrativa, sobre todo en el teatro: la llamada anagnórisis o reconocimiento, elemento esencial desde la *Poética* de Aristóteles (384-322 a. C.). Se trata del reconocimiento de la verdadera identidad de un personaje tras una serie de más o menos desventurados acontecimientos.⁴² La encontramos en tragedias clásicas como *Edipo Rey* (anterior al año 424 a. de C.) de Sófocles (496-406 a. de C.) o en melodramas decimonónicos como *Oliver Twist* de Dickens (sobre los préstamos de la tragedia al melodrama cabría elaborar una reflexión algo más extensa que escapa al propósito de la presente investigación).

Louise será rescatada por Pierre Frochard quien se enfrentará a su hermano Jacques para salvaguardar la honra de la joven ciega. Sin embargo, Henriette y el joven noble aún deberán superar otra prueba: serán condenados a la guillotina. Será el propio Danton quien pida clemencia y salve, finalmente, a los dos desventurados jóvenes en un magnífico ejemplo de montaje paralelo en lo que se ha dado en llamar “salvamento en el último momento”. Griffith filma de forma paralela el discurso de Danton ante el tribunal y su posterior partida hacia el cadalso y a Henriette y su joven enamorado esperando a ser guillotinado. El director americano ya era experto en esta práctica cinematográfica cuando filmó *Las dos huérfanas* puesto que ya había experimentado sus resultados dramáticos y, con ello, su impacto emocional en el público en sus obras maestras *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia*. Como

⁴² Para una mayor información cabe acudir Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, 1998, pp. 341-342 y Aristóteles, *Poética*, Bosch, 1994 donde leemos “El reconocimiento es, como indica su nombre, el paso de la ignorancia al conocimiento, provocando además amistad u odio en aquellos que están destinados a la felicidad o a la desdicha”, p. 38.

no podría ser de otro modo nuestros protagonistas salvarán sus cabezas y su amor ante la feliz presencia de Louise y Pierre.

Finalmente, Louise recuperará la vista y a su madre, mientras que Henriette podrá casarse con el joven caballero en un final feliz tan propio de los esquemas melodramáticos como del cine de Hollywood.

Cabe destacar un par de apuntes históricos de notable interés. En los primeros compases de la película se nos muestra un encuentro entre Danton, Thomas Jefferson (1743-1826) y el marqués de Lafayette. Thomas Jefferson fue el principal redactor de la *Declaración de Independencia* (1776) además de tercer presidente de los EE.UU. Entre 1784 y 1789 fue embajador en Francia y testigo privilegiado de la Revolución. Griffith nos muestra a través de una serie de planos detalle de la espada del marqués de Lafayette la siguiente inscripción: *1779 del Congreso americano al marqués de Lafayette*. Está siguiendo la mirada de Danton, el cual expresará “*From America’s Congress – That’s the kind of government we want here*” (“Del Congreso americano. Ese es el tipo de gobierno que queremos aquí”). Interesante comentario ligado al denominado en la obra Abraham Lincoln de Francia que sirve de ejemplar vehículo para mostrar las virtudes del modelo norteamericano (que se alejaba del absolutismo de las monarquías europeas) y manifestar las ambiciones políticas de Danton sobre su país. En la película Danton se nos presenta como el verdadero héroe de la Revolución Francesa frente a un insidioso Robespierre. Hasta el punto que la película finaliza con un intertítulo revelador en el que se nos dice que no fue hasta que el mismo Robespierre fue guillotinado cuando una democracia de verdad empezó a surgir, “entonces se restablecen los derechos y los jardines vuelven a florecer”.

Lo obra de Griffith se conduce según los esquemas melodramáticos en cuanto al desarrollo de la acción, siguiendo el esquema de orden-desequilibrio del orden-crisis-restablecimiento del orden, y en cuanto a la descripción de los personajes, todos ellos descritos sin ambigüedad moral según una definición moral

perfectamente agrupable en el binomio bondad-maldad, lo cual justifica desde el punto de vista de la dramaturgia la presentación de los personajes históricos (quienes, por cierto, se integran en la acción con personajes fabulados con inequívoca fluidez): la búsqueda de un héroe de la Revolución conduce a Danton quien para ser aún más reconocible como tal se asemeja a Abraham Lincoln, personaje conocido por el público norteamericano. Todo ello bajo la experta batuta del llamado padre del cine clásico norteamericano (y aun del cine mundial), David Wark Griffith, quien nos sirve de ejemplo, y valgan estas últimas frases como conclusión, de la influencia del melodrama en el cine norteamericano.



Fotograma de *Las dos huérfanas*.

4.2. La épica.

“El primer ideal de los primeros colonos era el de la conquista. Debían luchar con la naturaleza si querían sobrevivir. Esa conquista no tuvo lugar, como en países más antiguos, en un mítico pasado del que se habla en leyendas épicas o en cantos populares. Ha sido algo continuo hasta nuestros días.”

Frederick Jackson Turner

La épica como “discurso” literario responde a la siguiente definición incluida en el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas: “El *epos* como ‘discurso’ confiado al compás del metro, transmitido oralmente de generación en generación por medio de la cantinela de los aedos o de sus equivalentes, suele ser una de las primeras manifestaciones literarias de cualquier civilización. Sus realizaciones, los poemas épicos, se remontan a un antiguo patrimonio de mitos y de leyendas, en que se alía con frecuencia lo imaginario religioso con historias de héroes unidos a los destinos de un pueblo” [Marchese y Forradellas, 1998: 129].⁴³

Efectivamente, el poema épico aparece definido como un “*extens poema narratiu que celebra les proeses de grans herois en un estil grandiloqüent i cerimoniós*” (Enciclopèdia Temàtica Oxford, Barcelona, 62/Difusió editorial, 2000: pág. 249) o, en términos del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, en su vigésima primera edición, entendemos epopeya como un “poema narrativo extenso, de elevado estilo, acción grande y pública, personajes heroicos o de suma importancia y en el cual interviene lo sobrenatural o maravilloso”. El

⁴³ Como introducción a la épica clásica y a la épica medieval podemos citar “Pequeña introducción a Homero” (en *Estudios clásicos*, v) de José Alsina y *Epopeya e historia*, de Victoria Cirlot. Asimismo, en *Lecciones de literatura universal* (editado por Jordi Llovet), resulta recomendable la lectura del prólogo de Martín de Riquer y “La épica medieval” de Isabel de Riquer.

western recoge buena parte de estos elementos. Podemos matizar, no obstante, que no todos los elementos de la épica clásica o medieval aparecen, por descontado, en el cine del Oeste; o que éste incorpora nuevos elementos al modelo épico; o que no todos los *westerns* son necesariamente épicos, cuando menos en su sentido global y más poético.

En cualquier caso, la pervivencia del modelo épico en el cine norteamericano podemos hallarla ya desde los padres del arte cinematográfico. David Wark Griffith (1875-1948) combina acertadamente, en el plano estrictamente formal, su habitual discurso que debe sus orígenes a los esquemas melodramáticos con recursos propios de la épica. *El nacimiento de una nación* (*The Birth Of A Nation*, 1915) responde al esquema melodramático en su estructura global pero pervive en ella el aliento épico que vincula a la obra de Griffith con uno de los episodios fundamentales y fundacionales de su nación. A ese elemento fundacional suma historias de varios personajes que unirán sus destinos personales al destino político de su nación. Concretamente, a través de la amistad que une a la familia nordista Stoneman a la sudista Cameron se narra la Guerra de Secesión (1861-1865), el asesinato de Abraham Lincoln (1809-1865), que tuvo lugar el 14 de abril de 1865 y fue perpetrado por John Wilkes Booth, o el nacimiento del Ku Klux Klan, que, en un ejercicio de fabulación histórica (por cuanto relato falso, ficción que se encubre de verdad), salvará al Sur de los excesos de las recientes libertades adquiridas por la población negra (en cualquier caso, históricamente se sitúa el origen del Ku Klux Klan, al igual que en la película, en los estados sureños en el período de la reconstrucción que siguió a la Guerra Civil estadounidense). La Guerra Civil estadounidense enfrentó a los Estados Unidos de América (la Unión) y a once estados sureños secesionistas, los Estados Confederados de América. Concretamente, en marzo de 1861, cuando Lincoln tomó posesión de su cargo, Carolina del Sur, Mississippi, Florida, Alabama, Georgia, Louisiana y Texas, a los que posteriormente se unieron Virginia, Arkansas, Carolina del Norte y Tennessee,

se constituyeron en los Estados Confederados de América con Jefferson Davis (1808-1889) como presidente y proclamando su secesión de la Unión, acto que el presidente Lincoln declaró ilegal. La guerra fue fruto de una serie de diferencias económicas, sociales y políticas (entre las que se contaba la abolición de la esclavitud, definitivamente ratificada en diciembre de 1865, cuando fue aprobada la 13ª Enmienda de la Constitución) que enfrentaron a los estados del Sur, eminentemente agrícolas (como así lo atestiguan sus exportaciones de cultivos de algodón, tabaco y caña de azúcar a los estados del Norte y a Europa), con unos estados del Norte de los que dependían para obtener manufacturas y servicios financieros y comerciales.⁴⁴ La película de Griffith no propone un análisis histórico ni complejo ni erudito y opta por un argumento melodramático donde el espectáculo cinematográfico tiene un innegable protagonismo. Obvia, por ello, la ambigüedad y la multiplicidad de voces narrativas que deberían dialogar con la historia para interrogarla evitando caer en valoraciones excesivamente simplistas o duales (por

⁴⁴ La Guerra Civil estadounidense responde al conflicto entre dos sistemas económicos y dos interpretaciones y/o propuestas de la estructura constitucional de la Unión. Para un mejor seguimiento de las líneas del conflicto regional e ideológico que desembocó en la Guerra Civil resulta altamente recomendable la lectura de *Disquisición sobre el gobierno (Disquisition on Government)* de John C. Calhoun y de los textos *South Carolina Ordinance of Nullification, November 24, 1832* y *President Jackson's Proclamation Regarding Nullification, December 10, 1832* (ambos pueden encontrarse en la web www.yale.edu/lawweb/avalon), así como de los escritos de Abraham Lincoln.

Para un mayor conocimiento de la Guerra Civil estadounidense (y, en su caso, de sus representaciones cinematográficas) podemos acercarnos a las siguientes obras: “Guerra de Secesión y cine norteamericano: un terreno difícil”, en *La Historia y el Cine* de J. Romaguera y E. Rimbau (eds.), de Homero Alsina Thevenet; “Guerra de secesión americana”, en *100 películas sobre historia contemporánea*, de José María Caparrós Lera; *Guerra Civil y democracia: discursos y mensajes 1861-1865* o *Speeches and writings*, ambas de Abraham Lincoln; *Historia de los Estados Unidos, 1607-1992*, de Maldwyn Allen Jones; o *Breve historia de los Estados Unidos*, de S. E. Morison.

cuanto proponen una verdad esquematizada en la bondad y la maldad, obviando la infinita gama de conductas que pueden derivarse de esta sencilla dualidad). Lógicamente, estos argumentos no restan importancia a la obra de Griffith desde el punto de vista de su importancia en el desarrollo del arte cinematográfico y tampoco restan valor a sus hallazgos formales, mas aún si pensamos en la temprana época en que fue realizada. En todo caso, ponen de manifiesto la carencia de aquello que Milan Kundera llama “sabiduría de la incertidumbre” y que aparece reseñado por el historiador Gilberto Triviños a propósito de la novela de Ramón J. Sender *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* y su carácter de antiepopéya: “la substitución del lenguaje ‘apodíctico y dogmático’ de las crónicas por el lenguaje de ‘relatividad y ambigüedad’ de la novela” (Triviños, 1991: 42-43).⁴⁵

En cualquier caso la reconstrucción de Griffith configura una serie de motivos épico-históricos, por cuanto en la fabulación creada por el director en torno a la Guerra Civil americana aparecen reconstruidos algunos episodios verificados por la historia, como la celebrada secuencia en la que se produce el asesinato de Lincoln. *El nacimiento de una nación* es un ejemplo particularmente interesante, por cuanto es una producción temprana en la historia del cine que ya muestra algunas de las particularidades del cine histórico de Hollywood. El tratamiento excesivamente melodramático, el esquema maniqueo de la narración y su profundo conservadurismo ligado a los sectores más reaccionarios de la sociedad norteamericana, hacen de la película de Griffith un ejemplo paradigmático de manipulación histórica y de cómo el cine se nos presenta como un ingenio capaz de generar una ilusión de realidad que puede alterar nuestra noción de la historia.

⁴⁵ Resulta recomendable la lectura del artículo de Rodrigo Henríquez Vázquez “El problema de la verdad y la ficción en la novela y el cine históricos. A propósito de Lope de Aguirre”, publicado en *Manuscrits. Revista d’història moderna*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de publicacions, Bellaterra, número 23, 2005 (págs. 77 a 96), y ya citado en esta investigación.

A pesar de su éxito, la poca honestidad intelectual y aun moral con la que Griffith abordó el tema no escapó a eficaces cronistas que tacharon la obra de reaccionaria. Griffith respondió no sólo a estas críticas sino también al desafío formal que ya había supuesto su notoria obra. *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) recuperó el aliento épico de *El nacimiento de la nación* al cual sumó una postura intelectual liberada de los prejuicios raciales y del profundo conservadurismo de su obra anterior, mejorándola, igualmente, desde el punto de vista formal. Esta obra maestra planteaba un nuevo acercamiento a la historia a través de cuatro narraciones paralelas con el vínculo común de la intolerancia a lo largo de la historia. Su importancia cinematográfica fue enorme, influyendo en los jóvenes cineastas soviéticos y confiriendo un renovado empuje a la cinematografía estadounidense.

En el cine sonoro hallamos en algunas obras de John Ford (1895-1973) y, particularmente, en alguno de sus *westerns*, una recuperación del pasado y el presente histórico desde la exaltación de la nación y sus héroes. Tal es el caso de su excelente *La legión invencible* (*She Wore A Yellow Ribbon*, 1949), viva exaltación del ejército de caballería de los Estados Unidos. Allí se narran los últimos días del capitán Nathan Brittles, interpretado por John Wayne, antes de jubilarse. En la película hallamos representado el papel del fuerte fronterizo en la historia de la construcción del territorio continental de la Unión: “En cualquiera de los fuertes solitarios donde se alza la bandera puede haber un hombre, un capitán, que tendrá que alzar la espada del destino”. Épicas palabras pronunciadas por un narrador al inicio de la película y vivo reflejo de una visión heroica e interesada de la historia. Sobre el papel del fuerte fronterizo el historiador Frederick Jackson Turner comenta en su estudio de 1893, *El significado de la frontera en la historia americana*, que dicho fuerte fronterizo “ha actuado también como cuña para penetrar en el país indio y ha sido un núcleo para la colonización” (Turner, 1960: 31). El estudio de Turner, de singular influencia no sólo en la historiografía sino también en otros ámbitos culturales, halla un apropiado correlato en la película de John Ford, la cual recoge

elementos del pasado para narrar la historia, entre épica y melodramática, de un puñado de hombres ligados al futuro de su nación y comprometidos con la construcción del territorio nacional. Particularmente el capitán Nathan Brittles, hombre cuya vida está ligada al ejército y a su nación aun después de su melancólica jubilación.

La maestría de John Ford nos conduce a escenas de intensa poesía, como aquella en la que el capitán se marcha del fuerte y de su profesión, ya jubilado, acompañado por la serena cámara de Ford que muestra un plano general donde el apesadumbrado capitán se aleja con su caballo hacia un horizonte donde se dibuja un sublime y árido paisaje salpicado por el rojo intenso del atardecer. Todo ello filmado con extrema delicadeza por Ford, cual pintor romántico frente a un melancólico paisaje.

Otros *westerns* retoman con acierto la vida en la frontera⁴⁶ o recogen elementos de singular importancia simbólica en la acción de los primeros agentes

⁴⁶ En la introducción a la *Disquisición sobre el gobierno* de John C. Calhoun, Pablo Lucas Verdú, citando *The Story of the American People* de C. F. Strong, analiza la idea de la frontera y su influencia en la historia norteamericana: “Según Strong, la frontera es un factor predominante en la historia norteamericana. Produjo una sociedad fluida y dinámica cuyos miembros exigieron gozar de libertades mucho más fundamentales y reales que aquellos derechos lentamente adquiridos por los europeos o los habitantes de los Estados norteamericanos del Este. No debe sorprendernos comprobar que en las regiones fronterizas la economía del *laissez faire* prevaleció de modo extremo, contribuyendo al crecimiento de una nueva clase de democracia. Así, los pioneros produjeron una nueva civilización. / En la frontera los pioneros configuraban un tipo humano esforzado, intrépido, una especie nueva ávida de riquezas, muchos sin escrúpulos, otros imbuidos de religiosidad. Estos nuevos conquistadores, colonos, granjeros, ganaderos, aventureros, comerciantes, predicadores, se asentaron en vastos territorios, y su influjo, psicológico y económico, abarcó a toda Norteamérica. Así, la frontera caló hondo en la mentalidad norteamericana y enlazó con el expansionismo norteamericano” (Lucas Verdú, 1996: XXV-XXVI). También reflexiona sobre la conquista del Oeste Alexis de Tocqueville en su obra clásica *La democracia en América*, donde comenta desde el análisis de las organizaciones sociales y/o políticas: “Es en el Oeste donde puede observarse la democracia llevada hasta el

colonizadores del territorio norteamericano. *Winchester '73* (1950), extraordinaria obra de Anthony Mann (1906-1967), articula la acción en torno a un objeto de acertada simbología, un rifle: “El rifle y el hacha son los símbolos de los primeros colonos de los grandes bosques” (Turner, 1960: 222), nos informa el historiador Turner. Por todo ello, se aprecia que el *western* ha recogido elementos de la historia de la conquista del Oeste tan característicos como la violencia (y ligada a ella el arma), el fuerte fronterizo, la magnífica geografía norteamericana u otros elementos de tamaño interés.

Resultaría inexacto, sin embargo, vincular la épica únicamente al cine aunque, en el caso concreto de los Estados Unidos, haya sido precisamente en el cine donde ha encontrado su mejor y más perenne medio de expresión. James Fenimore Cooper (1789-1851), cuyo nacimiento se sitúa pocos años después de la Declaración de Independencia estadounidense adoptada por el Congreso Continental el 4 de julio de 1776, no es sólo el responsable, junto con Washinton Irving (1783-1859), del inequívoco despegue de la literatura norteamericana, sino que también fue “el creador de la épica norteamericana; buscando dar a su país el fundamento mítico de que aquel carecía, en su condición de nación recién formada, crea un héroe nacional de mil caras (colono, marinero, soldado, indio,...) multifuncional y adaptable al futuro inmediato; y lo hace basándose en dos valores que él, Cooper, considera fundamentales: la libertad y la democracia. Es decir, el equivalente al derecho inalienable a la libertad individual hasta allí donde se entromete con la de los demás. Este ideario cooperiano no es otro que la teoría política de Thomas Jefferson, puesta en práctica sobre un fondo, un paisaje, directamente sacado de la geografía norteamericana” (Viñuela, 1997: 12).⁴⁷ Y ello lo hizo a través de unos recursos

último extremo”, puesto que sus habitantes llegaron iguales en fortuna e inteligencia (Tocqueville, 1989: 53).

⁴⁷ Aunque, por su importancia y su singularidad, se estudiará en el apartado siguiente de esta investigación, sería injusto no mencionar en este punto a Walt Whitman (1819-1892) y su obra

formales que recogían el magisterio de Sir Walter Scott, la novela gótica (la cual, entre los siglos XVIII y XIX, gozaba de enorme popularidad en Europa) o los recursos propios del melodrama.

Literato y teórico preocupado por el destino político y social de su nación creó, a través de sus obras de la frontera, esto es, las novelas que narran las luchas por el territorio americano entre europeos y tribus indias en los primeros tiempos de la colonización (concretamente nos encontramos con el marco histórico de la Guerra Francesa e India, conocida en Europa como la Guerra de los Siete Años), un horizonte épico nacional desconocido en Estados Unidos hasta la llegada de Cooper. Estas obras de la frontera están integradas por *The Pioneers* (*Los nacimientos del Susquehanna* o *Los primeros plantadores*, 1823), *The Last Of The Mohicans* (*El último mohicano*, 1826), *The Prairie* (*La pradera*, 1827), *The Pathfinder* (*El buscador de pistas*, 1840) y *The Deerslayer* (*El cazador de ciervos*, 1841).⁴⁸ El protagonista de todas ellas es Natty Bumppo, el cual responde también a los nombres de *Leatherstocking* (que da nombre al ciclo épico, a la manera de los héroes clásicos) y de *Hawk-eye*. Natty Bumppo es el prototipo de hombre de la frontera. Personaje aguerrido y valiente, cazador y explorador, de mentalidad práctica alejada

Hojas de hierba (*Leaves of Grass*, primera publicación: 1855). Sobre Whitman Jorge Luis Borges (1899-1986) escribió: “Bajo el influjo de Emerson, que de algún modo siempre fue su maestro, Whitman se impuso la escritura de una epopeya de ese acontecimiento histórico nuevo: la democracia americana” (Borges, 1991: 8). Para ello Whitman creó su magna obra *Hojas de hierba*, según unos modelos temáticos y formales que renovaban el concepto de poema épico de la antigüedad, desde su héroe plural a su uso del verso libre, dispuesto a escribir la epopeya de un nuevo mundo abandonando los presupuestos estilísticos de la épica tradicional: una nueva poesía para la naciente democracia.

⁴⁸ Entre las obras que hablan de la conquista de los territorios norteamericanos y del contacto de los europeos con los nativos podemos citar, entre otras, las películas basadas en el personaje de Pocahontas, concretamente la producción de Disney *Pocahontas* (1995) de Eric Goldberg y Mike Gabriel y *El nuevo mundo* (*The New World*, 2005) de Terrence Malick (1942-).

de la intelectualidad a la manera europea; mantiene el equilibrio entre la barbarie y la civilización, tan propio de la línea o, mejor aún, del espacio fronterizo.⁴⁹

Más allá de la influencia de la frontera en la historia americana, debidamente estudiada por la historiografía norteamericana a partir del estudio clásico de Turner, *El significado de la frontera en la historia americana*, presentado en Chicago en el año 1893, Cooper crea un ciclo épico en torno a la frontera y su héroe que es, en definitiva, un héroe fronterizo, situado en una posible primera etapa de la creación del espacio nacional. Personaje de un tiempo y de un espacio pretérito que deberá desaparecer para asumir su condición heroica y permitir el avance de una segunda etapa civilizadora del territorio colonizado, donde la sociedad desplazará al héroe solitario: “Abandonado por todos los de su raza, Ojo de halcón regresó al lugar en el que se sentía mejor, llevado por una fuerza mayor que cualquier lazo de unión” [Cooper, 1997: 506].

El carácter pionero del personaje de Natty Bumppo será recogido por alguno de los héroes de la epopeya de la conquista del Oeste escrita en la memoria colectiva a través del cine y de su género más notorio, el *western*. De entre esos héroes tomamos la complejidad emocional de Ethan Edwards, personaje central de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) de John Ford y el carácter rudo y emprendedor de Tom Dunson, protagonista de *Río Rojo* (*Red River*, 1948) de Howard Hawks (1896-1977), para intentar dilucidar las características básicas del héroe fronterizo norteamericano y su articulación en torno a la épica.

Sin embargo, antes de analizar las películas citadas, se estudiará la obra de Walt Whitman y su visión de la realidad política y social de los Estados Unidos.

⁴⁹ James Fenimore Cooper se erige, por tanto, como el “creador del primer personaje mítico de esta literatura, Natty Bumppo, hijo virginal de la selva y ejemplificación de los valores de coraje e individualismo que los norteamericanos se atribuyeron inicialmente. Corrijamos: no como se veían a sí mismos, sino como *querían* verse, a la luz de una política de dominio y conquista de la selva y de la pradera, ocupada anteriormente por los aborígenes” (Coleman, 1996: 599).

Verdadera epopeya de la democracia norteamericana (previa a la articulación cinematográfica de un espacio épico para la historia americana en el *western*), la creación de un moderno poema épico para la joven nación norteamericana y la articulación de un héroe adecuado para este poema de la democracia permite encontrar las primeras huellas de la interpretación histórica desde los parámetros discursivos de la épica.

A su vez, en un apartado posterior, se analizará la articulación del discurso épico en otro género que, alejado de la historia de los EE.UU., se sitúa en las civilizaciones de la antigüedad para abordar la reconstrucción de un espacio cultural que aúna posibilidades cinematográficas de primer orden a partir de la reconstrucción comúnmente colosalista de ciudades, batallas y, en definitiva, de marcos escénicos sublimes (por su grandeza y, en ocasiones, su carácter temible) y de situaciones de inequívoco carácter cinemático (enfrentamientos navales, carreras de cuádrigas, luchas de gladiadores, héroes enfrentados a criaturas imposibles y mil ensueños e historias extraídas de las Sagradas Escrituras, de la literatura clásica o de tradición europea o de los sueños y los mitos situados entre la oralidad y la escritura, entre la leyenda y la historia que nunca fue). Ello nos posibilitará ahondar en una cinematografía que no sólo articula una historia heroica de su nación sino que recrea epopeyas de la antigüedad bajo un tratamiento discursivo que procuraremos desentrañar, atendiendo a los modelos melodramático y épico que se conjugan para dar origen a enormes producciones que combinan grandes presupuestos con todos aquellos elementos que dotaron a Hollywood de un carácter particularmente definitorio: el *star-system*, la publicidad, los adelantos técnicos (ya sea como efectos visuales o nuevos modos de proyección), enmarcado, todo ello, en el sistema de producción de los viejos estudios. Casualmente, un *peplum*, *Espartaco* (*Spartacus*, 1960) de Stanley Kubrick, fue una de las últimas grandes narraciones clásicas y otra “película de romanos”, *Cleopatra* (1963) de Joseph L. Mankiewicz (1909-1993), puede tomarse como colofón a ese sistema de producción del Hollywood clásico.

4.2.1. Walt Whitman. Introducción.

Del mismo modo que encontramos las huellas indelebles de la obra en prosa de Dickens tras el discurso cinematográfico propio del melodrama (a través del cual se han articulado en numerosas ocasiones las películas históricas), bien se puede hallar sin excesivo esfuerzo a Walt Whitman (1819-1892) tras el mayor esfuerzo de construcción del poema épico de la democracia y, más concretamente, de los Estados Unidos. En el diálogo que se establece en su obra poética entre la identidad y la masa, en la articulación del héroe épico de la experiencia histórica americana, “símbolo de la populosa democracia” (Borges, 1991: 9), incluso en los pasajes más historicistas de su obra –como aquellos en los que el poeta se acerca de un modo reverencial a la figura de Abraham Lincoln (1809-1865) y a la Guerra Civil–, o en su concepción poética y material de la Unión: en todos ellos hallamos referentes básicos en la descripción ideal y poética de los Estados Unidos que, de un modo popular (aunque en muchas ocasiones nada simple), recoge el *western*. En este singular género cinematográfico se encuentran algunos de los temas más queridos del inmortal bardo de la democracia: el individuo y la colectividad, la expansión territorial, el unionismo,... Como se analizará en breve, André Bazin, en su ya clásica obra *¿Qué es el cine?*, establece una acertada afinidad entre la conquista del Oeste y la Revolución soviética, afirmando que el cine es el medio que, de un modo más notorio, ha convertido a ambos acontecimientos en epopeyas de nuestro tiempo, constituyendo los mitos de dos realidades que nacían siglos después del nacimiento de las grandes epopeyas clásicas y de la propia épica europea, que describía los orígenes míticos y heroicos de los pueblos europeos. En el siglo precedente, años antes de la poesía de Ford (1895-1973), Hawks (1896-1977) o Vidor (1894-1982), Whitman ya había convertido el desarrollo político de los Estados Unidos en un inmenso poema épico.

Incluso más allá del *western* otros géneros han recogido algunos de los ideales típicamente americanos: la democracia en *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939) de Frank Capra (1897-1991), el espíritu emprendedor del individuo en *Un sueño americano* (*An American Romance*, 1944) de King Vidor o el patriotismo en *El sargento York* (*Sergeant York*, 1941) de Howard Hawks, obras que carecen de la torpeza de productos meramente propagandísticos como *Hometown Story* (1951) de Arthur Pierson (un alegato en favor de las grandes empresas y el destino de sus enormes beneficios) y elevan su discurso a un ámbito de una intensa poesía.

El cine, con todas sus contradicciones, se ha erigido en una poderosa expresión de los Estados Unidos, algo que Whitman deseaba para la literatura. Ha dibujado un país desde sus contradicciones y su complejidad pero también desde la construcción mítica de un espacio que tan sólo existe en los fotogramas y en la mirada de cuantos cineastas se han acercado a la historia americana desde la reconstrucción legendaria de los acontecimientos –reales, ficticios o decididamente simbólicos– que han configurado los más de doscientos años de historia de los Estados Unidos. De hecho, no es novedoso afirmar que en el *western* se encuentra buena parte de la épica que en las naciones europeas se expresó fundamentalmente a través de la literatura, erigiendo a cineastas como John Ford en verdaderos poetas de su nación.

4.2.1.1. Walt Whitman: el héroe del poema épico de la democracia.

Walt Whitman nació en West Hills, Long Island, el año 1819, aunque pronto su familia se trasladó a Brooklyn. Tras desarrollar su actividad profesional en empleos varios como periódicos o imprentas, e incluso como maestro de escuela, en 1846 trabajó durante dos años como editor del periódico *Eagle*, de Brooklyn. En 1848 trabajó en el periódico *Crescent*, de Nueva Orleans, y también colaboró en la revista

Democratic Review. El año 1855 su actividad poética cristalizó con la primera edición de *Hojas de hierba (Leaves of Grass)*. En 1861 comenzó a componer *Redobles de tambor (Drum-Taps)*, obra donde refleja su itinerario a lo largo de la Guerra Civil estadounidense, cuya edición tendría lugar el año 1865, tras el fin de la contienda. Precisamente, en 1862 Whitman vivió el conflicto bélico desde Washington, donde desarrolló una notoria actividad como enfermero o visitador de hospitales, por cuanto su labor se extendió a la entrega de presentes –entre ellos papel de carta y sobres, e incluso dinero– a los heridos llegados del frente. Tras la Guerra Civil escribió sus dos obras en prosa *Perspectivas democráticas (Democratic Vistas, 1871)* y *Jornadas en América (Specimen Days in America, 1882)*.

La importancia de Whitman en el desarrollo de las letras norteamericanas y su influencia en otros continentes es hoy notoria. Octavio Paz, en su obra *Los hijos del Limo*, lo manifiesta con claridad cuando escribe acerca de los dos primeros mitos literarios norteamericanos para los europeos. El primero de ellos fue Edgar Allan Poe, al que Paz describe como un poeta europeo extraviado en los Estados Unidos, “el mito del hermano perdido, no en una país extraño y hostil, sino en la historia moderna” (Paz, 1993: 163) –cabría matizar, sin embargo, que los vínculos con los EE.UU. del gran poeta, narrador y ensayista son también conocidos–. Contrariamente, describe el hallazgo de Whitman como la revelación de una poesía extraña para la Europa de la segunda mitad del siglo XIX: “la pasión por Whitman fue un doble descubrimiento: era el poeta de otro continente y su poesía era otro continente” (Paz, 1993: 163).

4.2.1.2. Los Estados Unidos: expansionismo y otras ideas.

Walt Whitman sitúa a los Estados Unidos como eje central de un nuevo período histórico donde la democracia sustituye a aquello que el poeta denomina, en

términos un tanto laxos e imprecisos, como orientalismo y feudalismo: “Los Estados Unidos están destinados a superar la grandiosa historia del feudalismo o a evidenciar el más tremendo fracaso de los tiempos [...] Por lo demás, la República debe (si no lo ha hecho aún) superar los ejemplos más arriba indicados, y dominar el mundo” (Whitman, 1955: 703). De este modo, el poeta evidencia aquello que, años atrás, ya aventuraba Alexis de Tocqueville (1805-1859) en *La democracia en América*; a saber, que el estado social de los angloamericanos es esencialmente democrático (utilizando la terminología del propio Tocqueville); que el mundo occidental experimenta una dinámica de cambio que, tarde o temprano, tendrán que asumir las naciones europeas; y, finalmente, destaca las posibilidades futuras de los Estados Unidos como potencia de orden mundial.

Para ello es indudable la importancia del sistema federal. Whitman, como tendremos ocasión de debatir, se erige en un severo defensor de la Unión y de su más notorio guardián, el presidente Abraham Lincoln (1809-1865). Desde un punto de vista físico, los recursos y la amplitud de posibilidades de Norteamérica multiplican los recursos de las pequeñas naciones europeas: “De un área territorial de menos de novecientas mil millas cuadradas, la Unión se ha extendido a más de cuatro millones y medio –quince veces más grande que Gran Bretaña y Francia juntas–, con un litoral, incluida Alaska, igual a la circunferencia entera de la tierra, y con una soberanía cuyos límites sobrepasa la de los romanos en sus más soberbios días de conquista y de fama [...] nosotros podemos, con un orgullo semejante al que distinguió los más victoriosos días de Roma, reivindicar... (*Discurso del vicepresidente Colfax, 4 de julio de 1870*)” (Whitman, 1955: 703-704). Resulta particularmente interesante la comparación que establece el vicepresidente Colfax con Roma en un período, el de la madurez de Whitman, en el que los Estados Unidos se debatía entre la República y el Imperio, de forma poéticamente semejante a la de Roma. Whitman muestra una inequívoca elocuencia en sus cantos a la extensión territorial de los Estados Unidos; éstos están teñidos de un cierto

trascendentalismo que supera la mera aspiración material en beneficio de una visión de la Unión donde la formación moral y/o espiritual de la nación (en la que el literato o, más particularmente, el poeta, tiene una significación fundamental) tiene pareja importancia a las formulaciones políticas: parece decirnos que el estado federal tan sólo evidenciará una cierta e indefectible unión de los diversos estados que lo componen cuando, además de una sólida estructura política, la colectividad repose sobre unos valores que le sean propios por cuanto nación.

De hecho, el propio Whitman lamenta en sus *Perspectivas democráticas*, como ya lo hiciera Ralph Waldo Emerson (1803-1882), que aún no se haya erigido un bardo de la democracia, de los nuevos valores de este nuevo mundo. El propio Whitman, con su renovada épica, abandona los modelos tradicionales ligados a la tradición literaria europea y compone, con sus *Hojas de hierba* (*Leaves of Grass*, 1855), el poema nacional de los Estados Unidos; sin embargo, las mismas contradicciones y/o paradojas de la nación se filtrarán entre los versos del poeta evidenciando un problema central en su visión democrática de la Unión: la tensión entre la individualidad –aquello que el poeta llama personalismo– y la colectividad.

Volviendo a la extensión territorial de los EE.UU., las aspiraciones de Whitman para su nación parecen mostrar, para el lector ocasional, una cierta vocación imperialista: “Dentro de poco, el segundo centenario advendrá; habrá unos cuarenta o cincuenta grandes Estados, entre ellos Canadá y Cuba. Cuando la presente centuria termine, nuestra población será de sesenta o setenta millones. El Pacífico será nuestro y el Atlántico también” (Whitman, 1955: 776).⁵⁰ Sin embargo, un lector más

⁵⁰ El propio Thomas Jefferson (1743-1826) manifiesta su interés por Cuba, así como por otros territorios, en una carta remitida a James Monroe (1758-1831) el 24 de octubre de 1823: “Confieso sinceramente que siempre he tenido a Cuba por la más interesante aportación que podría hacerse a nuestro sistema de Estados. El control que esta isla, junto con la punta de Florida, nos daría sobre el golfo de México y los países e istmos que lo bordean, así como aquellos cuyas aguas fluyen a él, colmaría la medida de nuestro bienestar político” (Jefferson, 1987: 762). A propósito de las palabras de Jefferson, Whitman, en ciertos aspectos, muestra

perspicaz argumentará que detrás de las aparentes invocaciones al expansionismo del poeta no se encuentra un mero celo nacionalista de orden imperial (algo así como su contemporáneo Rudyard Kipling). Las palabras de Whitman están tamizadas por una lectura universal y trascendental del concepto democrático y de la posición de los Estados Unidos como anunciador y garante de esa democracia: Whitman no sería el poeta del imperio sino el poeta de la democracia. Equivocada o no, su perspectiva difiere con mucho de la voluntad imperialista movida por motivos de orden económico. El mismo Whitman argumenta la posible expansión de la Unión a territorios mejicanos de la siguiente forma: “Y no es la tan condenada sed de poder y territorio la que hace que el corazón popular responda a la idea de estas nuevas adquisiciones [...] Anhelamos que nuestro país y su ley se extiendan lejos solamente en la medida en que ello quitará los grilletes que impiden que los hombres gocen de la justa oportunidad de ser felices y buenos; [...] No abrigamos ambición por la simple grandeza física de esta república”.⁵¹

Contrariamente a esta perspectiva un tanto triunfalista y aun vitalista de los Estados Unidos, tras la Guerra Civil Whitman muestra un cierto desencanto por el camino que sigue la República: “Digo que nuestra Democracia del Nuevo Mundo, por muy grande que haya sido su éxito [...] ha resultado, a pesar de todo, hasta el presente, un completo fracaso en su aspecto social o en los resultados religiosos, morales, literarios y estéticos” (Whitman, 1955: 714). Sus cualidades poéticas le permiten formularlo en términos tremendamente reveladores: “Como si estuviésemos, en cierta manera, dotados de un inmenso cuerpo que se perfecciona

algunas afinidades con él. En un breve artículo titulado “Nuestra real culminación” escribe: “Debo confesar que necesito ver la ocupación agrícola de América de primera mano permanentemente acrecida. Sus beneficios son los únicos a los cuales Dios parece sonreír. ¿Qué otros –qué negocios, utilidad, riqueza– existen sin una mancha? ¿Qué fortuna –qué dólar– no significa –más o menos– imposición, mentira, desnaturalización?” (Whitman, 1955: 828), lo cual recuerda al ideal agrario jeffersoniano.

⁵¹ Comentario extraído de la página web <http://sunsite.unam.mx/revistas/1847/Whitman.html>.

más y más, mientras que permanecemos con un poco de alma o sin ella” (Whitman, 1955: 715). Al igual que algunos contemporáneos, Whitman muestra en sus *Perspectivas democráticas* un evidente desencanto.⁵² Por ello esta excelente muestra de la prosa de Whitman está teñida de una cierta melancolía que se convierte en duras críticas sobre la situación moral de la Unión, según la premisa del poeta, esto es, conceder pareja importancia (o aún mayor) a la unión moral de la nación que a su mera formulación política –alejándose así del pragmatismo del pensamiento político, desde Alexander Hamilton (1757-1804) hasta John C. Calhoun (1782-1850), fuera una ideología u otra la que dominará sus pensamientos–.

4.2.1.3. La identidad individual y la masa.

“*One’s-Self I sing, a simple separate person,
Yet utter the word Democratic, the word En-Masse.*”
(Walt Whitman, “One’s-Self I Sing”)

Como párrafos atrás comentábamos, en la poesía de Whitman convive lo individual con lo colectivo estableciendo ciertas paradojas o ambigüedades. El poeta afirma que aquello que únicamente posee una importancia real son las individualidades (Whitman, 1955: 716). En sus *Perspectivas democráticas*, tras narrar la gallardía de las tropas durante la Guerra Civil, el poeta escribe: “¿Qué tenemos aquí sino, remontándonos sobre todo discurso y argumento, la última

⁵² “Del mismo modo que Howells, Mark Twain y Henry Adams, creía Whitman que durante el período de la postguerra se había perdido para la vida norteamericana algo heroico e idealista, como asimismo una cierta honestidad, sencillez y alteza de miras” (Chase, 1962: 47). En su breve artículo “La democracia en el Nuevo Mundo”, Whitman destaca las flaquezas y defectos de la democracia, al igual que en *Perspectivas democráticas*.

prueba de la Democracia, plenamente sustentada en sus personalidades?” (Whitman, 1955: 726).

En relación a ello y en la misma obra, Whitman formula en términos muy elocuentes la paradoja central de su obra, la configuración de la individualidad en la masa, en la totalidad:

“Lo que Cristo manifestó, en el terreno moral y espiritual del género humano, principalmente respecto al alma absoluta, fue la posesión, por parte de cada simple individuo, de algo tan trascendente, tan incapaz de gradaciones (como la vida), que sitúa a todos los seres en un plano común, por completo indiferente a las distinciones del intelecto, de la virtud, condición social, elevación o vileza. De igual modo concuerda, en otro campo, con la norma de la Democracia: el hombre y la nación, como una totalidad común de identidades vivas, que engendra en cada uno un sujeto separado y completo para la libertad, el desarrollo económico y la felicidad mundanales, para una próspera ventura en el progreso y para la protección de la ciudadanía, etc., deben, en cuanto al alcance político del sufragio o voto, ser establecidos, en cada uno y en la totalidad, sobre una vasta, primaria y universal declaración de principios comunes” (Whitman, 1955: 728).

Además de mostrar una creencia casi religiosa en la igualdad –que lo distanciara, por ejemplo, de Calhoun– manifiesta la relación entre el hombre y la nación “como una totalidad común de identidades vivas”. Más allá de la tensión entre la parte y el todo formulada en términos de relaciones interestatales por el propio Calhoun, Whitman plantea un florecimiento y expansión positivas de la individualidad en la masa. En este sentido, tal vez su postura se encuentra más cerca de un Tocqueville, quien formulaba la riqueza de la sociedad civil norteamericana,

de la suma de individualidades en beneficio de la colectividad: justamente ese sujeto completo para la libertad y el desarrollo económico del que habla el poeta.⁵³

“Precisamente, para el examen de lo universal, en política y en metafísica, o en algo, tarde o temprano, nosotros tendemos hacia una simple alma solitaria” (Whitman, 1955: 747). La precisión del lenguaje poético de Whitman es clarificadora. Esa individualidad, ese personalismo (utilizando la terminología del poeta), finalmente el pensamiento de la identidad, es “el más riguroso hecho básico y único acceso a todos los hechos” (Whitman, 1955: 747). Aquello que inicialmente podía manifestarse en términos de tensión entre dos ideas contrapuestas (la individualidad y la totalidad) es resuelto por Whitman en virtud de un cierto trascendentalismo poético pero también de una reflexión medida de la situación y posibilidades del individuo en la democracia del Nuevo Mundo, cuando menos, en la versificada por Whitman.

El crítico literario Richard Chase lo expresa en los siguientes términos: “la paradoja democrática es la metáfora central de *Leaves of Grass*, resultante de la doble lealtad del hombre democrático, de un lado a la inviolable integridad propia y, de otro, a la unidad del cuerpo social. En los poemas de Whitman la ‘identidad’ individual se asimila siempre a sí misma y luego vuelve a desasimilarse al integrarse ‘en la masa’” (Chase, 1962: 11). Efectivamente, el pensamiento de Whitman no es contradictorio, en tal caso pone de relieve una paradoja resuelta en el constante diálogo entre el individuo y la masa, esta última beneficiada de las aportaciones al

⁵³ Whitman, en su artículo “Un problema americano”, escribe acerca del carácter beneficioso de la asociación, sin la cual, afirma, el mundo no puede existir –en un recuerdo del carácter ineludible de la simbiosis planteada por Althusius: “el hombre, por su misma naturaleza, es animal social” (Althusius, 1990:11)–. De nuevo, Whitman manifiesta la necesidad de conciliar y/o combinar el deber del individuo, cual miembro de asociaciones, y las obligaciones para el Estado y la nación, con la “libertad esencial como una personalidad individual” (Whitman, 1955: 828).

bien colectivo de cada individualidad que es, a su vez, asumida e integrada por la masa bajo la forma democrática.

En relación a todo ello, Richard Chase concluye su artículo sobre Whitman manifestando que “Whitman es el representante de su nación porque él y su poesía reflejan de una manera fundamental, aunque incompleta, las íntimas contradicciones de la civilización norteamericana” (Chase, 1962: 56).

4.2.1.4. La Guerra Civil.

“Nuestra Nacionalidad [...] pasó rozando justamente, y justamente por un pelo escapó a la destrucción. ¡Ay! ¡Pensar en la agonía y el sangriento sudor de ciertas horas! ¡Pensar en aquellas violentas crisis!” (Whitman, 1955: 789).

Whitman escribe sobre la Guerra Civil fundamentalmente dos obras: *Redobles de tambor (Drum-Taps, 1865)* y *Jornadas en América (Specimen Days in America, 1882)*. Más aún, manifiesta con claridad que sus *Hojas de hierba* no podían haber sido escritas sin el triunfo de la “causa” en la guerra manifestando, de igual modo, una firme creencia en los beneficios de la Unión: “Sé muy bien que mis *Hojas* no podrían haber aparecido y haber sido completadas en ninguna otra época que en la segunda mitad del siglo XIX, ni en ninguna otra parte que la América democrática, y a partir del triunfo absoluto de las armas en la Unión Nacional” (Whitman, 1976: 402).

Whitman va más allá y articula un discurso nacional en torno a la Guerra Civil que le conduce a afirmar que su importancia ha sido mayor que la de la Guerra de Independencia, finalizando, de este modo, el camino recorrido desde la formación incompleta del gobierno nacional hasta su última configuración a través de las armas, en un simbólico camino desde George Washington hasta su admirado Abraham Lincoln: “A fines de 1862 fui a los campos de batalla de Virginia, estuve

en el frente, asistí a grandes combates y los días y noches posteriores, participé de todas las fluctuaciones del ánimo: tristeza, desesperación, renovadas esperanzas, coraje; vi cómo se arriesgó sin vacilar la vida y también cómo se defendió *la causa* a lo largo de esos años agónicos y espeluznantes: 1863, 1864, 1865, en los que se dio a luz realmente (más que en el período 1776-1783) esta Unión a partir de entonces homogénea. Sin las experiencias que me brindaron esos tres o cuatro años, *Hojas de hierba* no existiría ahora” (Whitman, 1976: 407). Ello nos muestra una perspectiva histórica de los Estados Unidos que alcanza desde su formación como nación independiente hasta el final de la Guerra Civil, pasando por la discusión entre dos sistemas económicos (el del Norte y el del Sur) y por el conflicto en la definición de la estructura constitucional de la Unión, que culminaría con la Guerra Civil. Whitman toma partido por la Unión según Andrew Jackson o el propio Lincoln al cual, como comentaremos, dota de una cierta aureola casi mítica. Sin embargo, también hallamos en las palabras del poeta una perspectiva de la guerra como tragedia, de la que los hospitales militares –llenos de dolor y muerte– son su esencia.

En cualquier caso, la formulación poética de Whitman sobre la Guerra Civil aparece en *Redobles de tambor*. La obra se inicia con un cierto romanticismo teñido por un triunfalismo poco disimulado en el canto a los desfiles o a la triunfante democracia en poemas como “¡Batid, batid, tambores!” (“*Beat! Beat! Drums!*”). Tras ellos se sitúan una serie de poemas en los que Whitman reflexiona acerca de los horrores de la guerra: tal vez el más bello de todos ellos, acaso de cuantos configuran *Redobles de tambor*, es “Vigilia extraña tuve una noche en el campo de batalla” (“*Vigil Strange I Kept on the Field One Night*”), bellísimo poema donde el personaje múltiple Walt Whitman ve caer malherido en el campo de batalla a un joven compañero y regresa, por la noche, a ese lugar, donde lo halla muerto. Pasa entonces una mística noche hasta el despuntar del alba, cuando entierra a su camarada. Finalmente, los últimos poemas son un canto a la reconciliación, como es el caso de “Al fermentado suelo que pisaron” (“*To the Leaven’d Soil They Trod*”).

Redobles de tambor es también un tributo al colectivo, por cuanto no hay ningún héroe épico entre la totalidad de soldados a los que canta Whitman en favor de la Unión. De hecho, Whitman, en su obra en prosa *Jornadas en América* (que comentaremos en breve) incluye el texto “El héroe anónimo” donde, en un tono inequívocamente lírico, se pregunta sobre los soldados anónimos ignorados por la historia: “¿Quién se ocupará de narrar las historias desconocidas? Las historia de los cientos, que digo, de los miles de héroes –Nordistas, Sudistas, desaparecidos sin huellas de palabras–, los ignorados actos de heroísmo, las hazañas fulmíneas, irresistibles, increíbles, magníficas ¿quién las narrará? Nunca lo conseguirán los libros de historia, no habrá poemas que canten estas gestas, ninguna música ensalzará la memoria de estos hombres, los más valientes de todos” (Whitman, 1976: 51).

Justamente es la obra *Jornadas en América* donde Whitman incluye sus “Memorias de la guerra 1862-1865” (a las que pertenece “El héroe anónimo”). De hecho, la obra se divide en tres partes: un diario, unas memorias de la guerra y, finalmente, unas notas acerca de la naturaleza, la literatura y otros variados temas. La obra destaca por su concisión y su carácter comedido, poco dado a ciertas exaltaciones poéticas que sí figuran en algunos de sus poemas. Desde el punto de vista temático aparecen referidos distintos episodios. Por ejemplo, en el texto “En el frente de batalla” aparecen referidas las visitas a los hospitales; “El hospital de la oficina de patentes” es una muestra de la relación de Whitman con los heridos de la guerra (cabe mencionar que el poeta desarrolló una actividad de enfermería durante la contienda); “La Casa Blanca al claro de luna” es, por su parte, un bello intervalo poético; “El más exaltador de todos los espectáculos guerreros” es un excelente texto en el que primero encontramos una inequívoca exaltación del ánimo en la observación de la tropa de caballería atravesando la ciudad contrastada por el paso posterior de un tren de ambulancias –“Después, apenas acaba de pasar el último, un tren de ambulancias comienza, en dirección opuesta, a subir la calle Catorce, en ruta

hacia el Norte, y se desliza con lentitud, conduciendo a los hospitales una gran hornada de heridos” (Whitman, 1955: 656)–; por su parte, “Una escapada en el infierno de la guerra” muestra la brutalidad de la guerra desde ambos bandos, sin ninguna concesión a su posición con respecto a la contienda; “Unionistas prisioneros en el Sur” describe los campos de concentración confederados, mientras que “Muerte de un soldado de Pennsylvania” es una bellísima carta escrita por Whitman para la madre del soldado Frank H. Irwin, muerto en uno de los hospitales a los que el poeta intentó llevar algo de luz.

4.2.1.5. Abraham Lincoln.

Whitman canta al presidente Lincoln en *Recuerdos del presidente Lincoln* (*Memories of President Lincoln*, 1866), poemario en el que “La última vez que florecieron las lilas en el patio” (“*When Lilacs Last in the Dooryard Blomm’d*”) ocupa una parte significativa. En este poema leemos: “*When lilacs last in the dooryard bloom’d, / And the great star early droop’d in the western sky in the night, / [...]*”,⁵⁴ donde Lincoln es el gran astro que desciende por el cielo de Occidente hasta la noche.

Por su parte, en su poema más celebrado “¡Oh Capitán! ¡Mi Capitán!” (“*Oh Captain! My Captain!*”), Whitman simboliza la figura del presidente Lincoln en la del capitán que tras un espantoso viaje (la Guerra Civil) con la nave que conduce (la Nación) llega a puerto tras superar todos los escollos, más el capitán yace frío y muerto en el puente, frente al clamor de las multitudes en las playas.

En *Jornadas en América* Whitman también introduce algunos textos dedicados al presidente Lincoln desde la actitud más respetuosa. En “La inauguración”, un

⁵⁴ “La última vez que florecieron las lilas en el patio, / y el gran astro descendió por el cielo del oeste hasta la noche, / [...]”.

acercamiento reverencial a Lincoln, dota al presidente de un cierto halo mítico: “Jamás contemplo a este hombre sin darme cuenta que su atracción personal se debe a dos elementos que él combina en sí mismo: la más pura, la más cordial ternura y esta especie de virilidad nativa particular de las gentes del Oeste” (Whitman, 1955: 667). En “Muerte del presidente Lincoln” muestra su enorme pesar por la pérdida de uno de los *faros* de América, al que describe como la más grande personalidad: “Él deja a la historia y a la biografía americanas no solamente su más trágico recuerdo, sino que les deja, según mi opinión, la más grande personalidad, la mejor, la más característica, la más artística, la más moral” (Whitman, 1955: 669). Suma a ello una velada y muy discreta afirmación acerca de sus posibles defectos para luego afirmar que poseía una poderosa idea que constituía su más importante aportación a la nación, el Unionismo: “No es que no tuviese defectos –él los ha mostrado en la presidencia– pero lo que constituía el sólido fondo de su carácter era la honestidad, la bondad, la finura, la conciencia y (virtud nueva, desconocida fuera de esta nación y casi apenas reconocida aquí, pero que es el fundamento y el lazo de todo lo demás, como lo mostrará el porvenir con magnificencia), el Unionismo, en su sentido más auténtico y más amplio” (Whitman, 1955: 669). La vinculación que establece Whitman entre Lincoln y la Unión es notoria y su lenguaje poético y su pensamiento político le conducen a afirmar el carácter indisoluble de la Unión: “Ha sido asesinado, pero la Unión no ha sido asesinada [...] La muerte realiza su obra, anula cien, mil personas: Presidente, general, capitán, simple soldado. Pero la nación es inmortal” (Whitman, 1955: 669).

También podemos destacar un texto breve, “Un recuerdo de Lincoln”, en el que Whitman explica una anécdota vinculada a la perpetuación de la Unión. Parece ser que, reunido el presidente Lincoln con una gran delegación de presidentes bancarios, uno de ellos le preguntó si su interés en la permanencia de la Unión no significaba que ésta empezaba a flaquear, a lo que Lincoln respondió con serenidad:

“Cuando yo era muchacho, en Illinois –dijo–, me acerqué una vez al diácono de la iglesia presbiteriana. Una noche, fui despertado en mi sueño por un golpe seco dado en la puerta, y oí exclamar a la voz del diácono: ‘¡Levántate Abraham. El día del Juicio ha llegado!’ Salté de mi lecho y corrí a la ventana y vi caer estrellas en gran profusión; pero, mirando en los cielos, detrás de ellas, vi las grandes y antiguas constelaciones, fijas y verdaderas, en sus lugares, por las cuales fui bien advertido. Caballeros, el mundo no llegaba a su fin entonces, ni la Unión llegará ahora” (Whitman, 1955: 825).

Por último cabría citar la “Reconstrucción del asesinato de Lincoln”, una conferencia leída por Whitman en Nueva York el 14 de abril de 1879, donde, de una forma muy vívida, describe el asesinato del presidente y el profundo desasosiego que causó su inesperada muerte.

4.2.1.6. Hojas de hierba y el literato.

Whitman sitúa la importancia de la literatura y, particularmente, de la poesía, al final de un camino histórico recorrido en tres etapas por el Nuevo Mundo: la primera de ellas coincide con el trazado e imposición de los derechos políticos fundamentales (que coincide, a su vez, con el proceso de independencia de las colonias inglesas de Norteamérica y con la formulación política que fue configurando a los Estados Unidos a través de su sistema federal y de su constitución); la segunda etapa está ligada a la prosperidad material, hacia la cual Whitman manifiesta un inequívoco entusiasmo; y, por último, una tercera etapa establece a la literatura como la garante de la celebridad de las otras etapas, sobre las cuales elevará su discurso.

“Nunca existió algo más necesario, hoy día y en estos Estados, que el poeta moderno, que el gran literato de lo moderno. Acaso, en todo tiempo, el punto central

de una nación y lo que, por consiguiente, influye de verdad, es su literatura nacional, sus poemas arquetípicos especialmente” (Whitman, 1955: 706). Whitman destaca que no hay nación que no haya desarrollado su literatura, la cual otorga identidad moral a los estados: desde Homero, en la antigua Grecia, hasta los poemas épicos de las naciones europeas, Whitman cree que la poesía ha ejercido una inequívoca influencia en la formación de una identidad nacional.

En relación a ello, a Whitman le preocupa la carencia de una literatura nacional en los Estados Unidos que pudiera unir de una forma más profunda a las facciones enfrentadas de la Unión. En sus *Perspectivas democráticas* escribe: “pero el recelo de los antagónicos e irreconciliables sectores del interior y la carencia de un esqueleto común, uniendo a todos apretadamente, me obsesiona de continuo. Nada es más evidente, por otra parte, que la necesidad, durante un largo período futuro, de una fusión de los Estados dentro de la única identidad moral y artística digna de confianza. Porque, yo digo, la verdadera nacionalidad de los Estados, la genuina unión, cuando lleguemos a una crisis mortal, no es, después de todo, ni la ley escrita, ni (como generalmente se supone) el propio interés o el monetario común o los objetos materiales, sino la férvida y grandiosa Idea” (Whitman, 1955: 711). Whitman verbaliza algunos de los peligros que acechan a la Unión y, de este modo, vincula problemas de carácter político a la literatura: finalmente la empresa poética de Whitman no se entiende sin su concepción de la democracia y de la Unión; como poeta contextualiza su obra en el siglo XIX y en el desarrollo de los Estados Unidos a lo largo de dicho siglo.

Por ello, se plantea “Tomar expresión, encarnar, fundar una literatura con grandes y arquetípicos modelos” (Whitman, 1955: 761). La democracia en el Nuevo Mundo es un fenómeno inédito en la historia y por ello necesita también una nueva literatura, una “genuina literatura de nuestro país y nuestro pueblo” (Whitman, 1955: 766). Whitman, finalmente, demanda una nueva literatura que enseñe y guíe a los hombres (Whitman, 1955: 718). En ello se distancia de su contemporáneo Charles

Baudelaire, poco amigo de cualquier tipo de enseñanza en poesía, a la que llamaba la “herejía moderna capital”.

Resulta fundamental mencionar que el desarrollo de la gran obra poética de Whitman, *Hojas de hierba*, se articula formalmente a la luz de la nueva experiencia democrática. Whitman pretende crear el gran poema épico de su nación y, para ello, debe alejarse de la épica europea, basada en unos valores que la vinculan a la experiencia histórica del feudalismo.

Para su magna empresa poética Whitman necesitaba, en primer lugar, un héroe. Borges en su prólogo a su traducción de unos poemas escogidos de *Hojas de hierba* afirma: “Necesitaba, como Byron, un héroe, pero el suyo, símbolo de la populosa democracia, tenía que ser innumerable y ubicuo, como el disperso dios de los panteístas” (Borges, 1991: 9). El poeta crea un protagonista que es él mismo y, a su vez, es múltiple. En “Al uno-mismo canto” (“*One’s-Self I Sing*”) canta a la persona individual pero pronuncia la palabra democrática, la palabra masa: ejemplo notorio de la vinculación de la forma poética de su obra con sus intenciones temáticas.

Junto al héroe plural y poliédrico, se propone abandonar la narración cronológica y lineal, alejándose de la experiencia épica europea, y, por motivos parejos, hacer uso del verso libre, liberándose de las limitaciones (si las tuviera) de la métrica de la épica tradicional.

De un modo inequívoco, Whitman llevó a cabo aquello que formula en sus *Perspectivas democráticas* de un modo teórico: la escritura del poema épico de la democracia y de los Estados Unidos. Si Emerson en su artículo “The Poet” lamentaba que aún no hubiera aparecido el gran poeta nacional de los Estados Unidos, Whitman se propuso “la titánica tarea de escribir el gran poema de América” (Abrams, 1996: 648).

Lo que Whitman logró fue, en cualquier caso, componer un poema como nunca antes se había hecho: si la aventura política de los Estados Unidos era un experimento, su gran poesía también lo fue y, artísticamente, logró su objetivo:

posiblemente las formas democráticas no se expresaron jamás tan bellamente como en el verbo de Whitman. El propio Whitman expresó la libertad formal de su poesía –y aquella que quería hallar en los Estados Unidos– en su “Song of the Open Road” (“Canto del amplio camino”): “Afoot and light-hearted I take to the open road, / Healthy, free, the world before me, / The long brown path before me leading wherever I choose.”⁵⁵

⁵⁵ “En curso y alegre, tomo el amplio camino, / sano, libre, el mundo ante mí, / ante mí el largo sendero me conduce dondequiera que escoja.”

Las obras de Walt Whitman analizadas para la elaboración de este estudio han sido las que se mencionan a continuación: *Hojas de hierba* (*Leaves of Grass*, 1855, primera edición), *Redobles de tambor* (*Drum-Taps*, 1865), *Perspectivas democráticas* (*Democratic Vistas*, 1871), *Jornadas en América* (*Specimen Days in America*, 1882) –“Memorias de la guerra 1862-1865”–, *Mirada retrospectiva a los caminos recorridos* (1888), *Notas*. “La democracia en el Nuevo Mundo”, “Un recuerdo de Lincoln”, “Nuestra real culminación”, “Un problema americano”.

4.2.2. El *western*: la épica norteamericana.

“El *western* es el único género cuyos orígenes se confunden prácticamente con los del cine y que después de medio siglo de éxito ininterrumpido conserva siempre su vitalidad” (Bazin, 1990: 395). Las acertadas palabras de André Bazin en su clásica obra *¿Qué es el cine?* aplicadas al momento presente tendrían una vigencia relativa. En la actualidad el género ha perdido vigor desde el punto de vista comercial: el número de *westerns* producidos en los últimos años es muy reducido y, entre los que se han estrenado, la fortuna comercial y artística ha sido desigual. Sin embargo, además de en ejemplos notables, pero aislados, como la extraordinaria *Sin perdón* (*Unforgiven*, 1992) de Clint Eastwood (1930-), el *western* ha pervivido a través de la vigencia de sus formas en otros géneros como el cine policíaco o el cine de ciencia-ficción que, en ocasiones, además de tomar el viaje renacentista como modelo, ha adaptado la dinámica de la conquista del Oeste a sus formas futuristas.

En cualquier caso, cabría preguntarse cuál ha sido la importancia del *western* para regenerar las antiguas formas de la epopeya y dotar a los EE.UU. de un horizonte épico que tan sólo habían mostrado, sin la repercusión del cine, algunos literatos como el ya citado James Fenimore Cooper. Bazin establece un interesante paralelismo entre la conquista del Oeste y la Revolución Soviética, afirmando al cine como el medio que, de forma más relevante, ha convertido a ambos acontecimientos en grandes epopeyas de nuestro tiempo, constituyendo los mitos de dos realidades geopolíticas que nacían siglos después del nacimiento, no ya sólo de las grandes epopeyas clásicas, sino también de la épica europea que escribía, en lenguas vernáculas, los orígenes míticos y heroicos de los reinos europeos. “Como la conquista del Oeste, la Revolución Soviética es un conjunto de acontecimientos históricos que señalan el nacimiento de un orden y de una civilización. Una y otra han engendrado los mitos necesarios para la confirmación de la Historia; una y otra también han tenido que reinventar la moral, encontrar en su fuente viva, antes de que

se mezcle o manche, el principio de la ley que pondrá orden en el caos, que separará el cielo de la tierra. Pero quizá el cine ha sido el único lenguaje capaz no solamente de expresar, sino, sobre todo, de darle su verdadera dimensión estética. Sin él, la conquista del Oeste no habría dejado, con las *western stories*, más que una literatura menor; de la misma manera que tampoco ha sido gracias a su pintura o a sus novelas como el arte soviético ha impuesto al mundo la imagen de su grandeza. Y es que el cine es ya el arte específico de la epopeya” (Bazin, 1990: 404). Ambas cinematografías confirman la importancia del cine como medio de expresión y muestran algunas claves de sus respectivas naciones. El propio Sergei M. Eisenstein teoriza acerca del diálogo entre el cine norteamericano y el cine soviético en su artículo “Dickens, Griffith y el film de hoy” y se expresa en términos muy elocuentes acerca de la relación entre la América tradicional, patriarcal y provinciana y las películas de Griffith, lo cual pone de relieve la importancia del cine como reflejo de una sociedad (Eisenstein, 1989: 250-253).

Igualmente, cabría preguntarse, más allá de las formas autónomas del arte, sobre la verdad y la mentira que ocultan estas magnas epopeyas. El propio cine lo hizo. La madurez del *western* produjo obras que articulaban un discurso acerca del propio género, que sumaban ambigüedad a sus héroes planos o que recordaban la cultura de la población autóctona. Llegó incluso a teorizar sobre el crepúsculo de un género y a establecer una cierta distancia crítica con una historia escrita según el discurso oficial. La reflexión acerca de la violencia, del racismo, de la ambigüedad moral del héroe colonizador, están presentes en muestras del género como *Flecha rota* (*Broken Arrow*, 1950) de Delmer Daves (1904-1977), *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956), *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, 1964) o *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) de John Ford, *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969) de Sam Peckinpah (1926-1984) o *Pequeño gran hombre* (*Little Big Man*, 1970) de Arthur Penn (1922-), todas ellas muestras de la

vitalidad artística y crítica de un género que constituyó como ningún otro la épica norteamericana.⁵⁶

4.2.2.1. *Centauros del desierto (The Searchers, 1956).*

Centauros del desierto narra la llegada de Ethan Edwards a la propiedad que su hermano posee en Texas. Esta propiedad forma parte de una comunidad amenazada por los indios comanches. Tras una salida de reconocimiento de Ethan con los *Rangers* de Texas, la propiedad de su hermano será asaltada y éste será asesinado junto a su mujer y su hijo. Las dos hijas de la familia serán raptadas y una de ellas, Lucy, asesinada brutalmente. Ethan, acompañado por el joven mestizo Martin, emprenderá la búsqueda por parajes hostiles de la más pequeña y única superviviente de las sobrinas, Debbie.

Centauros del desierto, dirigida por John Ford, es uno de los *westerns* más fascinadores de la historia del cine. Más aún si pensamos en cómo muestra la articulación de la vida en la frontera y, sobre todo, la complejidad emocional del pionero o *frontierman*.

La película transcurre en el estado de Texas y, concretamente, inicia su acción en el año 1868. Los EE.UU. habían llevado a cabo la anexión de la República de Texas el 29 de diciembre de 1845, convirtiéndose éste en el 28º estado de la Unión y siendo ésta una de las causas principales de la Guerra Mexicano-estadounidense

⁵⁶ Entre la numerosa bibliografía sobre el *western* o sus máximos creadores (con especial atención a John Ford y Howard Hawks) podemos mencionar los siguientes títulos: *Al oeste del pecos*, de Zane Grey (con muestra literaria del género); *El western. El género americano*, de Quim Casas; *La gran caravana del Western. Las 100 mejores películas del Oeste*, de Javier Coma; *John Ford*, de Peter Bogdanovich; *Sobre John Ford*, de Lindsay Anderson; *Howard Hawks: la comedia de la vida*, de Quim Casas; o *Hawks según Hawks*, de Joseph McBride.

(1846-1848). Ello indica el carácter aún fronterizo y pionero de los hombres y mujeres que aparecen en la obra de Ford.

Ethan Edwards, personaje fronterizo y protagonista de la película (interpretado por John Wayne), contiene muchos de los rasgos que configuran el carácter genérico del pionero. Como el Natty Bumppo de James Fenimore Cooper, emblemático protagonista del ciclo épico del *Leatherstocking* integrado por cinco títulos entre los que destaca *El último mohicano* (*The Last Of The Mohicans*, 1826), la figura de Ethan evoca “el prototipo de pioneros, cazadores, vaqueros y otros personajes que en su marcha hacia el Oeste y mientras creaban el espacio de lo que iba a ser su país, desafían a la naturaleza y la modifican, en un proceso considerado positivo en tanto en cuanto conlleva el progreso social y la cultura” (Viñuela, 1997: 22-23). Sin embargo, lo que en Cooper se nos antoja un personaje plano, de configuración arquetípica, casi fundacional (muy propia, por lo demás, de las grandes epopeyas del pasado), en John Ford y su guionista Frank S. Nugent se convierte en una complejidad emocional más propia de la novela moderna que de la épica clásica: “Tal parece que Cooper describe decorados sobre los que componer sus figuras, y que no se preocupa en crear personajes sino *personae* literarias, que reaccionan convenientemente a los estímulos provocados por el autor, en vez de arrastrar sus propios sentimientos y debilidades de capítulo en capítulo. El hecho de que parezca que no hay más voz en la página que la del que tiene en ese momento la palabra, propicia la sensación de que en la obra no hay vida suficiente como para conferir profundidad al texto” (Viñuela, 1997: 25). Contrariamente, Frank S. Nugent, inspirándose en una novela de Alan LeMay, escribe un guión sugerente y repleto de sinuosos senderos emocionales que hallan una cumplida y exacta respuesta en las formas poéticas de John Ford. De hecho, Nugent, en otras colaboraciones con John Ford, ya había indagado en algunos de los temas más recurrentes de la épica ligada al *western* a través de títulos tan destacados como *Fort Apache* (1948), *La legión*

invencible (*She Wore A Yellow Ribbon*, 1949) o *Caravana de paz* (*Wagon Master*, 1950).

La película se inicia en un rancho de Texas con una puerta que se abre para recibir la llegada casi mágica de Ethan Edwards, quien aparece dibujado en el horizonte cual figura legendaria enviada para restablecer el orden en las áridas y salvajes tierras tejanas. Jordi Balló y Xavier Pérez, en su obra *La llavor immortal*, sugieren la afinidad de este héroe fordiano con el héroe homérico Ulises y su regreso al hogar (evocando el *topos* literario del *nostos* o regreso): “*Tota la segona part de l’Odissea –la vengança contra els pretendents– és perfectament detectable com a base argumental de films que expliquen el retorn del guerrer a la casa amenaçada i plantegen un enfrontament a mort amb els detentors del nou ordre [...] És aquesta figura tràgica la que va madurant en les westerns (paral·lelament als actors que l’interpreten), per quedar expressada en la forma més excelsa en l’Ethan, encarnat pel mateix Wayne, a Centaures del desert*” (Balló y Pérez, 1995: 36-37).

El sustrato homérico de Ethan Edwards, el propio paisaje desértico de Texas (asimilado al mar del poema homérico por Balló y Pérez), la voluntad de restituir el orden en el hogar son, todos ellos, elementos recuperados de la epopeya clásica, de igual modo que el reencuentro entre Ethan y Debbie, la pequeña sobrina del héroe raptada por los comanches, evoca, como sugirió Jean-Luc Goddard, el reconocimiento entre Telémaco y Ulises. Sin embargo, aun reconociendo esta innegable herencia del modelo clásico cabría matizarla a partir del carácter histórico y literario de la frontera y del *frontierman* y/o pionero, tan propio de la cultura y la historia norteamericanas. Quizá la mayor diferencia entre el héroe homérico y Ethan es que este último carece de hogar aunque, de tanto en tanto, se muestre a una sociedad que finalmente le rechaza.

Es por ello que aquello que probablemente refleja más poderosamente *Centauros del desierto* es la imposibilidad de continuidad histórica del pionero. Éste, representado en toda su complejidad por Ethan Edwards, fue necesario para la

frontera, para la conquista del salvaje y desconocido Oeste; fue necesario, por tanto, para la construcción geográfica y aun política de su nación, mas ni siquiera su función histórica podrá perpetuar su modo de vida. Ethan, que ayudó a construir el espacio de la nueva nación norteamericana, quedará fuera de los resultados de esa conquista, esto es, de la nueva sociedad. En este sentido, *Centauros del desierto* es una obra profundamente americana. De hecho, Turner, en su influyente ensayo *El significado de la frontera en la historia americana* (presentado en Chicago, recordemos, en 1893, poco después que se estableciera el fin de la frontera en el territorio continental y contiguo de los Estados Unidos) establece una evolución social que empieza con el indio y con el cazador y que prosigue con la paulatina desintegración de la barbarie hasta llegar a la organización industrial, pasando por la vida en el rancho, la explotación del suelo, etc. (Turner, 1960: 27); esto es, establece la superación histórica de la acción, por lo demás necesaria, de los primeros pioneros. Curiosamente, años antes el citado novelista James Fenimore Cooper escribía en el capítulo XII de su novela *Home As Found* una teoría en la que trazaba las tres etapas por las que debía pasar un país, en lo que podríamos establecer como un revelador juego de influencias entre la literatura y la historia. La primera de estas etapas sería un período que coincide con la acción de los pioneros; sin embargo, en la obra de Cooper hallamos una inequívoca diferencia entre su personaje fronterizo Natty Bumppo y los hombres y mujeres de la frontera que, finalmente, configuraron una sociedad: “Las teorías de Fenimore Cooper se materializaban así en los confines de su propio país, y su héroe, Natty Bumppo, se multiplicaba ahora en cada ‘caballero’ que se internaba en territorio ignoto y solitario. Los ‘hombres de la frontera’ se enfrentan, fundamentalmente, al hecho incontestable del trabajo duro y del sacrificio constante para sacar rendimiento a unas tierras que constituyen su esperanza de futuro; esta circunstancia condiciona todas sus características y los diferencia sustancialmente de la figura de Bumppo, ya que aquel no estaba atado a un lugar concreto ni a lazos familiares ni afectivos” (Viñuela, 1997: 45). Este último

matiz resulta interesante ya que *Centauros del desierto* nos muestra a estos hombres y mujeres de la frontera que, en su lucha con una región salvaje, finalmente, configuran una sociedad; incluso uno de los personajes afirma que la tierra (Texas) fue la que le arrebató a su hijo (asesinado por los comanches en su infructuosa búsqueda de las jóvenes Lucy y Debbie). Pero también nos muestra a ese otro hombre fronterizo que comparte con aquellos su marcha hacia el Oeste y su lucha constante en territorios hostiles, pero en igual medida se aleja de ellos al no haber superado la primera etapa civilizadora de la barbarie de territorios salvajes y haber quedado al margen de la incipiente sociedad que generan los hombres y mujeres de la frontera que establecen su vida en un Oeste finalmente asumido por el estado.

Ethan Edwards, quintaesencia de los primeros pobladores del Oeste, es también un agente civilizador que, finalmente, quedará fuera de esa sociedad que ha ayudado a formar. Es, en sí mismo, un héroe fronterizo: por moverse en el espacio histórico de la frontera y por situarse entre la incipiente sociedad y la barbarie de las tierras libres del Oeste. En el caso concreto de la película Ethan contribuye a reconstituir el orden de esa sociedad incipiente, motivo este ligado al cuento heroico y a la épica y recogido por el propio James Fenimore Cooper en su personaje de Natty Bumppo: “La clave de su diferencia respecto a otros ‘gentlemen’ radica precisamente en la frase ‘dentro de sus propias normas’, que no son otras que defender la proporción y el orden o restaurarlos allí donde hayan sido alterados, sin por ello renunciar a su autonomía e independencia” (Viñuela, 1997: 38). Esta reflexión nos acerca a otra figura emblemática del *western* como Shane, protagonista de *Raíces profundas* (*Shane*, 1954) de George Stevens (1904-1975), el cual aparece como héroe legendario para restituir el orden entre una comunidad de agricultores y se marcha con el mismo halo mítico, casi religioso, con el cielo dibujado sobre su rostro y un paisaje montañoso monumental, sublime, dominando el horizonte. El personaje de Ethan Edwards, en contraposición a Shane, muestra un carácter más humano, en lo que tiene de debilidad y ambigüedad moral (su racismo y su espíritu vengativo

afloran a lo largo de la película), y, a su vez, su marcha no es voluntaria, como tampoco lo es, al menos completamente, su individualismo teñido de soledad. Ethan queda fuera de la sociedad porque ésta le cierra sus puertas. Su proceder, su carácter de hombre de la frontera, no tiene solución de continuidad a pesar de haber ayudado a la formación de la sociedad que le rechaza (hasta tal punto que en la película es él quien debe rescatar del caos a esa misma sociedad). Y es precisamente en este punto donde hallamos la verdadera dimensión trágica del personaje: la puerta que se abre al inicio de la película no es la de su hogar sino la de una sociedad que le acoge, nuevamente, para configurar su espacio vital restituyendo el orden truncado por el asalto de los comanches a los colonos; la puerta que se cierra al final de la película es la de esa misma sociedad en la que ya no tiene cabida. Todo ello narrado con excelso pulso narrativo y sublime poesía por John Ford, quien logra una de las mayores obras del cine norteamericano.



Los grandes espacios del Monument Valley.



Una puerta que se abre al inicio de la película y otra que se cierra al final marcan el carácter fronterizo de Ethan Edwards, situado entre la sociedad y la soledad del héroe trágico.

4.2.2.2 *Río Rojo*, de Howard Hawks (*Red River*, 1948).

El río Rojo se forma en el suroeste del estado de Oklahoma por la confluencia de los ríos North Fork y Prairie Dog Town Fork (que tiene su origen en Texas). Fluye en dirección este formando la frontera entre Oklahoma y Texas, después gira hacia el sur a través de Arkansas, y al sureste a través de Luisiana, para finalmente desembocar en el río Mississippi. Es el afluente más meridional de los grandes tributarios del Mississippi y desemboca en el golfo de México por medio del río Atchafalaya, en Luisiana. El río Rojo tiene una longitud aproximada de 1.638 km. y su cuenca ocupa un área de 236.725 km². Sus principales afluentes son los ríos Wichita, Washita, Kiamichi y Sulphur. La ciudad más importante por la que pasa es Shreveport, en el estado de Luisiana.
(Enciclopedia Encarta, 1997)

Howard Hawks dirigió en 1948 el que ha sido uno de sus más celebrados *westerns* y una de las más sobresalientes obras de su extensa y variada filmografía.

La película narra la aventura épica del pionero Tom Dunson quien, en compañía de Groot Nadine y Matthew Garth, creará la mayor ganadería del país al norte del Río Bravo para, posteriormente, verse obligado a emprender otro gran viaje en dirección al Missouri con el objetivo de buscar compradores a sus 9.000 cabezas de ganado.⁵⁷

Los primeros fotogramas de *Río Rojo* nos sitúan en el lejano año de 1851 y nos muestran una larga caravana de carromatos que se dirige al Oeste, concretamente a un estado de reciente incorporación a la Unión como California. Este estado fue cedido por México a Estados Unidos mediante el Tratado de Guadalupe Hidalgo, firmado el 2 de febrero de 1848, el cual restableció la paz entre ambas naciones tras

⁵⁷ Como en *Río Rojo*, en *Al oeste del Pecos* (*West of Pecos*, 1931), Zane Grey (1872-1939) narra la voluntad de Templeton Lambeth y su hija Terril de partir hacia el oeste de Texas para

la Guerra Mexicano-estadounidense (1846-1848), la cual supuso para México la pérdida de más de la mitad de su territorio original: el río Grande se convirtió en la frontera meridional de Texas, mientras que tanto el estado de California como el de Nuevo México fueron cedidos a Estados Unidos, obteniendo la nación norteamericana tierras de notables riquezas agrícolas, mineras y petroleras, así como una dominante situación estratégica, en lo que podríamos leer como un aplicación práctica del Destino Manifiesto.⁵⁸

Más allá de las diversas consideraciones históricas, la secuencia, desde el punto de vista cinematográfico, posee un inequívoco aliento épico al enmarcar a los protagonistas en el paisaje árido del sur de Oklahoma. Muy especialmente, la escena en la que Tom Dunson, protagonista de la película interpretado por John Wayne, se despide de su amada y de la caravana para cruzar el río Rojo y aventurarse en el aún salvaje territorio de Texas contiene una poderosa intensidad dramática acentuada por la disposición de la caravana al fondo de la escena y el incomparable y casi sublime paisaje que acoge a los protagonistas. A Borden Chase y Charles Schnee, guionistas de la película, no les son ajenas las ideas románticas del paisaje y la historia como

establecerse en un rancho: “su gran ilusión: encontrar y abastecer un rancho en el oeste” (Grey, 1988: 7), en vastas y desconocidas tierras llenas de peligros.

⁵⁸ Frederick Jackson Turner en su artículo “Fuerzas sociales en la historia americana” (1910), tras citar la creciente influencia geopolítica estadounidense (el control de las Filipinas tras la derrota de España, la anexión de las islas Hawai o el control del Golfo de Méjico) y describir a los EE.UU. como “república imperial con dependencias y protectorados”, escribe lo siguiente: “En ciertos aspectos, fue, ciertamente, el resultado lógico de la marcha de la nación hacia el Pacífico, el corolario de la era en que estaba empeñada en la lucha para ocupar las tierras libres y explotar los recursos del Oeste”. Ello nos conduce a la consideración de la aplicación de la dinámica de la conquista del Oeste, con el apoyo de la idea del Destino Manifiesto, a la posición mundial norteamericana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Las consideraciones de Turner podemos leerlas en Turner, Frederick Jackson, *La frontera en la historia americana*, Ediciones Castilla, Madrid, 1960, p. 259.

elementos argumentales que intensifican y dramatizan en grado sumo los acontecimientos que se pretenden narrar. El propio Johann W. Goethe (1749-1832) narra en su clásico *Hermann y Dorotea* (*Hermann und Dorothea*, 1798) el idilio entre un rico burgués y una pobre joven y enmarca la historia en los años que siguieron a la Revolución Francesa, sublimando el espacio y el tiempo histórico y dotando a la narración de un innegable y exacerbado romanticismo, el cual en su acepción histórico-literaria mira a las grandes epopeyas del pasado con severa devoción (el influjo del romanticismo en la recuperación de los valores nacionales es una muestra de todo ello).

La primera secuencia de *Río Rojo* está teñida, por tanto, de un notable romanticismo que reescribe el pasado desde la reconstrucción épica. Todo ello acentuado por la bella melodía que Dimitri Tiomkin compuso como tema central de la película y que, curiosamente, Howard Hawks o el propio Dimitri Tiomkin recuperaron en forma de dulce canción en el magistral *western Río Bravo* (1959).

No es casual que uno de los elementos más relevantes del *western* como género cinematográfico sea el uso que en él se hace del paisaje. Desde *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939) de John Ford y la localización del Monument Valley como marco escénico para históricos *travellings* pasando por la completa integración del paisaje como espacio dramático y los personajes en los *westerns* de Anthony Mann, el género ha descrito la épica de la conquista del Oeste integrando el espacio físico como futuro espacio nacional. De hecho, tendremos ocasión de plantear cómo ese espacio físico configura las acciones y aun el carácter del héroe protagonista de la épica norteamericana.

A este respecto cabe destacar que el río Rojo marca el inicio del estado de Texas estableciendo una línea fronteriza con el estado de Oklahoma. No resulta casual que un elemento geográfico de título a la obra de Howard Hawks y adquiriera un singular protagonismo en la narración. El espacio físico y con él la frontera ya están representados en ese río que para el protagonista, Tom Dunson, marcará una

aventura de conquista geográfica y personal: la adquisición de tierras y la creación del mayor rancho del estado. Insistamos en que Texas pasa a formar parte de la Unión en 1845, sólo seis años antes del inicio de esta magna epopeya.

El carácter pionero de Tom Dunson queda con ello bien definido hasta el punto que podríamos referirnos a él como uno de los *frontiersmen* apelando a lo que los americanos entienden por *frontier*, “un espacio –no una línea– que se halla dentro del país en vez de marcar sus límites, que es discontinuo, movedizo y no permanente, que invita a penetrar y no a detenerse, que está ‘vacío’ y puede ser ocupado” (Céspedes, 1960: 10) en contraposición a *border* o *boundary*, término que describiría lo que nosotros entendemos por frontera. Lógicamente, Tom Dunson no inicia una aventura de conquista de un espacio ajeno a las fronteras políticas norteamericanas (ya nos hemos referido a la fecha de adhesión de Texas a la Unión) pero sí inicia un camino de lucha con el espacio físico: “Bosques inmensos cerraban al paso; se interponían murallas montañosas; praderas desoladas o cubiertas de hierba, áridos océanos de ondulantes llanuras, estériles desiertos y una fiera raza de salvajes: contra todo eso había que luchar. Todo eso debía ser vencido.” (Turner, 1960: 222). Frederick Jackson Turner, en sus estudios sobre la frontera en la historia norteamericana, pone de manifiesto la importancia de la acción del pionero en la configuración del espacio nacional; aún con sus probables limitaciones continúan siendo estudios de notable interés, particularmente no sólo por su influencia en la historiografía sino también en las artes y en la idea colectiva que sobre el Oeste y la frontera se posee. De hecho, el cine del Oeste es, en muchas ocasiones, un digno correlato de las investigaciones de Turner.

En cualquier caso, Tom Dunson deja la caravana de carromatos para adentrarse con su inseparable compañero Groot Nadine (un impagable Walter Brennan) en territorio tejano, no sin antes tener una pequeña escaramuza con unos cuantos comanches que poco antes habían asaltado la caravana en la que viajaba la prometida del protagonista ante la impotente y ya lejana mirada de Dunson y

Nadine. El primero se cerciorará de la muerte de su amada al sorprender a un comanche con la pulsera que le regaló antes de dejar la caravana. Tan luctuoso suceso marca el inicio de un itinerario personal marcado por la dureza del entorno y la soledad. Sin embargo, antes de proseguir su camino aún encontrará un nuevo acompañante en la figura del pequeño Matthew Garth, superviviente del asalto perpetrado por los indios. Todos ellos recorren 2.000 millas hasta el sur de Texas, al norte del río Bravo o Grande del Norte, en las proximidades de la frontera mejicana. Y lo hacen a través de la mirada de Howard Hawks, quien utiliza de forma maestra el paisaje para describir en bellos planos de conjunto, fotografiados en impecable blanco y negro por Russell Harlan, el itinerario de los pioneros. Con una vaca y un toro pretende Dunson crear la mayor ganadería del país en una tierra que posee, en sus propias palabras, “todo lo que un hombre puede desear: agua abundante y buenos pastos”. Preguntado por el joven Matthew Garth sobre la propiedad de las tierras que tienen ante sus ojos, Tom Dunson no duda al responder que las tierras le pertenecen, cual pionero descrito por Turner. En este punto la película está realizando un inequívoco comentario histórico al introducir la cuestión de la propiedad de la tierra. A este respecto resulta relevante el veto del presidente Andrew Jackson (1767-1845) a un plan para distribuir entre todos los estados de la Unión los ingresos procedentes de las tierras públicas, recomendando que todas ellas fueran entregadas gratuitamente a los aventureros individuales y a los estados en donde estaban situadas tales tierras (Turner, 1960: 39). Jackson ocupó la presidencia de los Estados Unidos entre los años 1829 y 1837.

Vemos, por tanto, que la película sitúa de forma precisa el espacio físico, introduce elementos de debate histórico y, con todo ello, construye una aventura épica (obviamente fabulada) sobre la base de la historia de la nación. Y, además, no nos remite a un período histórico cualquiera, sino que sitúa la acción entre 1851 y 1865, período que abarca la Guerra Civil estadounidense, a la cual se hace referencia, y que marca la reciente incorporación de estados tan relevantes para el

futuro del país como Texas (que se incorporó a la Unión en 1845) o California (cuya incorporación a los Estados Unidos data de 1848). Esto es, los elementos “historicistas” de la película están sabiamente conjugados con la incorporación de un discurso épico (matizado por los esquemas melodramáticos, tan propios del cine norteamericano) que puede dotar al país de un horizonte épico que configure sus primeros pasos como nación. Lógicamente, esta configuración de una épica nacional conecta con el precedente literario de James Fenimore Cooper y con otros tantos *westerns*, pues el cine, arte joven y una de las mayores industrias del país, resulta un marco ideal para articular este discurso sobre la formación de los Estados Unidos, por sus posibilidades dramáticas y por constituir, particularmente en Estados Unidos, un arte popular con un alcance sin precedentes.

Río Rojo constituye no sólo un caso singular sino también paradigmático por sus notorias cualidades artísticas y su excelente guión, que establece un diálogo muy medido entre la historia fabulada y la épica, derivando en un artefacto cinematográfico de primer orden.

La película también introduce un comentario sobre la violencia que marcó el avance de la frontera hacia el Oeste. Tom Dunson tendrá que enfrentarse a unos mensajeros del que se autoproclama propietario de las tierras que pretende el protagonista. “El verdadero hombre de la frontera organizó su vida, hasta donde las circunstancias se lo permitieron, de acuerdo con un arquetipo paradisíaco en el que la ley natural le permitía utilizar libremente el ‘jardín del mundo’. Temerario, exuberante, sin una ley inmediata que lo controlara, violento y valiente, como lo define su propio mito, el hombre de la frontera actuó como un agente libre en medio de una naturaleza indómita; frente a la jerarquía de valores adoptada tradicionalmente en el este, es decir, inteligencia, refinamiento y moral cristiana, los ‘leatherstocking’ del oeste oponen su fuerza, su naturalidad y su libertad” (Viñuela, 1997: 45).

En cualquier caso, Tom Dunson, junto a sus dos compañeros, necesitará diez años para crear el rancho más grande de Texas. Los deseos de este pionero expresados en voz decidida y sonora sobre la tierra situada al norte de río Bravo se ven ilustrados por imágenes del futuro rancho que conducirán al mismo lugar quince años después; pero esta vez, tras un bello *travelling* de alejamiento del ya severo y curtido rostro de Tom Dunson, nos mostrará a un pionero ya un tanto envejecido y a un ya crecido Matthew Garth (interpretado por Montgomery Clift). Todo ello puesto en imágenes magistralmente por un Howard Hawks pletórico que hace gala de una economía narrativa y de un proverbial sentido del tiempo cinematográfico, que lo elevan como uno de los grandes maestros del cine clásico norteamericano.

La escena descrita marca el inicio de un segundo gran viaje: la conducción de 9.000 cabezas de ganado a Missouri. A ello se verá impulsado Tom Dunson para buscar un mercado para el ganado de Texas. En la película se nos dice que la Guerra Civil se llevó el dinero del Sur (en una nueva referencia histórica) lo cual, acompañado de la escasa habilidad de Tom Dunson para manejar el dinero (“Nunca ha sabido manejar el dinero”, dice Groot Nadine) conduce al rancho a la quiebra. Esta última limitación del pionero liga perfectamente con las condiciones de vida en la frontera: el dinero y su gestión sugieren un espacio socioeconómico más propio del Este.

El inicio de la marcha hacia Missouri se inicia con la serenidad del amanecer. Está filmado a través de una serie de planos de conjunto que muestran el estado de los asalariados de Dunson y del ganado para luego, partiendo de la mirada de Dunson, iniciar un bello y sereno movimiento de cámara a través del mismo itinerario de rancheros y ganado hasta acabar en la misma figura, llena de entereza, de Tom Dunson, quien dará la orden para iniciar la marcha. Matthew Garth seguirá la voluntad de Dunson profiriendo un sugerente grito. Se sucederán otras llamadas a la marcha desde planos de conjunto hasta primeros planos, pasando por planos americanos, en un montaje muy medido que dota de un innegable ritmo narrativo a

la secuencia, de inequívoco empuje épico. Todo ello filmado con un estilo que recuerda a los montajes soviéticos, donde la colectividad y el anonimato de los personajes dotan de una rara intensidad dramática a secuencias como la descrita.

Este segundo viaje marcará el desencuentro entre dos generaciones: la que representa el cada vez más duro Tom Dunson y la del joven Matthew Garth. El primero irá acentuando su dureza y su soledad hasta el punto de provocar la rebelión de sus asalariados, la cual será comandada por el propio Matthew Garth tras un episodio particularmente interesante: Dunson pretende colgar a dos desertores que han huido y han hurtado algunos víveres. Pretende hacerlo bajo la pomposa afirmación “la ley soy yo”. Todo ello recuerda, aunque en este caso de forma extremada, aquello que afirma Frederick Jackson Turner acerca de la frontera, a saber, que la frontera produce individualismo y una cierta e inequívoca antipatía a toda forma de control, hasta el punto de que la violencia rige las relaciones de los personajes (en la adquisición de tierras o en la forma de conducirse en un ambiente hostil). La magistral película de John Ford *El hombre que mató a Liberty Valance* muestra, precisamente, la confluencia de la violencia y la ley para configurar el espacio social del Oeste norteamericano

Toda esta parte de la película de Hawks tiene un argumento similar al del motín de la Bounty, influencia reconocida por el propio guionista y escritor Borden Chase, quien, dicho sea de paso, también escribió los guiones de otros celebrados *westerns* como *Winchester '73* (1950) de Anthony Mann y *La pradera sin ley* (*Man Without A Star*, 1956) de King Vidor (1894-1982). En cualquier caso, el joven Matthew Garth asumirá el mando de la misión frente a la imposibilidad de entendimiento con Tom Dunson, con el cual no comparte ni su camino moral ni el camino físico que pretende seguir. Reconducirá las reses hacia Abilene, ciudad en la cual se dice a lo largo de la película que tiene parada de ferrocarril, al cual remiten varios personajes no como testigos oculares sino como testimonios de las palabras de otros, lo cual dota a la idea del ferrocarril de un cierto carácter lejano y extraño a los ojos de un

tejano (no es necesario ponderar la creciente importancia que tuvieron las vías de comunicación para conectar las “salvajes” tierras del Oeste con el “civilizado” Este). Ello nuevamente dota de un cierto tono histórico a la narración, lo cual debe hacernos reflexionar acerca de las posibilidades de la obra de arte para transmitir ideas de carácter histórico de una forma eficiente a través de un conflicto dramático.

En cualquier caso, Matthew Garth conducirá el ganado hasta Abilene tras abandonar al vengativo Tom Dunson, el cual promete una cumplida venganza. La película aún introduce una batalla con los comanches en la que el joven Matthew Garth conoce a Tess Millay (interpretada por Joane Dru) con la que iniciará un romance y concretará la historia de amor truncada de Dunson (introduciendo la inevitable historia de amor propia de los esquemas melodramáticos, tan sabiamente conjugados por el cine clásico de Hollywood). Todo ello mostrado por la mirada de Howard Hawks, el cual muestra idénticas cualidades para narrar escenas intimistas o escenas de una mayor monumentalidad. Incluso se nos muestra una estampida de difícil filmación y de excelentes resultados cinematográficos.

Río Rojo se resuelve con la llegada del ganado a Abilene que establece el primer embarque para distribuir ganado a toda la nación. Incluso se nos concreta la fecha, el 14 de agosto de 1865, en una nueva conexión con la historia de los Estados Unidos. De hecho, se establece una comunicación de carácter casi fundacional entre ese Oeste agreste y en cierto sentido salvaje y el resto de la nación, a través del enlace entre la partida de ganado y el propio ferrocarril, que incluso espera la llegada de las reses, como oímos por boca del maquinista.

También Tom Dunson encontrará en Abilene a Matthew Garth y ambos acabarán hallando el horizonte irrenunciable de la reconciliación, no sin antes disfrutar de uno de los mejores duelos jamás filmados: el que tiene lugar entre Dunson y Cherry Balance (interpretado por John Ireland), pistolero que goza de innegable notoriedad en todo el estado. Una cámara sigue los pasos de Tom Dunson, el cual camina con determinación hacia Matthew Garth; desde atrás una voz le llama, es Cherry

Balance. Este último desenfunda su revólver ante el giro de Dunson más no puede evitar caer abatido por el rápido movimiento y posterior disparo de Dunson. Éste, herido, vuelve sobre sus pasos y continúa su impasible camino hacia Matthew Garth. Todo ello filmado en un soberbio plano secuencia por Howard Hawks quien introducirá acertados primeros planos para describir el reencuentro entre los dos protagonistas.

El avance hacia tierras libres y salvajes, el paisaje, la conducción del ganado,... todo contiene un inequívoco aliento épico que dota a *Río Rojo* de un carácter especial. De entre los innumerables *westerns* que jalonan la cinematografía norteamericana este es uno de los mejores y más representativos.

El cine épico norteamericano, en el caso más concreto del *western*, está inevitablemente ligado a los orígenes de los EE.UU. A través de la aventura de la conquista del Oeste, asistimos a un cine perfectamente integrado en el sistema de géneros de Hollywood cuya deuda con la historia en ocasiones tan sólo se circunscribe a la recreación de espacios y personajes situados en un pasado que es usado como horizonte épico nacional. Sin embargo, no siempre esta épica responde a la voluntad de configurar un pasado que contribuya a sustentar ideológicamente a una nación. Muy al contrario, incluso en una cinematografía dominada por la industria y por una historia (la del siglo XX) que no siempre ha favorecido la libertad ideológica (como luctuoso testimonio de ello tenemos la caza de brujas mccarthysta), hallamos obras cuyo compromiso con el pasado va más allá de ese horizonte épico –aunque igualmente lo comparte– para mostrarnos personajes complejos, como la composición creada por Frank S. Nugent y John Ford para el pionero Ethan Edwards, cuya ambigüedad moral se aleja del carácter plano de los héroes épicos y nos acerca a una realidad más terrena y a un compromiso más firme con la historia.



Tom Dunson (John Wayne) y
Matthew Garth
(Montgomery Clift).

4.2.3. El *peplum*: la épica y la historia antigua.

El cine, desde su período silente, ha coqueteado con la antigüedad para adaptar algunos de sus episodios más populares: desde la revisión de algunos de los mitos griegos hasta la adaptación con voluntad historicista de algunos de los períodos clave en la política romana, el cinematógrafo ha fijado su objetivo en unas civilizaciones cuya lejanía y rica cultura las hacía singularmente interesantes. La historia y el mito se conjugan para generar epopeyas en las que héroes imposibles caminan entre decorados que muestran una antigüedad de cartón-piedra. Mas no sólo los mitos paganos o las “grandes” batallas de la antigüedad atrajeron el capital de la industria del cine. Las Sagradas Escrituras también fueron una fuente inagotable de inspiración para aparatosas producciones que tuvieron a Cecil B. de Mille (1881-1959) como su más característico y devoto adaptador. Todas ellas, en cualquier caso, acostumbran a agruparse en lo que se ha dado en llamar, de forma genérica y sin distinguir entre las diversas culturas y/o civilizaciones, “cine de romanos”, esto es, un género cuyas coordenadas dramáticas aceptan por igual una revisión de la antigua Grecia o una reconstrucción del Egipto colosalista, con sus magníficas pirámides y sus iluminados faraones. Sobre la denominación del género y sus imprecisiones Pere Lluís Cano en el artículo “Sobre el *peplum* como género”⁵⁹ nos informa: “El PEPLUM temáticamente abarca cualquier película histórica o mítica que trate la antigüedad clásica; pero, dado que un realizador comercial establece pocas distinciones entre un griego, un fenicio o un persa, es bastante difícil marcar los límites históricos o cronológicos del *peplum* [...] No renunciaremos, por tanto, al popular apelativo de ‘película de romanos’ si bien el nombre más correcto sería el de *peplum*, que venimos repitiendo. La palabra en cuestión, *peplum*, está

⁵⁹ Artículo incluido en la obra *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*, Promociones Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1985.

usada en el más amplio sentido que abarca el saber popular, es decir, una túnica larga de pliegues irregulares que crea la imagen tópica de un antiguo griego o romano. En realidad es la antigua vestidura de las mujeres griegas y, concretamente la de Palas Atenea, que paseaba por la ciudad durante las Panatenaicas; también entre griegos y romanos, la túnica ceremonial y, en general, cualquier ropa exterior de corte amplio” (Cano, 1985: 1-2).

Hollywood produjo numerosas películas que recreaban la antigüedad clásica: desde las producciones del cine mudo –*Ben-Hur* (1926) de Fred Niblo (1874-1948) o *El rey de reyes* (*The King of Kings*, 1927) de Cecil B. de Mille– hasta las obras de los años cincuenta y sesenta, que nacían con la competencia de la televisión y con nuevas formas de proyección como el Cinerama o el CinemaScope –con *La túnica sagrada* (*The Robe*, 1953) de Henry Koster (1905-1988) como inicial valedora–. El “cine de romanos”, normalmente basado en fuentes cristianas y ocasionalmente en clásicos como *Julio César* (*Julius Caesar*, 1953) y aun *Cleopatra* (1963), ambas de Joseph L. Mankiewicz, tuvo un período de esplendor desigual que eclosionó durante los años cincuenta y que hoy, con la salvedad de la reciente y, por lo demás, comercialmente exitosa *Gladiator* (2001) de Riddley Scott (1937-) o *Alejandro* (*Alexander*, 2004) de Oliver Stone (1946-) –aunque no trate aspectos relativos a Roma, popularmente podríamos denominarla también “cine de romanos”– parece relegado al recuerdo de los clásicos del género.

Para analizar el *peplum* en el marco del discurso épico analizaremos, por razones diversas que a lo largo de su análisis tendremos ocasión de destacar, *Espartaco* de Stanley Kubrick, a la luz de la novela del mismo título de Howard Fast (1914-) y de los acontecimientos contemporáneos a la producción y realización de la obra.

4.2.3.1. Espartaco, héroe literario y cinematográfico.

De entre todas las películas que han reconstruido algún episodio de la antigüedad clásica *Espartaco* (*Spartacus*, 1960) de Stanley Kubrick es una de las que con mayor acierto ha sabido conjugar el carácter espectacular de este tipo de producciones con una voluntad de reconstrucción histórica y un carácter crítico que la han situado en una posición privilegiada respecto al resto de películas enmarcadas en lo que se ha dado en llamar *peplum*. El análisis de la obra de Kubrick –aunque en este caso debemos repartir su autoría, que nace en la novela de Howard Fast, madura en la férrea voluntad de Kirk Douglas (1916-) y cristaliza en el guión de Dalton Trumbo (1905-1976) y en la dirección de Kubrick– facilita, por todo ello, el estudio de un modelo genérico y, a su vez, permite analizar como una película de corte colosalista, destinada a albergar un sinnúmero de espectadores en cuantas salas se estrenara, puede ser también un poderoso vehículo de transmisión de ideas, introduciendo el compromiso y la crítica en unas coordenadas genéricas que en otras ocasiones tan sólo habían llegado a combinar el gran espectáculo con el melodrama, dejando a un lado las posibilidades de análisis que permite el acercamiento al período histórico en el que descansan buena parte de los cimientos de la cultura occidental.

Espartaco, finalmente, es un inteligente juego de espejos en el que la tensión política entre la República y el Imperio y la lucha de clases basculan, como la cuna descrita por Walt Whitman (1819-1892) en sus sempiternos versos “*endlessly rocks the cradle/... Uniter of here and hereafters*”,⁶⁰ entre las pétreas vías de Roma y los modernos caminos del Nuevo Mundo.

Whitman, como indicábamos más atrás, se erige en un severo defensor de la Unión y de su más notorio guardián, el presidente Abraham Lincoln (1809-1865). Desde un punto de vista físico, como apuntábamos líneas atrás, los recursos y la

⁶⁰ “Sin fin se mece la cuna/... uniendo el presente y el futuro”. Del poema “La cuna que se mece sin fin”.

amplitud de posibilidades de Norteamérica multiplican los menores recursos de las pequeñas naciones europeas: “De un área territorial de menos de novecientas mil millas cuadradas, la Unión se ha extendido a más de cuatro millones y medio – quince veces más grande que Gran Bretaña y Francia juntas–, con un litoral, incluida Alaska, igual a la circunferencia entera de la tierra, y con una soberanía cuyos límites sobrepasa la de los romanos en sus más soberbios días de conquista y de fama [...] nosotros podemos, con un orgullo semejante al que distinguió los más victoriosos días de Roma, reivindicar... (*Discurso del vicepresidente Colfax, 4 de julio de 1870*)” (Whitman, 1955: 703-704). Resulta particularmente interesante la comparación que establece el vicepresidente Colfax con Roma en un período, el de la madurez de Whitman, en el que los Estados Unidos se debatía entre la República y el Imperio, de forma poéticamente semejante a la de Roma. Whitman muestra una inequívoca elocuencia en sus cantos a la extensión territorial de los Estados Unidos; éstos están teñidos de un cierto trascendentalismo que supera la mera aspiración material en beneficio de una visión de la Unión donde la formación moral y/o espiritual de la nación (en la que el literato o, más particularmente, el poeta, tiene una significación fundamental) tiene pareja importancia a las formulaciones políticas: parece decirnos que el estado federal tan sólo evidenciará una cierta e indefectible unión de los diversos estados que lo componen cuando, además de una sólida estructura política, la colectividad repose sobre unos valores que le sean propios por cuanto nación.

4.2.3.1.1. Algunas referencias históricas a la figura de Espartaco.

A causa de la lejanía temporal de la guerra de Espartaco y del fragmentario y parcial conocimiento que las fuentes nos aportan sobre el gladiador tracio, puede resultar de ayuda recordar una cronología básica del período para facilitar la

ubicación de la revuelta de gladiadores y esclavos en una República que emprendía un trayecto histórico hacia el Imperio.

- 88 Primera Guerra Civil. Enfrentamiento entre el partido aristocrático dirigido por Lucio Cornelio Sila y los populares (partido de los plebeyos) liderados por Mario.
- 86 Cayo Mario y Lucio Cornelio Cinna instauran en Roma el dominio de los populares.
- 83 Sila derrota en Asia Menor a Mitrídates VI, rey del Ponto.
- 82 Sila vence en Roma a los partidarios de Mario (populares). Publicación de listas de proscripciones contra sus enemigo.
- 82 -79 Dictadura de Sila y reforma de la República: el poder del Senado aumenta y el de los tribunos de la plebe disminuye. Régimen conservador.
- 78 Sila fallece en Campania.
- 76-72 Guerra civil en Hispania. Enfrentamiento entre Quinto Sertorio y Pompeyo Magno, quien funda Pamplona.
- 74-73 Conflictos varios asolan la República: guerra en Asia Menor; guerra pirática; guerra en Creta.
- 73-71 Guerra de Espartaco.
- 70 Marco Licinio Craso es elegido cónsul junto con Pompeyo Magno, antiguo lugarteniente de Sila.
- 60 Acuerdo privado entre Craso, Julio César y Pompeyo en Lucca: constitución del primer triunvirato.
- 53 Craso es asesinado por los partos en la batalla de Carres.
- 49-45 Guerra civil entre César y Pompeyo.
- 44 César es nombrado cónsul y dictador vitalicio.⁶¹

⁶¹ Para el análisis del cine de romanos es recomendable la lectura de “Sobre el *peplum* como género”, en *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*, de Pere Lluís Cano Alonso; *El peplum: la antigüedad en el cine*, de Rafael de España; *El cine de romanos y su aplicación*

En tiempo de Espartaco nos hallamos, por tanto, frente a una Roma preimperial donde la crisis de la República es ya notoria. “Para estudiar este período histórico tenemos dos grandes temas cinematográficos. Uno es la rebelión de Espartaco, que explica, no tan claramente como se cree en el caso de la película, el progresivo avance de los poderes personales que preludian el principado de Augusto. Otro es el núcleo de películas alrededor de la figura de César, sobre todo alrededor de su muerte y de sus amores con Cleopatra” (Lillo Redonet, 1994: 57). Entre los años 88 y 86 a.C. se produce la primera Guerra Civil, donde se enfrentan el partido aristocrático dirigido por Lucio Cornelio Sila y los populares (partido de los plebeyos) liderados por Mario. Tras la victoria de Sila y la instauración de la dictadura (82-79 a.C.) se produce una profunda reforma de la República bajo un régimen conservador. Tras este período y entre conflictos exteriores varios se produce la rebelión de Espartaco, que precederá al primer triunvirato de Craso, César y Pompeyo.

Algunos de los escritores contemporáneos a la revuelta de Espartaco son Marco Tulio Cicerón (106-43 a.C.), escritor, político y orador (que aparece como personaje en la novela de Howard Fast) y Crispo Cayo Salustio (86-c. 35 a.C.), historiador que nos ha legado una narración de la rebelión de Espartaco.

Sin embargo, la rebelión de Espartaco es la tercera guerra de esclavos que sufrió Roma. La naturaleza de la guerra de Espartaco y su recepción histórica han

didáctica, de Fernando Lillo Redonet; o “La noció d’espectacle en les pel·lícules de Romans”, en *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*, de Joan Lorente-Costa. Por su parte, para el estudio de la civilización romana podemos leer *Breve historia de Roma*, de Francisco Eugenio; *Breve historia de Grecia y Roma*, de Pedro Barceló; o *La Civilización romana*, de Pierre Grimal. Para el estudio de la figura de espartaco podemos acudir a las fuentes clásicas: Plutarco, *Vidas de Craso* (8 s.); Pompeyo, (21); Apiano, *Guerras civiles*, (1.116 ss.); Salustio, *Historias*, (4); Tito Livio, *Epitome*, (95 s.); Floro, *Epitome* (2, 8); Eutropio, *Epitome*, (6, 7); y Orosio, *Historias*, (5, 24).

facilitado el notable desconocimiento de las figuras de Euno y Salvio, líderes de las revueltas de los siervos de Sicilia. El poder simbólico de la figura de Espartaco ha sido fundamental para su recepción en el mundo contemporáneo: el grupo de socialistas revolucionarios alemanes fundado en 1916 recibió el nombre de los espartaquistas tras la redacción de una serie de artículos contrarios a la guerra firmados con el nombre Espartaco y escritos por Karl Liebknecht –sus principales dirigentes fueron Rosa Luxemburg (1871-1919) y el propio Karl Liebknecht (1871-1919)–; incluso tras la Segunda Guerra Mundial se adoptó su figura como antecedente de la lucha de clases y como oda a la libertad frente a la presión creciente de la Guerra Fría, de ello nos dan fe la novela histórica de Howard Fast o el guión de Dalton Trumbo, ambos objeto de las persecuciones de la Comisión de Actividades Antiamericanas creada en los EE.UU. en el año 1947.

En cualquier caso, cabe preguntarse acerca de la figura de Espartaco, sobre la composición del ejército de gladiadores y acerca del objeto de la rebelión. En las fuentes clásicas hallamos escasa información sobre la figura de Espartaco. “Plutarco (Crass 8,2) le otorga cultura helénica, fuerza e inteligencia, dando una buena imagen de él, Apiano (117) dice que sacrificó a 300 prisioneros para vengar la muerte de Crixo, que mató a todos los prisioneros que llevaba consigo para aligerar la marcha de su ejército, y que crucificó (119) a un prisionero romano en el cerco de Regio” (Lillo Redonet, 1994: 62). A estos escasos datos deben sumarse algunas otras aportaciones tardías: “Apenas sabemos nada de la condición original de Espartaco. Un autor tardío, Floro, dice que fue soldado mercenario tracio, que desertó del ejército (es posible que militase en las tropas auxiliares romanas), que se hizo bandido (*latro*) y, después, gladiador” (Fatás, 1999: 13).

Por su parte, los componentes de la rebelión estuvieron formados, fundamentalmente, por galos, germanos y tracios: “Los compañeros de Espartaco fueron en primer lugar los gladiadores con los que escapó: un contingente de galos, germanos y tracios. Lo curioso es que tras la fuga no fueron a pedir ayuda a otros

gladiadores sino que el movimiento quedó circunscrito a esclavos huidos y subproletariado rural; según informa Apiano (117) ‘no se le había unido ninguna ciudad sino esclavos, desertores y chusma’” (Lillo Redonet, 1994: 62).

Acerca del objeto de la rebelión podemos dudar del valor histórico que le otorga Howard Fast en su novela (aunque el objeto de la obra sea, fundamentalmente, ponderar su valor simbólico): “Tampoco hay fundamento histórico para la dulce proclama en que Varinia asegura que Espartaco es hijo y nieto de esclavos ni para creer que el propósito de Espartaco fuera una especie de redención universal de los esclavos” (Fatás, 1999: 17). En cualquier caso, si hay noticia de su itinerario: “Parece ser que su idea inicial era cruzar los Alpes y que galos y tracios volviesen a su lugar de origen” (Lillo Redonet, 1994: 62). Por ello parece ser que el objeto último de la rebelión lo hallaríamos en la voluntad de adquirir la libertad pero no en la más romántica idea de subvertir el orden establecido. Plutarco (c. 46–125) matiza toda esta información indicando que muchos miembros sublevados se entregaron a saquear Italia en lugar de atender a las indicaciones de Espartaco y encaminarse a cruzar los Alpes (Plutarco, *Vidas paralelas*, “Vida de Craso”, 9).⁶²

4.2.3.1.2. Kubrick, Trumbo y Fast: la novela de Howard Fast, el guión de Dalton Trumbo y la dirección de Stanley Kubrick.

Walter Erigson Fast, más conocido por el nombre de Howard Fast, pertenecía al Partido Comunista cuando publicó *Espartaco* (*Spartacus*) en el año 1951 (aunque poco después sería expulsado del mismo por sus críticas a la represión soviética, fruto de esta experiencia sería su obra *The naked God: the writer and the Communist*

⁶² Para una mayor información acerca de la figura histórica de Espartaco léanse las fuentes clásicas incluidas en la bibliografía así como el artículo de Guillermo Fatás dedicado a la película de Kubrick en la obra *Historia y cine*, editada por José Uroz.

Party, escrita en 1957). La situación ideológica de Fast tuvo una incidencia decisiva en la publicación de la obra: “La novela de Howard Fast fue publicada por suscripción popular en 1951 ante la negativa de las editoriales americanas por el supuesto contenido izquierdista que contenía” (Lillo Redonet, 1994: 58).

Espartaco narra la rebelión de esclavos liderada por el gladiador tracio entre los años 73 y 71 a. C. La obra de Fast se nos presenta, por tanto, como una novela histórica (como otras que escribió a lo largo de su vida literaria); sin embargo, ya en las primeras páginas la fuerza de la ideología que contiene nos sugiere una obra que no únicamente pretende reconstruir un pasado, más o menos lejano, atendiendo a las referencias que nos aportan algunos historiadores clásicos como Salustio (86-c. 35 a.C.), Plutarco (c. 46–125) o Apiano (c. 95-c. 160) y/o a las revisiones contemporáneas de la llamada por Plutarco guerra de Espartaco.

La novela se inicia tras la derrota del ejército de Espartaco a manos de las legiones comandadas por el general Craso. La relación entre los diversos personajes que integran la narración y la sublevación de este particular ejército de gladiadores (y más concretamente su líder) articula una interesante reflexión acerca del poder del Imperio Romano. A lo largo del camino que une a la Ciudad Eterna con Capua se yerguen innumerables cruces y, sobre ellas, el diezmado ejército de gladiadores duerme el sueño eterno tras ser aplastado por el poder de Roma. Fast establece un interesante paralelismo, no exento de ironía, entre la racionalidad de los caminos romanos, símbolos de la prosperidad de la República, con el castigo, que pretende servir de severo aviso a nuevos conatos de rebelión, de 6.472 hombres sometidos al dolor y la muerte. Se nos cuenta que uno de estos esclavos antes de expirar su último aliento de vida exclamó “Volveré y seré millones” –aunque lo niega uno de los personajes y la propia historia a la cual se apela en la novela, la lectura de este pasaje sugiere la posibilidad, por la entereza y el valor simbólico de la afirmación, que el esclavo crucificado es el propio Espartaco, en un motivo que falsea la historia

y que recupera la adaptación cinematográfica de Stanley Kubrick—. Es un primer indicio del valor simbólico y ejemplificante de la narración.

Posiblemente la mayor virtud literaria de la novela de Fast es buscar las huellas del camino vital de Espartaco a través de los testimonios de diversos personajes que, en un momento u otro, tuvieron relación con el gladiador. Obviando la inicial pertenencia de Espartaco al ejército romano, oportunamente apuntada por Apiano, Fast nos explica su origen, hijo de un esclavo que era a su vez hijo de otro esclavo (la palabra *koruu* lo describe: tres generaciones de esclavos). La reconstrucción de su periplo vital y de su propio carácter se articula en torno a las narraciones y/o los recuerdos de personajes que testimonian su relación con Espartaco: el *lanista* Léntulo Batiato (propietario de la escuela de gladiadores donde se inicia la rebelión), el general Craso (que encarna los valores aristocráticos y castrenses de Roma), el cínico aunque finalmente sincero senador Graco (que en la película adopta un talante eminentemente democrático contrario a las aspiraciones del general Craso), Cayo (joven y ocioso patricio que vacía de humanidad a los esclavos), el soldado Aral Portus, el esclavo judío David y aun la propia Varinia contribuyen a la reconstrucción de la historia y la figura de Espartaco. El propio Marco Tulio Cicerón, descrito por Fast como un joven ambicioso y de pocos escrúpulos, pretende escribir una crónica de la rebelión y afirma: “*No, no és una història [...] Una història exigiria una cronologia. A mi m’interessa més el fenomen, el procés*” (Fast, 1985: 119). Incluso se nos menciona una historia escrita de la rebelión con notables inexactitudes. La búsqueda de la verdad de Espartaco (condicionada por las intenciones ideológicas de Fast) y el sentido de su rebelión configuran el sentido último de la novela: incluso los personajes que la integran evolucionan a través de su relación con Espartaco.

La narración de la Guerra de Espartaco conduce incluso a recuerdos compartidos como la recreación del mismo suceso por parte del esclavo judío David y el general Craso a propósito de la voluntad de Espartaco de hacer luchar como gladiadores a

una pareja de romanos. Incluso los testimonios sufren un proceso de distanciamiento del narrador original, como en aquel pasaje de la novela en el que Craso reproduce la narración de Léntulo Batiato en la que se nos explica la llagada de Espartaco a las minas de Nubia.

“Molt de temps després Espartac va preguntar-se: ‘¿Qui escriurà sobre les nostres batalles, sobre el que vam perdre i el que vam guanyar? I qui els dirà la veritat’ La veritat dels esclaus no s’avenia amb la veritat dels temps en què vivien. La veritat era impossible. Era impossible de totes maneres, no perquè no tingués lloc, sinó perquè dins del context d’aquests temps no tenia explicació” (Fast, 1985: 141). El problema de la verdad y la historia conduce a esta interesante estructura narrativa que desplaza del centro de la narración a Espartaco y articula en torno a su figura un simbolismo que finalmente Fast reconoce explícitamente: *“Les històries van convertir-se en llegendes i les llegendes en símbols, però la guerra dels oprimits contra els opressors proseguia [...] I mentre hi hauria homes que treballaven i homes que s’aprofitarien de la suor dels treballadors, el nom d’Espartac seria recordat, de vegades tot just xiuxiuejat, però d’altres cops pronunciat amb veu ben alta i ferma”* (Fast, 1985: 308). Las últimas palabras de la obra ligan perfectamente con la dedicatoria con la que se inicia esta epopeya alegórica que paradójica y oportunamente utiliza una estructura narrativa que se aleja de la crónica histórica: *“Aquest llibre és per a la meva filla, Rachel, i per al meu fill, Jonathan. És una història d’homes i de dones valents que van viure ja fa molt de temps i els noms dels quals mai serà oblidat. Els herois d’aquesta història estimaren la llibertat i la dignitat humanes i van viure amb noblesa i en el bé. L’he escrita perquè aquells que la llegiran, els meus fills i d’altres, hi puguin fortitud per al nostre térbol futur i puguin lluitar contra l’opressió i el mal –perquè el somni d’Espartac es faci real en els nostres temps”* (Fast, 1985: 5).

Por si las intenciones del escritor no fueran suficientemente explícitas, en un pasaje de la novela, aparentemente inocuo, en el que Craso conduce al joven Cayo,

su hermana Helena y la disoluta Claudia a su fábrica de perfumes de Capua, Cayo pregunta al general si no teme por una posible rebelión de los trabajadores de la fábrica. Craso, con seguridad, responde que la rebelión de los trabajadores es un supuesto imposible dado que son hombres libres. Sin embargo, cuando se alejan del lugar Cayo muestra una creciente intranquilidad: *“Aquells estranys i silenciosos barbuts que treballaven tan ràpidament, tan destrament, el van omplir de temences i de recels. I no sabia per què”* (Fast, 1985: 253). La imagen de la fábrica de perfumes de Craso como antecedente de la futura relación laboral de los trabajadores de las modernas sociedades capitalistas es evidente. Fast no oculta su filiación a la ideología marxista, hasta tal punto que no duda en asimilar, de forma muy directa, el imperialismo y el despotismo romanos con el imperialismo y el capitalismo americanos. Hasta tal punto vincula ambas situaciones que pone en boca del senador Graco las siguientes palabras: *“vivim en una república. Això vol dir que hi ha gent que no té res i un grapat de persones que tenen molt [...] (Els polítics) Som mags. Projectem una il·lusió i la il·lusió s’aguanta. Diem al poble: vosaltres sou el poder. El vostre vot es la font de la glòria i de la puixança de Roma. Sou l’únic poble lliure del món. No hi ha res que sigui tan preciós com la vostra llibertat, no hi ha res que sigui més admirable que la vostra civilització. I vosaltres ho controleu, sou el poder. Aleshores voten els nostres candidats. Ploren les nostres desfetes. Riuen satisfets de les nostres victòries”* (Fast, 1985: 259-261). Severa crítica a las democracias occidentales.

El sueño de Espartaco, finalmente, es un mundo sin esclavos ni amos. Frente a una cierta ingenuidad, un excesivo romanticismo y una fe en la bondad de los hombres que combaten “el mal” fuera de toda duda –*“els homes es tornaven purs i generosos quan combatien el mal”* (Fast, 1985: 299)– nos encontramos con una novela interesante, de compleja estructura narrativa, en continua búsqueda del sentido último de la rebelión y de la reconstrucción de la figura de Espartaco (siempre bajo las premisas ideológicas de Fast). Un saludable sentido crítico,

objetable si se quiere por cuanto vulnera la realidad histórica, aunque con voluntad finalmente simbólica, y por caer en aquello que Baudelaire denominaba “la herejía moderna capital”: la enseñanza; una estructura formal que se interroga por la verdad del discurso histórico y de la propia construcción narrativa lineal; una relación crítica e inequívoca con el período histórico en que se gestó y publicó la obra, con la Comisión de Actividades Antiamericanas “destinada a extirpar de raíz la ‘infiltración subversiva’ en el seno de la industria del cine” (Gubern, 1995: 300) y en tantos otros sectores de la sociedad norteamericana (el propio escritor sufrió su acción), hacen de la obra de Howard Fast un documento interesante como artefacto literario y como fruto de un período histórico y una voluntad crítica manifiestos.

Por su parte, Dalton Trumbo fue el encargado de adaptar la novela de Fast. Trumbo era uno de los Diez de Hollywood, agerridos cineastas, productores y guionistas que, “Invocando la primera enmienda de la Constitución que data de 1791 y que garantiza la libertad religiosa, de palabra y de prensa, criticaron a la Comisión, negándole el derecho a investigar la ideología y filiación política de los ciudadanos” (Gubern, 1995: 302). Ello obligó a Trumbo, como a otros de sus compañeros, a trabajar bajo seudónimo. De hecho, su ostracismo no le impidió seguir trabajando con cierta profusión hasta el extremo de ser premiado en dos ocasiones por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood: “Trumbo, que había sido en otro tiempo uno de los guionistas mejor pagados y más prolíficos de Hollywood, se convirtió también en el más atareado de los incluidos en la lista negra y escribió dieciocho guiones, entre ellos dos que ganaron un Oscar, *The Brave One* y *Vacaciones en Roma*, desde el exilio en México” (Baxter, 1999: 125). Fue precisamente con *Espartaco* y con la película de Otto Preminger (1906-1986) *Éxodo* (*Exodus*, 1960) con las obras en las que Trumbo pudo ver por vez primera su nombre en la pantalla. Aun con las protestas que esto suscitó de la American Legion en 1961 el presidente John F. Kennedy acudió a ver *Espartaco* en un cine de Washington: “Esta película, en la que irrumpía el guionista Dalton Trumbo tras su

anonimato forzado por la caza de brujas maccarthysta, fue elegida por el presidente Kennedy para hacer su primera comparecencia cinematográfica pública, como emblema del nuevo talante político que ahora ocupaba la Casa Blanca” (Gubern, 1996: 89). El valor simbólico de la acción resultó notable.

En cualquier caso, el guión de Trumbo dotó a la película de un valor ideológico poco frecuente en el género: “*el mateix tractament que el guionista Dalton Trumbo, un dels encausats en la llista negra, formant part dels ‘10 de Hollywood’ empresonats arran de la ‘depuració’ mccarthysta del cinema americà, procurà a la història li fa tenir un desenvolupament preocupat, d’obra engagée, posant en funcionament una dialèctica esquerrana sobre les relacions de poder i el paper del poble en una democràcia*” (Lorente, 1985: 53), estableciendo evidentes paralelismos entre la narración de la guerra de Espartaco, la dialéctica entre república y dictadura y la historia contemporánea.

“A pesar del éxito alcanzado, *Espartaco* es una excepción en la obra de Kubrick: no trabajó en el guión (cosa que siempre hace), no pudo decidir la distribución y tuvo que someterse a un proyecto inicial en el que no había participado” (Ciment, 2000: 36). Efectivamente, Kubrick ha negado en alguna ocasión la autoría de la obra aduciendo que el actor y productor ejecutivo Kirk Douglas no le dejaba tomar iniciativas. De hecho y como afirma Michel Ciment en su obra *Kubrick*, el director de *2001: una odisea del espacio* se sumó al proyecto cuando éste ya había comenzado. Anthony Mann, según el propio Ciment, dirigió la primera secuencia y preparó el combate de los gladiadores (Ciment, 2000: 36) pero por diferencias con Kirk Douglas tuvo que abandonar el proyecto. En cualquier caso, y a pesar de las conjeturas que puedan realizarse sobre cuál habría sido el resultado de la película si Kubrick hubiera tenido el control que posteriormente caracterizó su obra, *Espartaco* es una obra maestra que gozó de una recepción comercial y crítica altamente elogiosa: “*Igual que havia aconseguit la Metro-Goldwyn-Mayer amb Ben-Hur però fins i tot guanyant-la en el terreny intel·lectual i compromès, la Universal, la*

companyia que sense estar especialitzada en grans espectacles s'havia fet càrrec de la distribució del film, aconseguí un dels més sonats èxits de la seva existència gràcies a un film de romans que va saber elevar-se temàticament i també estilísticament per damunt del promig a què el gènere tenia acostumat al públic" (Lorente, 1985: 54).

"As the time of its first release in 1960, *Spartacus* was hailed as the first intellectual epic since the silent days".⁶³ Incluso Pere Lluís Cano, en su libro *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*, coescrito por Joan Lorente-Costa, afirma que sólo *Espartaco*, *La caída del Imperio Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, 1964) de Anthony Mann y, con ciertas reservas, *Julio César* de Joseph Leo Mankiewicz, pueden considerarse "como obras conscientes, trabajadas y documentadas" (Cano, 1985: 13). Sobre la densidad temática y las cualidades formales de la obra de Stanley Kubrick tendremos ocasión de debatir tras interrogarnos sobre su fidelidad a la historia.

4.2.3.1.3. Problemas históricos en *Espartaco* de Howard Fast y Stanley Kubrick: el personaje histórico y su recepción literaria y cinematográfica.

Respecto a la reconstrucción histórica de personajes, situaciones y/o acontecimientos, planteo algunas consideraciones en torno a la revisión literaria y cinematográfica de la figura de Espartaco y de su tiempo histórico, pensando, no obstante, en las palabras de Mario Vargas Llosa —escribiendo acerca de una novela, pero atribuibles, a mi entender, a una película—, según el cual "en una novela lo que importa, sobre todo, es lo que hay en ella de agregado a la vida a través de la

⁶³ "En el momento de su estreno, en 1960, *Espartaco* fue aclamada como la primera película épica intelectual desde los días del cine mudo". Podemos leerlo en Microsoft *Cinemanía 1997*, Roger Ebert Review.

fantasía” (Vargas Llosa, 2006: 17). Las antedichas consideraciones son las que siguen:

1- Ni en la novela ni en la película se da noticia de la etapa en el ejército romano de Espartaco. Ello entra en clara contradicción con las fuentes clásicas, concretamente con Apiano, quien nos informa del pasado de Espartaco como soldado romano y su posterior apresamiento y venta como gladiador (Apiano, *Guerras civiles*, 1.116). La justificación podemos hallarla en la fuerza simbólica de ambas creaciones, en cuyo marco es preferible describir a Espartaco como un esclavo hijo y nieto de esclavos.

2- El origen del nombre de la esposa de Espartaco es desconocido, aunque puede resultar curioso a la luz del comentario de Guillermo Fatás a propósito del particular: “Y lo de la esposa de Espartaco sí que parece una broma erudita: la llaman Varinia, probablemente porque sí existió un general romano, vencido por Espartaco, que se llamó Varinio” (Fatás, 1999: 17).

3- Graco fue un personaje inexistente en tiempo de Espartaco (aunque aparece tanto en la novela como en la película). Constituye, sin embargo una “figura que se nos hace simpática por su adversidad a Craso y su cinismo en cumplir las leyes, oponiendo lo público a lo privado (escena de la compra de pollos para el sacrificio y de las mujeres que tiene en casa)” (Lillo Redonet, 1994: 59). Efectivamente, Graco representa a una especie de partido democrático frente a Craso, adalid del poder personal en forma de dictadura. En la misma dirección, Guillermo Fatás nos indica la imposibilidad histórica del personaje de Graco en la película: “No existió, tampoco, Graco-Laughton, ni nadie con ese nombre, tan evocador de actitudes *democráticas*, porque está tomado de los dos famosos hermanos, sucesivamente tribunos de la plebe y violentamente muertos, pero que habían vivido más de medio siglo antes” (Fatás, 1999: 14). Los hermanos a los que se refiere Fatás son Tiberio Sempronio Graco (163-133 a.C.), político y tribuno romano impulsor de una popular reforma agraria y simpatizante de la plebe y Cayo Sempronio Graco (153-121 a.C.),

militar y tribuno romano. En cualquier caso la descripción de Graco, muy especialmente en la película, responde a un personaje cercano al pueblo, como el mismo Craso reconoce. Político experimentado de talante democrático; sabia combinación de cinismo, sentido de la realidad y cercanía a las necesidades del pueblo romano.

4- El personaje de Craso, si bien no tuvo todas las atribuciones que se le suponen en la película, no responde a ningún anacronismo, por el contrario, vivió en tiempo de Espartaco y fue el último responsable de sofocar la rebelión de esclavos: “con César y Pompeyo constituyó el primer triunvirato de Roma. Inteligente político y hombre de una gran fortuna personal, se vio relegado en la historia por la figura de Julio César, que sería el que acabase alzándose con el poder en Roma hasta el momento de su asesinato. Conviene recordar que en la película César aparece de una manera tangencial (interpretado por el actor John Gavin) como amigo de Graco.” (García Fernández y Sánchez González, 2001: 33-34). Efectivamente, al final de la película Craso expresa el temor que le suscita el joven Julio César al que confiesa que debe temer aun más que al propio Espartaco, en un inequívoco guiño a la Historia (finalmente él se hará con el poder).

Aun así sí que resulta incierto y precipitado presentar a Craso como primer cónsul (el cónsul era el magistrado principal de la antigua República romana), título por lo demás inexistente e impreciso a juzgar por la realidad histórica (cabe insistir en que Craso, junto con César y Pompeyo constituyeron el primer triunvirato). Sin embargo, este pomposo título en la película resulta convincente a la luz del conflicto que se establece entre la actitud democrática de Graco y el talante autoritario de Craso quien, finalmente, centraliza en la película la idea del camino que Roma inicia de la República al Imperio. Craso, además, es el responsable de la derrota del ejército de esclavos, aunque no podrá acabar con la leyenda de Espartaco, preocupación que el general expresa tanto en la novela de Fast como en la película

de Kubrick y que le lleva a interrogarse sobre la figura del gladiador e incluso a apresar a su esposa.

En el mismo orden de cosas hallamos otra imprecisión que si bien no resulta tan trascendente sí que resulta jocosa: “Más divertido puede ser subrayar que Craso-Olivier es patricio, pero que no lo fue el Craso verdadero. Su familia era poderosa y noble, pero de alcurnia plebeya, lo que en las altas esferas del poder romano tenía aún cierto significado” (Fatás, 1999: 14-15).

Asimismo, en Apiano leemos que Craso diezmó a suertes a dos legiones que habían sido vencidas por Espartaco por su mala conducta en varias batallas (Apiano, *Guerras civiles*, 1.118), lo cual resulta interesante a la luz de la obra de Kubrick: podemos advertir una situación similar de arbitrariedad de los mandos militares en su excelsa obra *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, 1957). No resulta sorprendente, porque más allá de la coincidencia de ambas acciones, Kubrick mostró en varias de sus películas un inequívoco interés por el mal que alberga el poder: “La escaramuza entre Craso y Graco ilustraba la creencia de Kubrick de que el mal moraba en el fondo de cualquier poder, y no perdía la oportunidad de explorarlo” (Baxter, 1999: 137).

5- Algunos escenarios de la película son anteriores y posteriores a las fechas en las que tuvo lugar la hazaña de Espartaco (73-71 a C.). Sobre el particular afirma Guillermo Fatás: “presenta una inexistente Roma marmórea, muy tópica y falsa. El primer teatro estable de piedra lo construyó Pompeyo, unos años después. Y el primer foro con aspecto verdaderamente monumental no empezó a edificarse hasta los años del poder de Julio César, jovencito medio inventado en la película” (Fatás, 1999: 14).

6- Otra idea interesante que planea tanto sobre la novela como sobre la película es la doble moral o la moralidad decadente de Roma. Graco lo expresa en la película de un modo muy lúcido y apropiado, debemos suponer que siguiendo el guión de Dalton Trumbo dado que en la novela no se expresa en estos términos “Me rodeo de

esclavas para respetar la moralidad. Esa moralidad que ha hecho posible que Roma robara dos terceras partes del mundo a su legítimo dueño, basada en el respeto al matrimonio y en la familia romana. Confieso que me gustan las mujeres. Soy por naturaleza polígamo y no quiero contraer matrimonio porque eso representa un compromiso que mi carácter impediría cumplir” (García Fernández y Sánchez González, 2001: 32). Interesante reflexión, no exenta de ironía, que manifiesta no sólo la doble moral de las clases dominantes sino también la paradoja que enfrenta a una estricta moral que rige la vida, cuando menos aparentemente, de los romanos y muy especialmente de sus clases dirigentes y la escasa moralidad que conllevan las conquistas militares y/o económicas del Imperio.

7- Las victorias que cosechó el ejército de Espartaco y las propias cualidades de éste como estratega militar son matizadas oportunamente por la historia, atendiendo a los diferentes frentes en los que Roma libraba dificultosas batallas. En modo alguno ello desestima el valor y el empuje de la rebelión sino que ayuda a entender la situación que atravesaba la República y en qué condiciones tuvo que hacer frente a la llamada guerra de los siervos. “Como verán, si tienen paciencia, en el momento del alzamiento de los gladiadores, Roma está manteniendo varias guerras a la vez, todas peligrosas y exigentes en hombres y mandos, y en lugares distantes, tanto de Occidente como de Oriente. Eso explica el empleo de tropas inexpertas, de contingentes de ocasión, de milicias locales, etc., que facilitaron la duración de la resistencia de los sublevados” (Fatás, 1999: 7).

8- En la película Espartaco muestra su disconformidad al ver como sus hombres pretender hacer luchar en la arena a dos patricios romanos: “Me hice una solemne promesa: que si escapaba de este antro moriría antes que ver a dos hombres luchando a muerte... ¿Qué somos, Criso? ¿Nos hemos convertido en romanos? ¿No aprendimos nada? ¿Qué nos ocurre?”. Sin embargo, según las fuentes clásicas, concretamente Apiano, Espartaco mató a 300 prisioneros en desquite de la muerte de

Crixo y la derrota de sus hombres en las inmediaciones del monte Gargano (Apiano, *Guerras Civiles*, 1.117).

Sobre el particular se expresan en parecidos términos diferentes historiadores. Por ejemplo, García Fernández y Sánchez González: “La historia recuerda que Espartaco sí convirtió en gladiadores a numerosos romanos cuando celebró los funerales por su amigo Criso” (García Fernández y Sánchez González, 2001:32); o Guillermo Fatás: “La escena en que Espartaco-Douglas impide ejemplarmente la lucha en que sus hombres azuzan a ricos romanos carcamales parece cierta; pero no se dice que Espartaco, según las mismas fuentes que narran lo anterior, inmoló a cuatrocientos romanos a los que hizo luchar como gladiadores en el funeral de su camarada Crixo, lo cual casa bastante bien con lo que sabemos de ceremoniales funerarios por jefes guerreros más o menos bárbaros (en Roma también nacieron así los combates gladiatorios)” (Fatás, 1999: 17-18).

9- Respecto a la salida de Espartaco de la península itálica la película muestra una cierta imprecisión: “El guión es impreciso al decir que quería salir de Italia por Brindisi, pues quiso hacerlo por Reggio-Calabria (Regium), para pasar a Sicilia. Y tampoco había entonces cilicios, que se sepa, en la isla de Delos, al menos como dominadores (porque los cilicios, en efecto piratas profesionales, estaban por todas partes)” (Fatás, 1999: 18). Con todo, en Plutarco podemos leer que Espartaco se dirigía al mar por Lucania y pactó con piratas cilicios llevar a dos mil hombres a Sicilia, pero fue engañado, tras lo cual marchó hacia la península de Regio (Plutarco, *Vidas paralelas*, “Vida de Craso”, 10).

10- En la película la figura de Pompeyo aparece mencionado en la batalla final, lo cual es un error histórico, dado que Pompeyo (que por aquel entonces y de forma paralela a las acciones que emprendía Craso contra el ejército de Espartaco, reducía a Sertorio en la guerra civil en Hispania) se encargó de reducir a los fugitivos escapados de la batalla donde al parecer falleció Espartaco (del cual jamás se halló

el cuerpo). “En el film se omite la figura de Pompeyo, y su mención en la batalla es otro error histórico” (Lillo Redonet, 1994: 57).

En esa misma batalla, sin embargo, hay un par de aciertos interesantes desde el punto de vista de la estrategia militar. Por un lado el uso de rodillos incendiados por parte del ejército de Espartaco: “Sí que consta el truco militar de los rodillos ardientes, o algo semejante, en la batalla que se dio en las faldas del Vesubio” (Fatás, 1999: 18). Por otra parte, la organización que muestra el ejército comandado por Craso resulta perfectamente verosímil: “El ejército en la película ya ha asimilado las reformas de Mario. La unidad de combate es la cohorte. Antes de Mario la unidad era el manipulo” (Lillo Redonet, 1994: 72). Por cierto, la impresionante secuencia de la batalla entre los ejércitos de Espartaco y Craso fue rodada en España.

11- La idea ya sugerida por la novela de Espartaco crucificado resulta incierta puesto que su cuerpo, atendiendo a las fuentes clásicas, jamás fue hallado. Apiano nos informa de las pérdidas que sufrió el ejército de Craso y de la ausencia del cuerpo de Espartaco (Apiano, *Guerras civiles*, 1.120).

12- En cualquier caso, y como última consideración de este apartado, cabe indicar y considerar en su justa medida los errores históricos que presentan la novela y la película. Centrándonos más concretamente en la obra de Kubrick, estos errores son perfectamente asumibles puesto que la película pretende extraer un sentido a la historia de Espartaco exportable a la situación histórica contemporánea a la realización de la película; más aún, indagar en el binomio República-Imperio y, a través de una narración histórica tan interesante como la que tiene lugar en Roma durante la revuelta de Espartaco y hasta el establecimiento del Imperio, establecer inequívocos paralelismos entre Roma y los EE.UU.; así como una reflexión, ligada al argumento antedicho, sobre el poder y la lucha de clases. Por todo ello, la obra tiene valor como propuesta ya sea moral, ideológica o crítica con la situación de su tiempo; y también como obra artística a juzgar por sus cualidades formales. “Esta

película puede entenderse perfectamente, porque tiene valor en sí misma, como espectáculo y como propuesta moral, sin Salustio, Plutarco o Apiano Alejandrino [...] La película está, en efecto, llena de gazapos; pero ya les anticipé que eso me parece irrelevante, como se lo pareció a sus autores. No trataban de recrear un episodio de los años 70 antes de Cristo, sino de extraer del sentido general de la aventura de Espartaco una especie de moraleja para el presente que vivían. Eso me parece normal y, además, transparente como intención” (Fatás, 1999: 10 y 12).

También podemos indagar en los orígenes historiográficos de la obra y remontarnos a las intenciones de Fast en la redacción de su novela: “Todas estas consideraciones histórico-literarias no invalidan la película de Kubrick ni la novela de Fast. Estas se han apoyado en una tradición histórica diferente que apuntaremos brevemente y que supone una ampliación y forma de llegada a nuestros días de la revuelta histórica de Espartaco enriquecida por las ideas de los hombres de siglos posteriores. Así la interpretación marxista de la revuelta de Espartaco ha influido en la concepción del film” (Lillo Redonet, 1994: 65).

En todo ello la autoría de la película puede resultar controvertida. Al margen de considerar una obra de las características de *Espartaco* una empresa colectiva y tener presente la naturaleza igualmente colectiva de la filmación de una película, Kubrick ha manifestado en alguna ocasión sus diferencias en el rodaje de *Espartaco*, aduciendo que el actor-productor ejecutivo Kirk Douglas no le dejaba tomar iniciativas. La presente película es la única concesión del director norteamericano a Hollywood; de hecho, entró en el proyecto cuando éste ya estaba iniciado (como hemos tenido ocasión de comentar). Sin embargo, parece evidente la responsabilidad de Kubrick en la calidad de la película. Posiblemente ésta hubiera sufrido algunos cambios más de haber tenido Kubrick un control similar al de sus anteriores películas. Aun así de poco cabe hacer conjeturas, más aún si consideramos que tanto la recepción comercial como crítica de la película ha sido notable y que nos encontramos frente al más audaz *peplum* del cine norteamericano: “Creemos que de

haberse tratado de un argumento pasado por las manos del director, hubiese surgido una película más histórica al tiempo que mucho más ideologizada. Al margen de estas conjeturas, la explicación de la Historia cuenta con una referencia audiovisual de gran altura y un ejemplo digno de contemplarse en su versión íntegra.” (García Fernández y Sánchez González, 2001: 34).

4.2.3.1.4. *Espartaco*, la Guerra Fría y el mccarthismo.

Como afirma Guillermo Fatás en su conferencia sobre Espartaco en el curso *La didáctica de la Historia a través del cine* organizado por la Universidad de Alicante, el estudio de la película de Stanley Kubrick no puede escapar al análisis de las circunstancias políticas de su tiempo: “Pero de ninguna manera se entiende sin la detestable caza de brujas que organizó aquel sujeto impresentable que fue el senador estadounidense Joseph McCarthy. Todos aquí saben lo que fue y supuso la actividad del Comité de Actividades Antiamericanas” (Fatás, 1999: 10). Como todo análisis iconológico de una obra de arte, debemos atender a la dimensión alegórica de la obra; en el caso de *Espartaco*, su carácter crítico es fruto de la novela de Howard Fast, del guión Dalton Trumbo, de la voluntad de producir e interpretar la película de Kirk Douglas y del carácter comprometido de la obra de Stanley Kubrick. Todo ello no pasó desapercibido; muy al contrario, sus referencias a la lucha de clases y el carácter ideológico de un guión que recuperaba la voluntad de la novela de asimilar el imperialismo romano al imperialismo americano, resultó ampliamente asimilado y aprehendido. Tras los oscuros tiempos de la caza de brujas mccarthysta que había acabado con el carácter comprometido de la obra de directores varios como Robert Rossen (1908-1966), Edward Dmytryk (1908-) o Elia Kazan (1909-2003), como corriente crítica e inconformista del cine norteamericano, cineastas del talante de Stanley Kubrick y la recuperación de algunos talentos condenados al ostracismo por

la persecución de la Comisión de Actividades Antiamericanas dieron un renovado impulso a la corriente más independiente del cine americano.

Atendiendo a la historia, en 1947, tras la Segunda Guerra Mundial y a las puertas de la Guerra Fría, se crea la Comisión de Actividades Antiamericanas presidida por el senador J. Parnell Thomas y “destinada a extirpar de raíz la ‘infiltración subversiva’ en el seno de la industria del cine” (Gubern, 1995: 300). Tiene cumplida respuesta con el estreno de películas anticomunistas varias como *El telón de acero* (*The Iron Curtain / Behind the Iron Curtain*, 1948) de William A. Wellman (1896-1975) o *I Married a Communist / Woman on Pier 13* (1950) de Robert Stevenson (1905-1986) o curiosas producciones como *Hometown Story* (1951) de Arthur Pierson, un alegato en favor de las grandes empresas y el destino de sus enormes beneficios.

“Entre todas las personas que se sentaron en el banquillo ante la inquisitorial Comisión, hubo diez que se negaron a responder cuando fueron interrogadas sobre sus ideas y filiación política. Estos fueron Adrian Scott, productor de *Encrucijada de odios*, y su director Edward Dmytryk, el guionista y director Herbert Biberman y los guionistas Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz y Dalton Trumbo. Invocando la primera enmienda de la Constitución que data de 1791 y que garantiza la libertad religiosa, de palabra y de prensa, criticaron a la Comisión, negándole el derecho a investigar la ideología y filiación política de los ciudadanos. En consecuencia, los diez rebeldes fueron condenados por ‘desacato al Congreso’ a una multa de mil dólares y a cumplir un año de condena en una prisión federal. Aquella condena suponía, además, el despido y el desempleo, a menos que se retractasen ante la Comisión y demostrasen estar bien dispuestos a colaborar en aquella purga política, denunciando nombres a la Comisión” (Gubern, 1995: 302). La descripción de Román Gubern es excelente. Ante esta situación se producirá un éxodo europeo del que participarán algunos de los autores independientes de Hollywood, Charles Chaplin (1889-1977), Orson

Welles (1915-1985), Jules Dassin (1911-) o Joseph Losey (1909-1984). El propio Chaplin dirige en Europa *Un rey en Nueva York* (*A King in New York*, 1956) una sátira que denunciaba la paranoia anti-comunista que vivían los EE.UU. Los norteamericanos “empezaron a confundir sus metáforas de la tiranía nazi con el renovado peligro comunista: Stalin era un ‘Hitler Rojo’, el expansionismo comunista no podría ser parado mediante el ‘apaciguamiento’” (Veiga, 1997: 47).

En Norteamérica también se realizaron parábolas contra la Comisión de Actividades Antiamericanas como *Sólo ante el peligro* (*High Moon*, 1952) de Fred Zinnemann o la obra de teatro de Arthur Miller (1915-), *Las brujas de Salem* (*The Crucible*, 1953) que ponderaban el valor del sentido crítico en los oscuros tiempos de la persecución ideológica de la caza de brujas.

Sin embargo, frente a la resistencia y la postura moral de los Diez de Hollywood en las audiencias de 1947, las audiencias de 1951 estuvieron inequívocamente marcadas por la delación y el miedo. En este contexto se sitúan las famosas palabras que Orson Welles pronunció en 1964 y que criticaban la alternativa de denuncia que adoptaron algunos miembros de la izquierda norteamericana para superar la persecución de la Comisión: “De mi generación somos muy pocos los que no hemos traicionado nuestra postura, los que no dimos nombres de otras personas. Esto es terrible. Y uno no se recupera de ello. No sé cómo se puede recuperar uno de semejante traición, que difiere enormemente de la de un francés, por ejemplo, que fue delator a la Gestapo para poder salvar la vida de su esposa; es otro tipo de colaboración. Lo malo de la izquierda americana es que traicionó para salvar sus piscinas. Y no hubo unas derechas americanas en mi generación. No existían intelectualmente. Sólo había las izquierdas y éstas se traicionaron. Porque las izquierdas no fueron destruidas por McCarthy; fueron ellas mismas las que se demolieron, dando paso a una nueva generación de ‘nihilistas’. Esto es lo que sucedió”. (Gubern, 1987: 70-71).

En la historia de los Estados Unidos de América, como en la historia de otras tantas naciones, el funesto episodio de la caza de brujas emprendida por la Comisión de Actividades Antiamericanas no es un hecho único en la historia de la nación. En los últimos años del siglo XVIII, con los primeros pasos de los EE.UU. como nación independiente, el gobierno federalista de John Adams aprobó las leyes de extranjería, destinadas a deportar a forasteros radicales, y la ley de sedición, destinada a contener las libertades de la prensa: “La ley de sedición era en la práctica particularmente temible, pues autorizaba al gobierno a multar, encarcelar y perseguir legalmente a cualquier escritor de la oposición; así pues, los republicanos estuvieron virtualmente amordazados en los años restantes del gobierno de Adams” (Koch y Peden, 1987: XXXVII). Estos acontecimientos originaron las Resoluciones de Kentucky de Thomas Jefferson (1743-1826) y las Resoluciones de Virginia de James Madison (1751-1836), que declararon la ilegalidad de las leyes de extranjería y de sedición por vulnerar la Constitución: “Vio también (Jefferson) la reintroducción del despotismo en estas medidas federalistas, que minaban las garantías básicas de la libertad individual. Técnicamente la cuestión debía formularse en términos de ley constitucional básica, derechos de los Estados, y poderes limitados del Primer Mandatario. Por eso Jefferson intentó hacer que los Estados existentes sirvieran de barrera contra una administración que estaba adoptando el carácter de Inquisición, llamada por él ‘caza de brujas’” (Koch y Peden, 1987: XXXVII). No debatiremos aquí, no obstante, sobre el duro enfrentamiento que mantuvo Jefferson con los federalistas, en algún caso parece ser que con argumentos poco creíbles a la luz de los acontecimientos históricos.

En época más reciente los coqueteos entre el cine de Hollywood y el poder gubernamental se expresan en producciones de corte propagandístico, productos de escasa ambigüedad moral que apelan a los valores más tradicionales de Norteamérica, tales como el heroísmo individual, el patriotismo o las ideas de la frontera y el Destino Manifiesto expresadas en términos simplistas que sitúan a los

EE.UU. como juez moral y paradigma de las libertades, en un ejercicio discursivo no excesivamente lejano de la fina ironía de Howard Fast en la descripción de la política romana, objeto de severa crítica voluntariamente extendida por el literato a las viejas fórmulas de poder emprendidas por dirigentes de una nueva Roma.⁶⁴

A continuación introduzco un listado representativo de películas que, desde diferentes perspectivas, nos permiten reflexionar sobre la Guerra Fría y comprobar el alcance que tuvo en la imaginación cinematográfica.

Las siguientes obras resultan relevantes en el contexto histórico que nos ocupa por su inequívoco reflejo de los miedos, la exaltación o la crítica que originó el enfrentamiento entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. Buena parte de los títulos expuestos pertenecen al género de la ciencia ficción, género especialmente prolífico en los años 50 en su exposición de la paranoia que envolvió a Norteamérica sobre una posible invasión soviética (física y/o ideológica) o sobre los efectos devastadores del poder atómico. De igual modo, incluyo diversos títulos que escenifican la guerra del Vietnam y la guerra de Corea, como conflictos desatados en el período que nos ocupa. Asimismo, destaco tres títulos que nos remiten directamente a la actividad del Comité de Actividades Antiamericanas; a saber, *The Front*, *Fear on Trial* y *Guilty by Suspicion*. Otros títulos se centran en el conflicto atómico y en el espionaje o son metáforas de la realidad social y política de los Estados Unidos. Finalmente, cabe destacar que la siguiente lista de películas es una selección que no tiene la voluntad de recoger todas las manifestaciones cinematográficas que alimentó el período de la Guerra Fría.

⁶⁴ Acerca de la relación entre el poder gubernamental estadounidense y Hollywood léase el artículo de Román Gubern aparecido en *El País* el sábado 22 de febrero de 2003 (p. 32) y titulado “La guerra audiovisual de Bush”, en el que se describen las estrategias que siguió la administración norteamericana tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 en los medios audiovisuales (más concretamente en la televisión y el cine).

The Iron Curtain/Behind the Iron Curtain (1948), William A. Wellman (1896-1975) (*El telón de acero*).⁶⁵

Destination: Moon (1950), Irving Pichel (*Con destino a la Luna*).

The Day the Earth Stood Still (1951), Robert Wise (1914-2005) (*Ultimátum a la Tierra*).

Assignment-Paris (1952), Robert Parrish (1916- 1995) (*Destino Budapest*).

Diplomatic Courier (1952), Henry Hathaway (1898-1985) (*Correo diplomático*).

The Beast from 20.000 Fathoms (1953), Eugène Lourié (1903-1991) (*El monstruo de tiempos remotos*).

Them! (1954), Gordon Douglas (*La humanidad en peligro*).

Invasion of the Body Snatchers (1956), Don Siegel (1912-1991) (*La invasión de los ladrones de cuerpos*).

Men in War (1957), Anthony Mann (1906-1967) (*La colina de los diablos de acero*).

On the Beach (1959), Stanley Kramer (1913-) (*La hora final*).

Spartacus (1960), Stanley Kubrick (1928-1999) (*Espartaco*).

From Russia with Love (1963), Terence Young (1915-1994) (*Desde Rusia con amor*).

Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964), Stanley Kubrick (*Teléfono rojo: ¿volamos hacia Moscú*).

Torn Curtain (1966), Alfred Hitchcock (1899-1980) (*Cortina rasgada*).

Planet of the Apes (1968), Franklin J. Schaffner (1920-1989) (*El planeta de los simios*).

Topaz (1969), Alfred Hitchcock (*Topaz*).

The Green Berets (1968), John Wayne (1907-1979) (*Boinas Verdes*).

Fear on Trial (1975), Lamont Johnson.

The Front (1976), Martin Ritt (1914-1990) (*La tapadera*).

⁶⁵ Entre paréntesis el título que recibió en castellano.

Apocalypse Now (1979), Francis Ford Coppola (1939-) (*Apocalypse Now*).

The Day After (1983), Nicholas Meyer (1945-) (*El día después*).

Platoon (1986), Oliver Stone (1946-) (*Platoon*).

Full Metal Jacket (1987), Stanley Kubrick (*La chaqueta metálica*).

Guilty by Suspicion (1991), Irwin Winkler (1931-) (*Caza de brujas*).

Good Night and Good Luck (2006), George Clooney (1961-) (*Buenas noches y buena suerte*).

4.2.3.1.5. *Espartaco* de Stanley Kubrick: análisis.

*Espartaco*⁶⁶ se inicia en las minas de Nubia. El lanista Léntulo Batiato (interpretado por Peter Ustinov) se dirige a ellas para comprar esclavos que puedan convertirse en gladiadores en su escuela de Capua. Entre ellos se encuentra Espartaco, el cual duerme, abatido, preso por unas cadenas que le condenan a una cercana muerte por haberse rebelado contra sus dueños al auxiliar a un esclavo exhausto por el trabajo y el sol del desierto. “Por aquel entonces, y en la conquistada provincia griega de Tracia, una de las esclavas aumentó la riqueza de su amo dando a luz a un hijo al que llamó Espartaco [...] los historiadores de la Roma pagana registraron el fracaso de su sueño, el total exterminio de su vida y sus esperanzas. Pero su recuerdo se mantiene vivo mientras los últimos vestigios de la esclavitud del hombre agonizan ante nuestros ojos. El sacrificio de Espartaco se convirtió en el triunfo de la humanidad”. Tanto aquello de lo que nos informa el narrador al inicio de la película como la primera acción del esclavo tracio nos acercan al valor de la

⁶⁶ Cabe recordar dos versiones anteriores de la guerra de Espartaco (ambas italianas): *Spartaco il gladiatore della Tracia*, dirigida en 1913 por Enrico Vidali y *Spartaco*, dirigida en 1952 por Riccardo Fedra.

figura de Espartaco y de su futura rebelión. Esta secuencia fue rodada por Anthony Mann, antes de ser substituido por Stanley Kubrick.

A través de un plano en el que se ve, entre la niebla, a una embarcación romana, llegamos a la península itálica y, más concretamente, a la escuela de gladiadores de Capua. Toda esta parte de la película corresponde a la formación de Espartaco como gladiador y a su progresiva toma de conciencia, cual primer acto de la obra. Kubrick combina acertadamente las escenas de entrenamiento de los gladiadores con los primeros encuentros, de corte intimista, entre Espartaco y Varinia. El primer contacto entre ambos tiene lugar en las celdas individuales donde los gladiadores pasan la noche. Como les informa el *lanista* a su llegada a la escuela, se les proporcionará una mujer si su comportamiento es el adecuado: para Espartaco está destinada una bella mujer de Britania, Varinia (en la novela, Varinia es germánica; cabe suponer que la substitución de la actriz alemana Sabina Bethmann por la británica Jean Simmons es el origen de este pequeño cambio). El encuentro está filmado con extrema sensibilidad: un plano medio encuadra a los dos personajes en la penumbra de la celda, suficientemente iluminada para ver como Espartaco se acerca a la joven y tan sólo la acaricia afirmando que jamás tuvo una mujer. En un determinado momento Varinia da un paso al frente, acto seguido la cámara de Kubrick se desplaza con un ligero *travelling* de alejamiento, acompañando serenamente el paso de Varinia. Un movimiento de Espartaco la detiene y, de igual modo, se detiene la cámara y aun la bella melodía de Alex North (1910-1991) que acompaña el encuentro. Tras ello prosiguen las caricias de Espartaco y la propia música, perfectamente integrada en la narración. Ante esta escena Léntulo Batiato y su entrenador de gladiadores, que observaban el encuentro desde una obertura superior de la celda, ríen y Espartaco, indignado, se abalanza sobre ellos y exclama “¡Yo no soy un animal!” El plano medio y el ligero *travelling* de alejamiento descubren a Kubrick como un estupendo cineasta, hábil en la visualización de escenas intimistas, evitando excesos y narrando con la sensibilidad de los clásicos.

Las escenas del entrenamiento de los gladiadores están narradas a través de picados, contrapicados, planos generales, planos de detalle y un estupendo *travelling* de acercamiento que va desplazándose por la arena donde entrenan los gladiadores, superando y dejando atrás a las parejas que se enfrentan entre sí hasta acabar encuadrando en el plano a Espartaco.

La llegada a la escuela de Craso (interpretado por Laurence Olivier) con su mujer, el hermano de ésta y su esposa, será uno de los elementos que den inicio a la rebelión. Deciden divertirse obligando a luchar a muerte a dos parejas de gladiadores; entre ellas Espartaco y Draba. Este último, tras un enfrentamiento narrado con vigor, decide perdonar la vida a Espartaco, al cual ha derrotado, y abalanzarse contra los ociosos patricios que tienen en tan poca estima la vida de sus semejantes: esta acción le costará la vida. El enfrentamiento de los gladiadores a muerte, el asesinato de Draba (interpretado por Woody Strode) y la venta de Varinia a Craso hacen estallar la rebelión.



El combate singular con Draba es uno de los motivos que harán tomar conciencia de clase a Espartaco.

A partir de este momento, se combinan las escenas que describen el periplo de los gladiadores con las escenas situadas en Roma: el Senado, el palacio de Craso, las calles de Roma, la vivienda de Graco (interpretado por Charles Laughton) y las termas constituyen el marco escénico en la Ciudad Eterna.

Entre las escenas que describen la marcha de Espartaco destacan poderosamente el reencuentro entre Varinia y Espartaco y un par de secuencias más: la primera de ellas es un plano-secuencia que se inicia con un magnífico paisaje; tras ese plano la

cámara se desplaza hacia la derecha para descubrir a Espartaco, cuya presencia, montado a caballo, es ya la de un líder. A continuación, la cámara cambia de dirección y sigue el camino del gladiador, descubriendo a su paso a la gente, esclavos ya liberados, que le siguen esperanzados por la promesa de libertad. Otra secuencia digna de especial mención, es aquella en la que el esclavo siciliano Antonino (interpretado por Tony Curtis y que constituye una muy acertada aportación de Dalton Trumbo, puesto que en la novela de Fast no aparece), educado en las artes y las letras, recita un bello poema una tranquila noche en la que sus compañeros le escuchan serenamente. Su presencia se alterna con planos insertos que muestran al variopinto grupo de gente que integra esta singular comunidad. Las palabras del poema aluden al hogar que todos ellos deben buscar en un horizonte de libertad, lejos de Roma. Cuando Antonino finaliza Espartaco se levanta con Varinia y le expresa su deseo de alejarle de la lucha. Antonino le responde que se ha unido a ellos para luchar, ante lo cual el tracio replica que hay un tiempo para la lucha y un tiempo para la poesía, lo cual será el inicio de una bella reflexión sobre la lucha y la cultura. Varinia y un pensativo Espartaco se alejan. Éste afirma, “Luchar, hasta las bestias saben hacerlo. Pero él puede hacernos creer en las bellezas que canta”. Tras ello, se pregunta por su libertad: es libre pero ni tan sólo sabe leer. Quisiera saber “por qué una estrella cae y un pájaro no, dónde está el sol por la noche, por qué la luna cambia de forma, quisiera saber de dónde viene el viento”. La educación es también un tema recurrente como lo expresa el propio Fast en su novela: *“Llegeix i aprèn, fill meu –li diu–. D’aquesta manera nosaltres, els esclaus, disposem d’una arma. Sense ella, som com les bèsties de camp. El mateix déu que donà el foc als homes va donar-los el poder d’escriure els seus pensaments perquè puguin recordar els pensaments dels déus en els daurats temps vells. Aleshores els homes eren prop dels déus, hi parlaven quan volien i no hi havia esclaus. I aquest temps tornarà”* (Fast, 1985: 71).

En un marco escénico incomparable, la Ciudad Eterna, Kubrick y Trumbo sitúan las acciones del senador Graco. Son antológicas sus intervenciones en el Senado, en una de ellas expresando su preferencia por una República corrupta que asegure la libertad al pueblo antes que una dictadura sin ninguna libertad. De igual modo, tras comprar una gallina en el mercado (lo cual es una muestra de su proximidad al pueblo romano), Graco explica al joven César (aliado que pronto optará por el bando de Craso) que en público debe creer en todos los dioses pero en privado no cree en ninguno, mostrando su agudeza política y su cinismo.

Pronto Espartaco y su peculiar ejército se verán obligados a abandonar su deseo de dejar la península itálica en busca de la libertad (que se halla lejos de Roma) tras la traición de los piratas cilicios, con los que habían pactado el alquiler de sus embarcaciones. Frente a la imposibilidad del abandono de Italia deberán enfrentarse al ejército de Craso. A través del uso del montaje paralelo, Kubrick muestra a Espartaco y a Craso arengando a sus respectivos ejércitos. En un caso, la calidez de los rostros de los que hasta hace poco eran esclavos (entre ellos niños, mujeres y ancianos) contrasta con la frialdad del ejército romano –los colores azules, grisáceos o de tonos marrones, cercanos a la calidez de la tierra, se oponen a los colores rojo y blanco, símbolos de violencia y frialdad–. El discurso marcial y severo de Craso frente a la rigurosa arquitectura romana contrasta con el discurso humanista pronunciado por Espartaco en la serenidad de una noche azul.

Tras ello, la batalla. “La batalla más célebre y, sin duda, la mejor lograda es la de Espartaco” (Lillo Redonet, 1994: 25). Filmada con planos generales que muestran el avance del ejército romano presenta, por contraste, al ejército de los esclavos desprovistos de la organización de aquél: “Hay un claro contraste entre el ejército de los esclavos rebeldes, sin uniforme, sin organización, que carga en masa (constante de los pueblos enemigos a Roma, sobre todo los bárbaros) y la evolución de las cohortes (estamos en época posterior a las reformas de Mario y esta era la unidad táctica substituyendo al manípulo) dispuestas en un clásico y bien documentado

triples acies. La táctica romana seguía el proceso de las olas del mar: atacaba la primera línea y cuando esta se retiraba avanzaba la segunda. En el film sólo vemos el combate de la primera línea. No hace falta más, sabemos, con el despliegue de la maquinaria romana ante nuestros ojos y desde el punto de vista de los esclavos, que la derrota es segura” (Lillo Redonet, 1994: 26). En la película el ejército de Craso está formado por dos legiones compuestas, a su vez, por diez cohortes cada una (diez cohortes equivalían a una legión completa y cada cohorte era compuesta por seiscientos hombres).



Las tropas de Espartaco afrontan con entereza el enfrentamiento con las legiones de Craso.

El enfrentamiento entre los dos contingentes, tras el impresionante despliegue de las legiones romanas, está resuelto con gran habilidad en unas pocas escenas centralizadas, en su mayor parte, en la figura de Espartaco y descritas con la violencia y el realismo que caracteriza al cine bélico de Kubrick.

Tras la última batalla librada por el ejército de desposeídos, el director de *Senderos de gloria* filma una impresionante secuencia en la que la cámara explora el que fuera campo de batalla ahora repleto de cadáveres. Filmada en el estudio, con una fotografía expresionista, el amanecer del nuevo día se tiñe de oscuridad y muerte al paso de Craso, quien insiste en hallar el cadáver de Espartaco.

La victoria de Craso contra los esclavos le otorga plenos poderes sobre el Senado y acerca a Roma a la dictadura (el poder político que obtiene Craso en la película no

se corresponde con la realidad histórica pero funciona perfectamente en la dinámica narrativa de la obra). Craso protagoniza dos momentos impagables. El primero de ellos le sitúa en la oscuridad de un Senado casi vacío en el que le hace saber a su oponente político Graco que ocupa la primera posición en la lista de enemigos del Estado (lista que no puede menos que recordar las listas negras de la caza de brujas). Frente a ello a Graco no le queda otra opción más que el exilio y la distorsión de su discurso frente al pueblo en beneficio de la nueva situación política. El orondo senador optará por arrebatarse a Craso a la ahora esclava Varinia (quien, tras la batalla, cae en manos de Craso junto con el hijo de ella y Espartaco) y suicidarse. La segunda escena que merece una mención especial es aquella en la que Espartaco (y antes de descubrir la identidad de éste al indicarle que tanto Varinia como su hijo están en su posesión) le dice: “Él (esto es, Espartaco) volverá y con él millones”. Se nos muestra, de este modo, el valor simbólico e histórico de la figura de Espartaco: su lucha servirá de ejemplo para futuras rebeliones.

Espartaco también protagoniza algunas escenas antológicas. La primera de ellas es aquella en la que, junto a los esclavos supervivientes de la batalla, escucha las palabras de un emisario romano que expresa la posibilidad de salvar la vida de los apresados a cambio de que éstos descubran la identidad del esclavo Espartaco. Éste no duda en descubrir su identidad para salvar a sus compañeros; sin embargo, antes de alzarse se levanta un compañero tras otro exclamando: “¡Yo soy Espartaco!” Craso ha perdido la última batalla: será incapaz de comprender el amor que sienten por Espartaco sus hombres y su esposa Varinia (a la cual intentará cautivar con riquezas y seguridad para su hijo) al igual que no podrá borrar su recuerdo que pronto se convertirá en leyenda. Resulta interesante constatar que el fracaso de la rebelión de los esclavos es paralelo al camino que emprende Roma hacia la dictadura: la derrota de Espartaco será también la derrota de la República.

Tras esta emotiva escena, asistimos a una conversación entre Espartaco y Antonino, donde el joven siciliano le pregunta: “¿Temes a la muerte, Espartaco?”,

“No más que a la vida”, le responde el tracio para, más tarde, afirmar: “Con sólo un hombre decir no quiero, tembló Roma. Y diez mil voces dijeron no. Eso fue lo maravilloso: ver a los esclavos alzarse del suelo y levantar sus cabezas con orgullo”.

Espartaco y Antonino son obligados a luchar entre sí con el castigo de la cruz para el vencedor. Ambos pretenden matar a su oponente para evitarle una muerte más dolorosa. Finalmente, Espartaco clava su espada a Antonino quien, antes de expirar, le muestra su amor diciéndole que le quiere como a un padre. Espartaco, a su vez, le responde que él le quiere como a un hijo: el hijo que jamás conocerá.

Léntulo Batiato, a petición de Graco e impulsado por una generosa recompensa, conduce a Varinia lejos de Roma. A las puertas de la ciudad ésta aún puede ver a Espartaco crucificado: le muestra a su hijo y, con él, una última victoria, la libertad del pequeño. La trágica derrota en el campo de batalla, finalmente, ha cosechado la victoria de la esperanza futura. El sacrificio de Espartaco y de su ejército de esclavos, como expresa el narrador al inicio de la película, “se convirtió en el triunfo de la humanidad.”

La fuerza ideológica del guión de Trumbo y las imágenes de Kubrick convierten a *Espartaco* en un *peplum* diferente. Frente a la mayor parte de películas del género, de iconografía cristiana y de generosas concesiones a la comercialidad y al espectáculo, la película de Kubrick renueva las coordenadas del género: aunque pueda parecer (y de hecho así sea) una de las últimas grandes películas del período de mayor esplendor de Hollywood (del Hollywood clásico de los estudios y las estrellas) es, a su vez, un renovado ejercicio de estilo alejado del estatismo de algunas películas colosalistas de Cecil B. De Mille o de la “prosa”, por momentos cansina, del *Ben-Hur* (*Ben-Hur*, 1959) de William Wyler (1902-1981). A pesar de un inequívoco romanticismo en su acercamiento a la rebelión y a la figura de Espartaco (que es posible que no acabara de gustar a Kubrick⁶⁷) la película es un

⁶⁷ Michel Ciment, en su obra *Kubrick*, afirma: “Solamente por un malentendido fácilmente explicable se pudo ver a Kubrick como progresista y liberal a finales de los años cincuenta, tras

vigoroso espectáculo que supera, en cualquier caso, al resto de producciones del género por su densidad ideológica, desconocida hasta entonces en el cine de romanos, su profunda y comprometida implicación en los problemas de su tiempo⁶⁸ y sus cualidades formales.

Espartaco (a causa del guión de Trumbo) y *Senderos de gloria*. Ciertamente en estas dos películas se cuestionaban de forma implacable las relaciones amo/esclavo y los sistemas de opresión, pero pronto iba a revelarse cómo el pesimismo del cineasta, tan lúcido y corrosivo con relación a los poderes establecidos, excluía toda dialéctica marxista hacia el progreso” (Ciment, 2000: 105). Es cierto que la visión que Kubrick muestra en sus películas sobre la historia y las relaciones humanas (especialmente las relaciones de poder) no tienen filiación alguna con un cierto romanticismo que sitúa al hombre en una categoría antropológica cercana al buen salvaje de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) o bien en una perspectiva de progreso histórico hacia una suerte de culminación social y política; muy al contrario, su pesimismo aflora con frecuencia en su obra: la estulticia humana y el control del complejo industrial militar reducidos convenientemente a la sátira en *¿Teléfono rojo?: volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963), la violencia individual frente a la violencia del Estado en *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971) o la guerra y la eliminación de la voluntad individual en *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, 1987) así lo indican. Sin embargo, sobre el pesimismo de Kubrick cabría discutir más ampliamente. Alexander Walker, crítico británico y estudioso de la obra del director, afirma el tono eminentemente vitalista y/u optimista del final de *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968). Asimismo, la supuesta frialdad atribuida al director norteamericano (que, en tantas ocasiones, remite a una representación de lo sublime o a la figuración del orden y el geometrismo vinculados a distintos movimientos humanos) muchas veces queda difuminada frente a obras profundamente “humanas”. De lo que caben pocas dudas es de la posición de observador implacable del comportamiento humano de Kubrick, mas esta disertación escapa al propósito del presente estudio.

⁶⁸ A propósito de las circunstancias históricas que acompañaron a la filmación de *Espartaco*, Joan Lorente-Costa escribe: “El film produït per Kirk Douglas com a propi vehicle estelar, i dirigit en segona instància per Stanley Kubrick, va aparèixer en el moment oportú, quan la societat destinatària del producte estava sensibilitzada i fins i tot commocionada per les lluites

5. El cine fantástico y la historia.

Desde los tiempos del cine mudo el cine fantástico ha ejercido una constante fascinación sobre una variedad muy notable de cineastas. El género fantástico –en sus variantes de cine de ciencia-ficción, de terror o propiamente fantástico y/o maravilloso– concede una libertad manifiesta para expresar ideas de un modo simbólico y/o alegórico que ha posibilitado, en más de una ocasión, que se haya erigido en verdadero testimonio de su tiempo.

Es por ello que se pueden estudiar diversos períodos de la historia del cine que ponen de relieve la fructífera relación que se establece entre el cine fantástico y la historia. Tomemos como referencia tres períodos particularmente importantes para el desarrollo del género: el cine expresionista alemán, el cine de terror y fantástico producido en Estados Unidos durante la década de 1930 y el cine americano de ciencia ficción de los años 50.

Siguiendo el listado de las principales obras de inspiración expresionista que establece Michael Henry (Henry, 1971: 69-70), las dos versiones de *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, 1913 y 1926) –dirigidas por Stellan Rye y Paul Wegener la primera versión y Henrik Galeen la segunda– parecen acotar un período de la cinematografía alemana llamado a ejercer una influencia importante en la historia del cine: *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*,

dels moviments cívics dels negres nordamericans i per les guerres d'independència dels pobles colonitzats. 1960 era una data clau de cara a l'acceptació d'un missatge progressista i els qui feren el film, amb els estudis Universal al darrera, ho sabien prou bé, pertanyent ells mateixos a una ideologia lliberal d'esquerra. El film així es presentà com una alternativa valenta i honesta a les buides o adoctrinadores superproduccions de romans a l'ús, aconseguint no només l'aclamació de tota mena de públics sinó també allò que semblava impossible: que la mateixa crítica que passava i passaria de llarg enfront d'altres acurades mostres del gènere, s'entusiasmés amb aquesta mostra compromesa que, amb el seu compromís, es feia perdonar el seu evident caràcter de gran espectacle” (Lorente, 1985: 22-23).

1919) de Robert Wiene (1881-1938) –que provocaría la consagración del expresionismo como movimiento cinematográfico–, *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) de F. W. Murnau (1888-1931) *Las tres luces* (*Der Müde Tod*, 1921) de Fritz Lang (1890-1976), así lo atestiguan.⁶⁹

Un análisis del cine alemán de entreguerras que pretenda tener relevancia desde un punto de vista histórico nos remite irremediabilmente al ensayo de Siegfried

⁶⁹ El cine alemán de la época presenta, efectivamente, una serie de elementos que lo distinguen de otras filmografías. Sin embargo, como ya han apuntado diversos estudiosos, resultaría temerario etiquetarlo bajo el ambiguo e impreciso nombre de expresionista. La aparente unidad de una magna obra expresionista iniciada y finalizada con sendas versiones de *Der Student von Prag* aparece deslucida si nos acercamos a una realidad que comprende obras de la más variada condición: películas de inspiración expresionista, como las ya citadas; obras históricas, como *Madame Du Barry* (1919) de Ernst Lubitsch (1892-1947); exponentes del realismo social alemán, como *Bajo la máscara del placer* (*Die Freudlose Gasse*, 1925) de G. W. Pabst; u obras de inspiración diversa como los grandes espectáculos de Fritz Lang *Los nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924) o *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927): “raramente se da uno cuenta en el extranjero de que los films denominados hoy clásicos no eran, y esto ya en la época que fueron rodados, más que obras excepcionales sumergidas por la oleada de películas comerciales sobre Heidelberg y el Rhin alemán, sobre Viena y su Danubio azul, así como películas patrióticas sobre Federico el Grande, los once oficiales de Schill, granaderos del Rey u otras que recordaran las hazañas de la primera guerra mundial” (Eisner, 1988: 212). Más aún, hay diferentes expresionismos: la deformación de la realidad a través del decorado como los artísticos diseños de Hermann Warm, Walter Reimann y Walter Röhrig para *El gabinete del doctor Caligari*, el trabajo con las luces y las sombras (la oposición simbólica entre la luz y la oscuridad) de Murnau y su director de fotografía Fritz Arno Wagner en *Nosferatu*, o la concepción arquitectónica de Fritz Lang. La filmografía alemana del propio Murnau incluye trabajos expresionistas como la ya citada *Nosferatu*, un magno ejemplo de los denominados *kammerspielfilm* como *El último* (*Der Letzte Mann*, 1924), o una adaptación de la comedia de Molière (1622-1673) *Tartufo, o el hipócrita* (*Tartüff*, 1925).

Kracauer (1889-1966) *De Caligari a Hitler (From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film, 1947)*. En este texto fundacional del análisis sociológico del cine se argumenta que en las películas de la Alemania de la república de Weimar se encuentran elementos que prefiguran el nazismo: “De entre los trabajos con indudable resonancia histórica, sin duda fue el libro *De Caligari a Hitler*, de Siegfried Kracauer, el primero en abrir la senda –con todas sus limitaciones y lo discutible de algunos de sus métodos e hipótesis– las posibilidades de interpretación socio-histórica de un período dado a través de su cine” (Monterde, 2001: 46-47). El propio Fritz Lang, en una entrevista concedida a Jean Domarchi y Jacques Rivette publicada por *Cahiers du Cinéma* (num. 99, septiembre 1959), mostraría su disconformidad con el teórico alemán respecto a la posible filtración de la ideología nazi en su película *Metrópolis*: “¡Su teoría es absolutamente falsa! Ha buscado todos los argumentos para probar la verdad de su falsa teoría. He procurado disuadir a la juventud actual de creer la veracidad de un libro que contiene tantas tonterías” (Caparrós, 2004: 234). Argumentando las descalificaciones de Lang hacia la obra teórica de Kracauer, José María Caparrós Lera en su libro *100 películas sobre Historia Contemporánea* escribe: “Pues, además, tal como ha demostrado Tamel de Pablos en su tesis doctoral –tras contextualizar el ambiente socio-político de esa época y de las décadas anteriores–, la película de Lang guarda una relación más estrecha con la Alemania del siglo XIX y su tradición filosófico-cultural que con el pretendido nacionalsocialismo” (Caparrós, 2004: 234).

En cualquier caso, Kracauer no es el primero en advertir las convulsiones de la Alemania de entreguerras en las películas comúnmente denominadas expresionistas. Sergei Mijailovich Eisenstein (1898-1948), en su artículo “Dickens, Griffith y el film de hoy”⁷⁰, que data del año 1944, escribía: “Por una parte, había el cine de nuestra vecina, la Alemania de la posguerra. Misticismo, decadencia, lúgubre

⁷⁰ Eisenstein, Sergei M.: *Teoría y técnica cinematográficas*, “Dickens, Griffith y el film de hoy”, Madrid, Rialp, 1989.

fantasía, siguieron al despertar de la fracasada revolución de 1923, y la pantalla refleja este ambiente, *Nosferatu el Vampiro*, *La calle*, las misteriosas *Sombras que avisan*, el místico criminal *Dr. Mabuse* se acercaron a nosotros desde la pantalla, alcanzando límites del horror y mostrándonos el futuro como una desconsoladora noche llena de crímenes y de sombras siniestras. / Este caso era más característico en la segunda mitad de los ‘años 20’ (como en *Looping the loop* o *Secretos del alma*), pero los primeros filmes de aquella época señalaban ya esta tendencia. En el abuso de estas ideas se reflejaba también la confusión y el caos de la posguerra en Alemania” (Eisenstein, 1989: 256-257). Eisenstein concluye sus breves pero intensas palabras sobre el cine alemán indicando que “semejantes fantasías” no dejaron apenas huella sobre el cine soviético, afirmando que el expresionismo “pasó dentro de la historia de la formación de nuestro cine como un factor de repulsión” (Eisenstein, 1989: 257-258). Afirmación recurrente con su discurso si consideramos los expresivos calificativos que le dedica a *El gabinete del doctor Caligari*: “este bárbaro carnaval de la destrucción de la sana infancia de nuestro arte, esa tumba común de los orígenes normales del cine, esta combinación de historia muda, lienzos multicolores, sucias habitaciones, rostros pintados y los gestos de acciones artificiales de monstruosas quimeras” (Eisenstein, 1989: 257). Ahí es nada. Tal vez olvida Eisenstein que de aquellas “monstruosas quimeras” surgió verdadera poesía, mas resultaría absurdo no extraer de las palabras del director soviético su justa importancia.



La lucha simbólica entre la luz y la oscuridad se cobra la vida de Nosferatu en las últimas escenas de la película de Murnau.

Más allá de la vinculación de las películas expresionistas alemanas con análisis más o menos acertados de la sociedad alemana de entreguerras, otras argumentaciones ponen de manifiesto el interés del estudioso en el cine alemán de la época por su vinculación con la tradición cultural alemana. Ya hemos citado la obra de José María Caparrós Lera *100 películas sobre Historia Contemporánea* donde se cita la tesis doctoral de Tamel de Pablos. También Lotte Eisner (1893-1986) –junto con Kracauer, uno de los teóricos alemanes que más influencia han ejercido en el estudio del cine expresionista– acude a las raíces de la cultura alemana para arrojar algo de luz sobre las motivaciones estéticas del cine alemán: “Spengler, teórico del misticismo, ha intentado ver claro en los motivos de estas preferencias: la luz del día impone límites al ojo, crea objetos corporales. La noche disuelve los cuerpos; el día disuelve el alma. Es en este sentido como se puede decir, según Spengler, que la oscuridad es un atributo típicamente germánico; ya el *Edda*, epopeya escandinava, llevaba señales de esas noches en las que Fausto medita en su despacho” (Eisner,

1988: 50).⁷¹ En este caso, Eisner elabora un discurso en torno a la preferencia por la oscuridad. De hecho, la luz y las sombras son dos de los elementos destacados para definir al cine expresionista: “Max Reinhardt, profundamente impresionista, prescindía mucho de las experiencias de los expresionistas. Ya era maestro de la magia hechizadora de la iluminación [...] Siempre le había complacido hasta entonces envolver las formas con una cálida luz que era vertida de manera milagrosa por una fuente invisible... redondear, reducir y ahondar las superficies por el terciopelo de las sombras, con el único fin de suprimir el verismo y el naturalismo minucioso tan querido por la generación precedente” (Eisner, 1988: 47). A los expresivos claroscuros del cine expresionista, cabe sumar otros tantos elementos destacados en las películas de estética expresionista: el espacio y los objetos que lo pueblan constituyen un reflejo de nuestros miedos y nuestra mente, por ello las escaleras o los pasillos constituyen un elemento escenográfico de primer orden para el desarrollo dramático de los personajes y de la acción; la preferencia por la línea oblicua, que permite la violentación de las formas y contribuye a percibir aquello que Lotte Eisner denomina el acontecimiento interior: “No es la realidad lo que la cámara percibe; es la realidad del acontecimiento interior, que es más profundo, más eficaz, más emocionante que lo que vemos cotidianamente con nuestros ojos, y creo que igualmente el cine puede reproducir esa verdad realzada eficazmente” (Eisner, 1988: 259); la exacerbación del punto de vista, la profundidad espacial, las atmósferas extrañas e inquietantes, la reducción geométrica de gestos, los movimientos bruscos, los ángulos imposibles, las curvas insidiosas,... son otros tantos motivos expresivos usados por el cine expresionista.

⁷¹ Atendiendo a las reflexiones escritas por el propio Oswald Spengler, podemos leer en su obra *La decadencia de Occidente*: “Apolínea es la pintura que impone a los cuerpos singulares el límite de un contorno; fáustica es la que crea espacios, con luces y sombras, y así se distinguen una de otra la pintura al fresco de Polygnoto y la pintura al óleo de Rembrandt” (Spengler, 1923: 275).

De hecho, son elementos que recuperan otros cineastas más o menos emparentados con el cine expresionista alemán. A este respecto, Xavier Coma analiza la aportación de Fritz Lang al desarrollo del cine negro en su obra *Diccionari del cinema negre*: “*En primer terme, i per descomptat, fou un vehicle decisiu de la transferència expressionista des de la cinematografia germànica fins a l'americana [...] Una segona raó radica en l'actitud crítica del realitzador, propera al realisme social i sovint concretada en una escassa fe en l'administració de justícia [...] En tercer lloc, Lang apareixia constantment preocupat per la fatalitat individual i per la mecànica tràgica dels esdeveniments [...] I, a més, aquest autor era particularment devot de l'ambigüitat*” (Coma, 1990: 166-167). Asimismo, algunos de los motivos citados con anterioridad, los hallamos en cineastas tan destacados como King Vidor (1894-1982), Orson Welles (1915-1985) o Alfred Hitchcock (1899-1980) y, en cualquier caso, no son privativos de la cinematografía alemana, como tampoco lo es el relato de terror. El inmortal Edgar Allan Poe (1809-1849), tras ser acusado de imitar a los literatos alemanes que cultivaban el relato de horror, respondió con su singular inteligencia que el horror no venía de Alemania, sino del alma.

Entre los autores de las propuestas postrománticas del cine expresionista, que hallaban en lo grotesco, lo simbólico o lo legendario buena parte de su inspiración, podemos tomar como ejemplo de la riqueza formal y temática del cine alemán de entreguerras a un cineasta tan emblemático como F. W. Murnau. *Nosferatu* recurre a un revelador discurso sobre la luz y la oscuridad y rompe la tradición escenográfica introducida por *El gabinete del doctor Caligari* en beneficio de los escenarios naturales. Por su parte, *El último*, obra inscrita en la tradición del *kammerspiel*film, de tendencia más social, introduce múltiples innovaciones formales, particularmente la llamada “cámara desencadenada” (la cámara en movimiento, liberada de la puesta en escena teatral que condena a un encuadre carente de movilidad). Estos hallazgos formales son atribuidos al guionista Carl Mayer (1894-1944), al director de

fotografía Karl Freund (1890-1969) y, cómo no, al propio Murnau. Su siguiente película es, como citábamos anteriormente, una adaptación de la comedia de Molière *Tartufo, o el hipócrita*. De menor interés cinematográfico es, no obstante, una importante producción que mantuvo el prestigio de Murnau. *Fausto* (*Faust*, 1926) es una película de mayor alcance estético. De enorme valor escenográfico, Murnau muestra su dominio sobre los artificios del estudio: “Parte de la grandeza de Murnau residía en su capacidad de abarcar los artificios propios de un estudio –véanse otras producciones importantes, como *El último* (1924), *Fausto* (1926) y *Amanecer* (*Sunrise*, 1927)– y el naturalismo documentalista de *La tierra en llamas* (1922), *Nosferatu el vampiro* (1922) y *Tabú*” (Rosenbaum, 2005: 91). Tras *Fausto*, Murnau dirigiría en Estados Unidos tres obras maestras y una película lamentablemente perdida⁷². En *Amanecer* –su primera película en Norteamérica– el discurso romántico que contrapone la luz a la oscuridad (por lo demás, ya planteado en *Nosferatu*) alcanza cotas sublimes a través de la sencilla historia de una mujer de ciudad que tienta al padre de una serena familia campesina con las promesas de la gran ciudad. Éste, tras intentar asesinar a su mujer, vivirá un singular proceso de redención hasta que una noche el hado, merced a una tormenta que el mismísimo Neptuno hubiera enviado a Ulises, está a punto de acabar con la vida de su dulce esposa, finalmente rescatada y recuperada por su marido con el amanecer del nuevo día y de la recuperada dicha de la feliz pareja. Basada en la obra del escritor alemán Hermann Sudermann (1857-1928) *Viaje a Tilsit* y adaptada a la pantalla por Carl Mayer, muestra una inequívoca continuidad con las películas alemanas de Murnau. *City girl* (1930) –que Murnau quiso titular *El pan nuestro de cada día*– no tuvo excesiva fortuna: fue remontada y sonorizada y se eliminaron escenas, lo cual podría explicar, en buena medida, que no se cuente habitualmente entre las grandes películas de su director. Sin embargo, el visionado de la copia muda, merced a su feliz hallazgo, desvela una obra vigorosa que merece una oportuna revisión. En su

⁷² Se trata de la película *Four Devils* de 1928, situada entre *Amanecer* y *City Girl*.

última película, *Tabú*, coescrita con Robert J. Flaherty (1884-1951), domina el romanticismo de Murnau frente a los elementos más etnográficos de esta historia de amor situada en las islas del Pacífico, bajo el intenso fatalismo de la mirada del cineasta germano.

Algunos cineastas y técnicos alemanes desarrollarían una carrera artística posterior en Estados Unidos. Del período expresionista los más relevantes fueron el propio Murnau y Fritz Lang (quien, pese a nacer en Viena, desarrolló su carrera cinematográfica en Alemania). Lang contribuyó de forma notoria al desarrollo del cine negro norteamericano y sumó a su ya magnífica filmografía otras tantas obras importantes como *Furia* (*Fury*, 1936) o *Los contrabandistas de Moonfleet* (*Moonfleet*, 1955). Asimismo, el cine de terror también se benefició de la aportación directa de algunos cineastas y técnicos alemanes, así como de la poderosa influencia del cine expresionista. El *horror film* norteamericano de los años treinta, particularmente el producido por la Universal, tampoco ha escapado al análisis a la luz de los acontecimientos históricos contemporáneos: “Poco a poco se ha ido comprendiendo que los films de género estadounidenses no eran tan sólo banales juguetes para el entretenimiento, sino que también podían dar cuenta al historiador de su contexto de producción [...] ¿Y quién discute hoy día la interrelación entre la realidad de la crisis económica y el florecimiento de cierto cine de terror que va desde *King Kong* hasta la revisitación de los grandes mitos del género, algo que por otra parte puede asociarse a lo ocurrido entre el cine “catastrófico” y la crisis del petróleo de los años setenta, conexión que puede muy bien ejemplificarse con la nueva versión de *King Kong* (J. Guillermin, 1976)” (Monterde, 2001: 63-64).

El análisis de las películas de terror de los años 30 como producto de una época de crisis tras el *crack* bursátil de 1929 es plausible pero parcial. Conviene analizar más factores que, como en el caso del expresionismo alemán, conformen un acercamiento más pormenorizado a cuantas motivaciones condujeron al género a una verdadera Edad de Oro. El éxito de *Drácula* (*Dracula*, 1931) de Tod

Browning⁷³ (1882-1962) y de *El doctor Frankenstein (Frankenstein, 1931)* de James Whale (1889-1957) –las primeras películas de terror (o del género fantástico) producidas por la Universal en los años 30– propiciaron la consolidación del género. De hecho, otras productoras siguieron la senda de la Universal: *El hombre y el monstruo (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1932)* de Rouben Mamoulian (1897-1987) y producida por la Paramount, *La parada de los monstruos (Freaks, 1932)* de Tod Browning y producida por la MGM o *El malvado Zaroff (The Most Dangerous Game, 1932)* de Ernest B. Schoedsack (1893-1979) e Irving Pichel y producida por la RKO son un claro ejemplo de ello. Justamente, el crítico Carlos Losilla analiza esta última película con acierto y en términos muy elocuentes: “Sin embargo –y como ocurre con *King Kong*, con la que no sólo comparte codirector, Ernest B. Schoedsack, sino también intenciones–, *El malvado Zaroff* alcanza su cima cuando se contempla como el documento más estremecedor que concebirse pueda sobre un período de la historia presa de innumerables, inquietantes convulsiones. No es casualidad que –como en todas las películas de terror norteamericanas de la época– la acción se desarrolle lejos de los Estados Unidos, en este caso una isla perdida que guarda más de un punto de contacto con la de *King Kong*. Se trata del territorio de la pesadilla –como el nebuloso Londres de *Drácula* o las desoladas tierras centroeuropeas de *El doctor Frankenstein*– que incoscientemente se pretenden alejar de otro territorio, el de lo cotidiano, para preservar a éste de todo mal. Pero es también un espacio mental que a su vez se concibe como representación de la barbarie. Allí donde nadie puede llegar si no es tras un largo viaje, como también ocurre en *King Kong*. Allí donde todos los horrores son posibles, sin duda un reflejo inconsciente de los horrores reales que ensombrecían el horizonte en la época: la ascensión del fascismo en Europa y la gran depresión en América, dos mundos opuestos sólo en apariencia. Faltaba casi una década para que estallara la Segunda

⁷³ Tod Browning ya había aportado una pieza maestra al género, *Garras humanas (The Unknown, 1927)*, con Lon Chaney (1883-1930).

Guerra Mundial, pero las semillas estaban ya plantadas. Y el cine de terror no sólo lo percibió sino que lo llevó a sus últimas consecuencias en películas como *El malvado Zaroff*⁷⁴ (Losilla, 2002: 477). Esta acertada descripción del espacio lejano de pesadilla, que es a un tiempo espacio físico y mental, no es una argumento que llegara con el cinematógrafo; muy al contrario, la distancia entre la civilización, ya sea el Nueva York de los años 30 o el Londres victoriano, y el espacio salvaje que alberga monstruos (algunos de ellos terriblemente humanos) es un motivo que ya aparece en la literatura fantástica del siglo XIX. H. G. Wells (1866-1946) sitúa la acción de su novela *La isla del doctor Moreau* (*The Island of Dr. Moreau*, 1896) en una lejana isla, donde las terribles prácticas no encuentran la censura del Londres victoriano; de igual modo, Arthur Conan Doyle (1859-1930) sitúa la acción de *El mundo perdido* (*The Lost World*, 1912) en un oculto paraje de tierras americanas; Edgar Allan Poe (1809-1849) hace viajar hasta extrañas tierras del Polo Sur a Arthur Gordon Pym en su fascinante *Narración de Arthur Gordon Pym* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838); o Bram Stoker (1847-1912) en *Drácula* (1897) contrapone el castillo del conde, situado en mitad de los Cárpatos, en “una de las regiones de Europa más remotas y menos conocidas” (Stoker, 1999: 12), al Londres victoriano⁷⁵, espacio de civilización que se verá asaltado por el vampiro, igual que años después King Kong sembrará el pánico en Nueva York.

⁷⁴ Sobre el convulso período de entreguerras puede consultarse el libro de Martin Kitchen *El período de entreguerras en Europa*, Madrid, Alianza, 1992.

⁷⁵ Una de las representaciones más fascinantes que el género fantástico ha emprendido de la sociedad europea del siglo XIX y su ambigua moralidad es la obra de Terence Fisher (1904-1980); una de sus grandes películas, *Revenge of Frankenstein* (1958), hace afirmar al crítico Tomás Fernández Valentí: “*The Revenge of Frankenstein* es un título que abona la famosa teoría según la cual el verdadero *free cinema* que se realizó en Gran Bretaña entre finales de los cincuenta y hasta principios de los setenta fue el de la Hammer. Pocas veces se ha visto un tejido social, mostrado no como una mera entelequia sino como algo vivo, palpitante y real, tan

Precisamente, a propósito de King Kong, Terenci Moix introduce otros factores que pudieron influir en el éxito de la película de Ernest B. Schoedsack (1893-1979) y Merian C. Cooper (1893-1973) del mismo título, más allá de su relación con el *crack* bursátil de 1929, que, pese a no poner en entredicho, tampoco puede explicar por sí sola el florecimiento del género: “Por otra parte, el gorila más amado del mundo se benefició de la incipiente generalización de las teorías psicoanalíticas de la época. El espectador podía acudir atraído por el elemental reclamo de la bella y la bestia [...] Pero tras esta lectura se escondía el abismo de un deseo potencial típicamente masculino: Kong dominando la ciudad de Nueva York desde lo alto de las formas fálicas del Empire State Building, haciendo ostentación de su virilidad arrogante y enfrentado a los múltiples enemigos que utilizan la ayuda del ingenio intelectual para construir armas externas con que enmascarar su debilidad física, la inferior masculinidad de unos cuerpos menores” (Moix, 2002: 423). Terenci Moix llega incluso a convertir en un elemento atemporal la soledad del animal, que bien puede ser afín a un espectador desclasado de la época del estreno de la obra o de un espectador contemporáneo: “En la lógica de la evolución, Kong ha llegado a un grado de desarrollo donde no es ni una cosa ni otra, y su soledad es propia de cualquier espectador desclasado, bien sea por el maquinismo, por las leyes de la economía, por las diferencias de clases u (hoy) por la sociedad de la información” (Moix, 2002: 423).

Asimismo, se debe considerar la influencia del cine expresionista alemán, que incluso llegó a través de la aportación directa de alguno de sus artífices. Karl Freund, director de fotografía de *El último* o *Metrópolis*, dirigió para la Universal *La momia* (*The Mummy*, 1932), además de ser el director de fotografía del *Drácula* de Tod Browning; o Edgar G. Ulmer (1900-1972), antiguo asistente de Murnau, dirigió *Satanás* (*The Black Cat*, 1934), una de las obras más fascinantes del género

agresivamente descrito y cruelmente diseccionado como el que se muestra en esta fascinante obra maestra de Fisher” (Fernández Valentí, 58: 2004).

producidas en los años treinta, donde la acción tiene lugar en una moderna mansión construida por el arquitecto Hjalmar Poelzig –interpretado por Boris Karloff (1887-1969)–, elevada sobre la tierra donde yacen muertos los soldados a los que traicionó en la guerra mundial.



Frankenstein de James Whale es una de las producciones de la Universal más recordadas. La segunda parte, también dirigida por James Whale, aún resultó más satisfactoria.

Finalmente, conviene tener en cuenta el sistema de estudios que imperaba en Hollywood en los años 30 y su relación con la madurez de los géneros cinematográficos. Los estudios más prominentes de la época fueron la Metro-Goldwyn-Mayer, la Paramount, la Warner Brother, la Twentieth Century-Fox, la Universal, la RKO y la Columbia. A las películas de terror de la Universal cabría sumar las películas de crímenes y de gángster de la Warner, las grandes inversiones de la MGM,...

El caso de la ciencia ficción de la década de los 50 es ampliamente (re)conocido como ejemplo de relación paradigmática del cine de género con el momento histórico de su producción. “La paranoia del período ya había sido asimilada por el género de ciencia ficción. América estaba bajo el asedio de monstruos alegóricos, vegetales conscientes e irradiados insectos gigantescos. *Ultimátum a la tierra* (*The*

Day the Earth Stood Still, 1951), *Cuando los mundos chocan* (*When Worlds Collide*, 1951) y *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, 1953)⁷⁶ ofrecieron una visión cósmica de la rivalidad terrestre con intervenciones de cariz político y religioso” (Turner, 1987: 47). Otras películas de los años 50 ponen de manifiesto los temores propios de la coyuntura histórica en la que se estrenaron. Como muestra de ello, *La humanidad en peligro* (*Them!*, 1954) de Gordon Douglas y *El monstruo de tiempos remotos* (*The Beast from 20.000 Fathoms*, 1953) de Eugène Lourié (1903-1991) son un ejemplo claro de la ansiedad provocada por el peligro atómico. Asimismo, *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951) de Robert Wise (1914-2004) lanza un mensaje pacifista a través de la preocupación con la que seres de otros planetas ven la temeraria belicosidad de los hombres, ya en posesión del arma atómica –como en los relatos de Arthur C. Clarke (1913-), la raza humana es vigilada por inteligencias extraterrestres, aunque en este caso con propósitos distintos–. Por su parte, *El enigma de otro mundo* (*The Thing... from Another World*, 1951) de Christian Nyby y Howard Hawks (1896-1977) plantea el clásico enfrentamiento entre el ejército y los hombres de ciencia, con la vista puesta en una

⁷⁶ Es interesante constatar como la historia creada por Herbert George Wells para su novela *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, 1898) ha ido adaptando su condición alegórica a diferentes períodos históricos. Si la novela original de Wells era una severa crítica al colonialismo del Imperio Británico, prefigurado por las criaturas de Marte que llegaban con propósitos hostiles a la nación más poderosa del planeta, Inglaterra, la adaptación de Byron Haskin de 1953 sitúa la acción en Estados Unidos –nación que confirma su ya anterior primacía mundial tras la II Guerra Mundial–, introduce múltiples elementos religiosos dotando a la narración, especialmente en su tramo final, de un innegable tono bíblico, y desplaza, a su vez, la alegoría hacia la guerra fría. Asimismo, la adaptación de Steven Spielberg (1947-), estrenada en el año 2005, mantiene la acción en Estados Unidos, pero esta vez con la mirada puesta en la amenaza terrorista (con los atentados del 11 de septiembre de 2001 en la memoria de los espectadores). En ambos casos, no obstante, está presente la amenaza exterior, tome una forma u otra en función de las amenazas reales del momento histórico de la producción de la película.

amenaza llegada del espacio exterior; amenaza que se haría terriblemente efectiva en *La Tierra contra los platillos volantes* (*Earth vs. the Flying Saucers*, 1956) de Fred F. Sears, precursora de las películas de invasiones de naves extraterrestres donde los espectadores, gracias a los trucajes de Ray Harryhausen (1920-), pudieron ver por vez primera la destrucción de lugares emblemáticos de Washington, como el Capitolio, cuarenta años antes que *Independence Day* (1996) de Roland Emmerich.

Se pueden analizar otras tantas obras, aunque tal vez sea *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) de Don Siegel (1912-1991) la película de ciencia ficción del período que resume de forma más paradigmática y compleja –entre otras cosas gracias a su medida ambigüedad– la paranoia de la época y las inquietudes y miedos de la sociedad americana de los años 50: “Una de las películas más populares y paranoicas de la edad de oro del cine de ciencia ficción estadounidense, *La invasión de los ladrones de cuerpos* es a la vez una ambigua y ambivalente alegoría de la Guerra Fría y un cuento de terror extraterrestre [...] ¿Una pesadilla cinematográfica sobre la potencial amenaza comunista o una película con ‘mensaje’ antimccarthysta disfrazada de fantasía de ciencia ficción? *La invasión de los ladrones de cuerpos* tolera ambas interpretaciones.” (Schneider, 2005: 334). Jordi Balló y Xavier Pérez introducen en el capítulo “L’intrús destructor. El maligne” de su obra *La llavor immortal* el argumento de la película de Siegel como variante de la invasión, en sus propias palabras por cuanto la contaminación se produce de forma sutil y alcanza a toda la comunidad sin alterar las formas antropomórficas de la vida anterior: “*Els invasors d’una petita comunitat rural són vegetals en forma de beines que prenen l’aparença del cos humà que han absorbit mentre les víctimes dormen*” (Balló y Pérez, 1995: 80).

Andando el tiempo, podemos hallar obras de ciencia ficción de otras décadas preocupadas por su contexto histórico: el mensaje humanista de la serie televisiva *Star Trek* –años más tarde adaptada a la pantalla grande por Robert Wise–, el

contenido ecologista de *Naves silenciosas* (*Silent Running*, 1971), primera película dirigida por el técnico de efectos especiales Douglas Trumbull (1942),... Películas que elevan su alcance a cuestiones de orden metafísico, como *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) de Spielberg, impregnada de una profunda religiosidad. O tremendos espectáculos que mezclan el futuro con un pasado repleto de leyendas y gestas heroicas. En este sentido, Rafael de España escribe acerca del episodio III de *Star Wars*: “Además tiene un valor autónomo como síntesis iconográfica de toda la serie, lo que nos permite hacer unas reflexiones sobre el peculiar universo creado por Lucas, que mezcla elementos del mundo futuro de la ciencia-ficción tradicional con todo el acervo de las leyendas épicas del planeta Tierra: el Ramayana, Gilgamesh, Beowulf, el Ciclo Troyano, la Tabla Redonda o los libros de caballería que encantaron a don Quijote” (de España, 2005: 8). Todo ello mezclado con algunos clásicos de la literatura de ciencia ficción como *La legión del espacio* (1947) de Jack Williamson (1908-2006), películas admiradas por George Lucas (1944-) como *La fortaleza escondida* (*Kakuhi toride no san-akunin*, 1958) de Akira Kurosawa (1910-1998), o viejas revistas de ciencia ficción y géneros variopintos (desde el *western* hasta el cine de aventuras).

Asimismo, se pueden analizar obras más recientes del género a la luz de los acontecimientos históricos contemporáneos. De este modo, la excelente *Minority Report* (2002) de Steven Spielberg, basada en un relato de Philip K. Dick, muestra un futuro donde se pueden prevenir los crímenes antes de que acontezcan: “Tras este mensaje funcional para la nueva amenaza global, en *Minority Report*, de Spielberg, su brigada policial precrimen constituyó una maqueta doméstica del principio de la guerra preventiva” (Gubern, 2003: 32).

Aun se puede argumentar la peculiar relación del cine fantástico con la historia desde su posible cercanía estética al cine histórico: “La efervescencia de lo ‘kolossal’ sólo podía resurgir, con toda su espectacularidad, en la era de los todopoderosos efectos digitales, coincidiendo con el esplendor de la ‘space opera’ de

ciencia ficción. Este encuentro nos hace imaginar un parecido razonable entre cine histórico y ciencia ficción, perfectamente homologables por el parecido visual de los filmes. La indistinta presencia de los mismos directores en uno y otro contexto (pensemos en Ridley Scott o en Wolfgang Petersen), corrobora lo lejos que puede llegar a estar el cine histórico de los acontecimientos que quiere evocar” (Bou y Pérez, 2004: 24). Núria Bou y Xavier Pérez ponen de manifiesto la cercanía estética entre el cine histórico y el cine de ciencia ficción, sobre la base del uso de los efectos digitales como medio para dotar de verosimilitud a un pasado recreado⁷⁷: “las actuales superproducciones históricas, amparadas en la ampulosidad de los efectos especiales, se vuelcan al ilusionismo que todo puede hacerlo creíble” (Bou y Pérez, 2004: 24). Tanto las películas de ciencia ficción como las películas históricas plantean el desafío de reconstruir escenarios inexistentes, ya pertenezcan al pasado o al futuro. En el caso de las películas históricas se puede ser más o menos fiel a una realidad distante a través del estudio de la época. Por su parte, películas de ciencia ficción como *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) manifiestan la voluntad de sus creadores de mostrar escenarios posibles a través de una voluntad de dotar de verosimilitud a aquello que nos es mostrado como posible. En ambos géneros, sin embargo, también se puede optar por recrear escenarios imaginarios: la *space opera* al estilo de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977) o las películas históricas donde el pasado es poco más que un marco escénico para

⁷⁷ El uso de efectos visuales en películas de corte realista alejadas, cuando menos inicialmente, del género fantástico, ya se manifiesta en el cine mudo. El propio Murnau utiliza trucajes fotográficos en su obra maestra *Amanecer*. Como muestra, se puede analizar la celebrada secuencia en la que los dos protagonistas –tras superar una crisis que induce al marido a plantearse el asesinato de su esposa, incentivado por su amante, una disoluta mujer urbana que viene a subvertir la placidez rural de la pareja protagonista– avanzan, lentamente, por las calles de la ciudad y éstas, merced al sabio uso de las sobreimpresiones, se convierten en su bienamado espacio rural, donde la pareja se besa apasionadamente para ser interrumpidos por el ruido de la ciudad, de nuevo marco escénico de su reconciliación.

mostrar a personajes con actitudes contemporáneas y situaciones donde el espectáculo de la fábrica de sueños prima sobre el rigor del historiador. Un ejemplo de ello podrían ser las suntuosas (re)creaciones del pasado de Cecil B. de Mille (1881-1951).

En cualquier caso, en ambos géneros deben reconstruirse espacios alejados del presente. Con la reciente recuperación del cine épico –*Gladiator* (2000) o *El reino de los cielos* (*The Kingdom of Heaven*, 2005) de Ridley Scott (1937-), *Troya* (2004) de Wolfgang Petersen (1941-) o *Alejandro Magno* (*Alexander*, 2005) de Oliver Stone (1946-) son un claro ejemplo de ello–, asistimos al renacimiento de un tipo de cine que aprovecha las nuevas tecnologías (tan frecuentemente vinculadas al género de ciencia ficción) para mostrar en una pantalla de cine, con mayor o menor fortuna, la ilusión de un pasado lejano, tan inalcanzable al fin como las recreaciones más o menos rigurosas de un futuro posible. Especialmente si atendemos a las reflexiones de Siegfried Kracauer (1889-1966) respecto a la naturaleza realista del hecho filmico: “El cine puede definirse como un medio de expresión particularmente dotado para promover el rescate de la realidad física. Sus imágenes nos permiten, por primera vez, aprehender los objetos y acontecimientos que comprenden el flujo de la vida material” (Kracauer, 1989: 366). Con lo cual aprehender los objetos del pasado y, más aún, los objetos y personas inexistentes del futuro sería poco menos que una utopía. Sin embargo y por fortuna, tal vez no sea naturaleza específica del cinematógrafo aprehender objetos del pasado y del futuro pero sí lo es de los creadores, quienes por lo general trabajan con el material que quieren o pueden, sin tener demasiado en cuenta la naturaleza ontológica del cinematógrafo –cuando menos, es encomiable que desde Georges Méliès (1861-1938) a Steven Spielberg, un número notable de directores decidieran no recrear únicamente la realidad, la captura de la cual, por cierto, induciría a toda una discusión de orden filosófico difícil de desentrañar, pues, ¿qué es la realidad y cuál es la percepción que tenemos de ella?–. Y además, en la recreación del pasado los cineastas juegan incluso con

una sustancial ventaja: la posibilidad de reconstruir todo aquello que el estudio del pasado posibilita conjurar en una pantalla; eso sí, con mayor o menor fortuna.

5.1. El género de ciencia ficción y la historia.

¿Cómo podemos definir el género de ciencia ficción y establecer sus ilustres orígenes? Jorge Luis Borges (1899-1986) y Esther Zemborain nos proponen la siguiente respuesta: “La novela policial ha sido desplazada gradualmente por la novela de espionaje y por las ficciones científicas (*science-fiction*). Ciertos relatos de E. A. Poe (*El caso del señor Valdemar*, *La mistificación del globo*) ya prefiguran este último género, pero sus más indiscutibles creadores son europeos: en Francia, Julio Verne, cuyas anticipaciones han resultado, en buena parte, proféticas; en Inglaterra, H. G. Wells, cuyos libros tienen mucho de pesadilla. K. Amis ha definido así la *science-fiction*: ‘es un relato en prosa cuyo tema es una situación que no podría presentarse en el mundo que conocemos, pero cuya base es la hipótesis de una innovación de cualquier orden, de origen humano o extraterrestre, en el campo de la ciencia y de la tecnología, o, si se quiere, de la pseudociencia o de la pseudotecnología’” (Borges, 1999: 121).

En cualquier caso y en relación a los propósitos de la investigación, el vínculo de la ciencia ficción con los acontecimientos históricos ya aparece en las manifestaciones literarias del género en el siglo XIX. De hecho, desde sus orígenes el género ha especulado en torno a un futuro posible proyectando los temores y la ansiedad del presente o la fe en la ciencia y la técnica. De esta doble mirada hallamos un claro referente en dos de los padres de la ciencia ficción: Edgar Allan Poe (1809-1849) y Jules Verne (1828-1905). Julio Cortázar (1914-1984), en sus notas a la edición completa de los cuentos del poeta norteamericano, argumenta a propósito del relato “La incomparable aventura de un tal Hans Pfaall” (*The unparalleled adventure of one Hans Pfaall* o “Hans Pfaall –A Tale”, 1835): “Padre del cuento policial, Poe lo es también del de anticipación científica, que Jules Verne, su discípulo directo, llevará al campo de la novela; con la diferencia, que alguien ha señalado acertadamente, de que Poe utiliza elementos científicos sin admirarlos ni

creer en el progreso mecánico en sí, mientras Verne ilustra el entusiasmo finisecular por los descubrimientos y sus aplicaciones a la conquista de la naturaleza” (Cortázar, 1992: 509).

Ello lo podemos analizar a la luz de diferentes adaptaciones cinematográficas que se han emprendido de diferentes clásicos literarios del género a propósito de variados motivos propios de la ciencia ficción:

1. En la que es la primera historia de ciencia ficción según Brian Aldiss (1925-), esto es, *Frankenstein* (*Frankenstein*, 1818) de Mary W. Shelley (1797-1851) se presenta la historia de un moderno Prometeo y uno de los motivos más recreados en el género: la creación de vida artificial. Asimismo, Mary Shelley introduce un elemento igualmente interesante, la ciencia como objeto de lo sublime. En sus versiones cinematográficas, la historia del doctor Frankenstein ha tenido una fortuna desigual. Las más excelsas adaptaciones son, probablemente, el díptico compuesto por *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931) y *La novia de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, 1935), ambas dirigidas por James Whale (1896-1957) y la pentalogía de Terence Fisher (1904-1980) compuesta por *La maldición de Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein*, 1957), *La venganza de Frankenstein* (*Revenge of Frankenstein*, 1958) *Frankenstein creó a la mujer* (*Frankenstein Created Woman*, 1967), *El cerebro de Frankenstein* (*Frankenstein Must Be Destroyed!*, 1970) y *Frankenstein y el monstruo del infierno* (*Frankenstein and The Monster from Hell*, 1974). Entre las poéticas adaptaciones de James Whale y el cromatismo gótico de las versiones de Terence Fisher se produce un desplazamiento del protagonismo inicial de la criatura en las poéticas obras del director de *El hombre invisible* (*The Invisible Man*, 1933) al protagonismo del doctor en las películas del director de *La novia del diablo* (*The Devil's Bride/The Devil Rides Out*, 1968).

Otras tantas obras del género recuperan el motivo del moderno Prometeo; a saber, la creación de vida artificial está presente en la ciencia ficción, sobre todo a través de la figura del robot. La obra en tres actos y un epílogo *R.U.R.* (1921) de

Karel Čapek (1890-1938) presenta a la fábrica de Robots Universales Rossum (R.U.R.) e inicia el provechoso tema de los robots e incluso el propio vocablo, derivado del término checo *robota*, esto es, obrero –uno de los argumentos que leemos en la obra respecto a la creación de vida artificial es convertir a toda la humanidad “en la aristocracia del mundo” liberándola de la esclavitud del trabajo (Čapek, 1966: 89)–. El camino recorrido por el género desde la obra de Čapek a *Yo, robot* (*I, Robot*, 1950) de Isaac Asimov (1920-1992) es enorme. Asimov presenta sus tres famosas Leyes robóticas:

1. Un robot no debe dañar a un ser humano o, por su inacción, dejar que un ser humano sufra daño.
2. Un robot debe obedecer las órdenes que le son dadas por un ser humano, excepto cuando estas órdenes están en oposición con la primera Ley.
3. Un robot debe proteger su propia existencia, hasta donde esta protección no esté en conflicto con la primera o segunda Leyes.

Según el *Manual de Robótica*, 58ª edición, año 2058. De entre los diversos relatos que integran la obra destaca el tercero, en el que el robot QT-1, Cutie, se pregunta por su propia existencia y duda de que fueran los hombres sus creadores: “Evidentemente, mi creador tiene que ser más poderoso que yo y, por lo tanto, sólo cabría una hipótesis [...] El Señor creó al principio el tipo más bajo, los humanos formados más fácilmente. Poco a poco fue reemplazándolos por robots, el siguiente paso, y finalmente me creó a mí, para ocupar el sitio de los últimos humanos. A partir de ahora sirvo al Señor.” (Asimov, 1975: 63). Asimov dota de entendimiento a Cutie hasta el punto de que su razón, fruto del problema irresoluble de la interrogación sobre su origen, le conduce a creerse un profeta entre el resto de robots.

Entre los múltiples ejemplos de creación de vida artificial en el cine, podemos citar a los recordados replicantes de *Blade Runner* (*Blade Runner*, 1982) de Ridley Scott (1934-), moderna recreación de un tema primigenio para el género, fruto de la

adaptación de la obra *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968) de Philip K. Dick (1928-1982).⁷⁸

2. Entre las obras de ciencia ficción que analizan y critican la sociedad de su tiempo se cuenta la novela de Herbert George Wells (1866-1946) *La isla del Dr. Moreau* (*The Island of Dr. Moreau*, 1896), donde el escritor británico, uno de los indiscutibles padres del género, elabora una nueva crítica a la autocomplaciente sociedad victoriana a través del oscuro relato de las actividades del doctor Moreau en una lejana isla: “podría decirse, siguiendo a grandes rasgos el modelo teórico que Darko Sovin expusiera en un reciente artículo, que las aguas marinas separan dos dominios no conexos entre sí, que son dos islas: la de Gran Bretaña, símbolo del mundo civilizado, y la de Moreau. En cada uno de estos dominios se definen unas leyes: las de la civilización occidental, de raíces judeo-cristianas, en el primero, y la Ley de Moreau, darwinista, evolucionista y, diríamos, amoral, en el segundo” (Lalanda, 1990: 197). Parece ser que Wells recibió la inspiración para su obra de un ciclo de conferencias impartidas en la Universidad de Oxford por Thomas Henry Huxley (1825-1895), fisiólogo británico y abuelo del escritor Aldous Huxley (1894-1963) (Lalanda, 1990: 189).

En su más notable adaptación cinematográfica, *La isla de las almas perdidas* (*The Island of the Lost Souls*, 1932) de Erle C. Kenton, hallamos lo que algunos teóricos han encontrado en el género fantástico de los años 30, el malestar de un período repleto de oscuros recovecos: la crisis económica y el ascenso del fascismo en Europa.

3. Otro de los motivos clásicos del género son las distopías. *Fahrenheit 451* (*Fahrenheit 451*, 1951) de Ray Bradbury (1920-) y *Un mundo feliz* (*A Brave New World*, 1932) de Aldous Huxley (1894-1963) son un ejemplo claro de ello. En *Un*

⁷⁸ El argumento de la vida artificial también es tratado por *Matrix* (*The Matrix*, 1999), de Larry y Andy Wachowski, donde un grupo de humanos lucha contra un mundo cibernético y artificial que tiene sometido al mundo real, en un inquietante juego de espejos.

mundo feliz los humanos son condicionados para aceptar su situación; padecen, por tanto, una felicidad condicionada. Por su parte, en *Fahrenheit 451* se reflexiona acerca del control de la cultura por parte de un gobierno totalitario que controla un cuerpo de bomberos encargado de quemar libros y sobre la simbología del libro como emblema cultural y seguro para la libertad de pensamiento. “Bradbury ve en la conquista del espacio una extensión de la mecanización y del tedio de nuestra cultura contemporánea. En su obra asoman la pesadilla y a veces la crueldad, pero ante todo la tristeza. Los porvenires que anticipa nada tienen de utópicos; son más bien advertencias de peligros que la humanidad puede y debe eludir” (Borges, 1999: 126).

François Truffaut (1932-1984) adaptó felizmente la novela de Bradbury. *Fahrenheit 451* (*Fahrenheit 451*, 1966) es una fiel adaptación que incide en las mismas preocupaciones y dudas que ya plantea la novela: un futuro donde las prácticas culturales se controlan de forma severa y donde impera una ficticia placidez tutelada por un gobierno totalitario.

4. Justamente los totalitarismos son otro tema recurrente para el género de ciencia ficción. *Mil novecientos ochenta y cuatro* (*Nineteen Eighty-four*, 1949) de George Orwell (1903-1950) es el mayor ejemplo de ello. En la novela de Orwell las autoridades, el estado, controla las acciones, las palabras, los gestos e incluso los pensamientos de la población de Oceanía (una de las tres grandes regiones en las que se divide el mundo). El Gran Hermano es el líder del partido que reescribe la historia como si se tratara de un palimpsesto, en palabras del propio Orwell, borrada y reescrita a conveniencia de los intereses del estado. Crítica al stalinismo o, más genéricamente, a todo tipo de totalitarismo, es una de las grandes obras del género.

La novela de Orwell ha sido adaptada en dos ocasiones: *1984* (1984) de Michael Radford (1950-) y *1984* (1956) de Michael Anderson. Sin embargo, su riqueza ha inspirado a otras obras. Especialmente relevante es el caso de *Brazil* (1985) de Terry

Guilliam (1940-), película donde también hallamos elementos propios de las pesadillas de Franz Kafka (1883-1924).

5. La ciencia ficción también es una invitación al viaje y el descubrimiento, a buscar nuevas fronteras. *Star Trek. La película* (*Star Trek. The motion picture*, 1979) de Robert Wise (1914-2004) basada en la popular serie televisiva de los años 60 es un claro ejemplo de ello. Aunque la búsqueda de nuevas fronteras para el hombre ya la encontramos en *De la tierra a la Luna* (*De la Terre à la Lune. Trajet direct en 97 heures*, 1865) de Jules Verne (1828-1905), adaptada al cine por Byron Haskin en *De la Tierra a la Luna* (*From the Earth to the Moon*, 1958), o en algunas obras de Arthur C. Clarke (1917-), donde se insiste en la irresistible atracción de las estrellas y en los primeros pasos del hombre hacia ellas, por citar tan sólo dos ejemplos recurrentes.

La frontera también introduce afinidades entre la ciencia ficción y el *western*. De hecho algunas películas del género introducen motivos propios del *western* en la descripción de personajes y situaciones: *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977) de George Lucas (1944-) es un ejemplo inequívoco (aunque la película de Lucas bebe también de otras fuentes, como se ha comentado con anterioridad).

6. Finalmente podemos citar las teogonías y las cosmogonías. De la *Teogonía* de Hesíodo a *El hacedor de estrellas* (*Starmaker*, 1937) de Olaf Stapledon (1886-1950) pasando por *Eureka* (*Eureka*, 1849) de Edgar Allan Poe (1809-1849), encontramos un elemento también recurrente para el género: la búsqueda de una trascendencia en las lejanas estrellas. De las obras citadas únicamente la novela de Stapledon es una novela propiamente del género. El poema de Hesíodo es una teogonía y la obra de Poe es una cosmogonía que también especula acerca de la existencia de la divinidad. Extraña experiencia literaria que el escritor norteamericano creó como poesía pero en la que creyó haber hallado un tremendo hallazgo científico.

El referente cinematográfico más relevante para estas singulares obras literarias es *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick

(1928-1999), aunque también encontramos en *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) o *E.T. el extraterrestre* (*E.T. The Extra-terrestrial*, 1982) de Steven Spielberg (1947-) elementos de una inequívoca religiosidad.

Cabría añadir que los orígenes de la ciencia ficción en Estados Unidos se remontan a Edgar Allan Poe, a los literatos europeos y a las revistas del género aparecidas en el primer cuarto del siglo xx: “Los primeros medios de difusión de la *science-fiction* fueron revistas y no libros. En abril de 1911 aparece en *Modern Electrics* el folletín ‘Ralph 124 C 4: novela del año 1966’. Lo escribió el fundador de la revista, Hugo Gernsback y mereció el premio Hugo, creado posteriormente, que sigue recordando su nombre y que se destina a este género literario. En 1926 Gernsback fundó *Amazing Stories*; actualmente existen en los Estados Unidos más de veinte revistas análogas” (Borges, 1999: 121-122). Revistas que fueron también un referente para las películas de ciencia ficción norteamericanas, que vivieron un período de esplendor en los años 50, que pudieron reeditar a finales de los años 70 e inicios de los años 80 con películas como *La guerra de las galaxias*, *Encuentros en la tercera fase* o *Blade Runner* y en momentos concretos, merced al talento de cineastas de la talla de Stanley Kubrick o Steven Spielberg.

Para ilustrar el análisis de las relaciones entre el género de ciencia ficción y la historia se analizarán dos obras tan dispares como *Invasores de Marte* (*Invaders from Mars*, 1953) de William Cameron Menzies (1896-1957) y *2001: una odisea del espacio* de Stanley Kubrick. La primera es una producción de escaso presupuesto filmada en la edad de oro del género, los años 50. Con discretos pero efectivos efectos visuales recrea el espíritu de la época, entre la ingenuidad y los temas recurrentes a los conflictos políticos del período. *2001*, por su parte, es una película de elevado presupuesto y de vocación autoral; una obra de profundas implicaciones filosóficas y vanguardistas propuestas formales. En definitiva, dos obras tremendamente distanciadas que nos permiten analizar la riqueza del género.

5.2. *Invasores de Marte (Invaders from Mars, 1953)* de William Cameron Menzies.

Invasores de Marte, rodada en tres dimensiones, no es, en modo alguno, la película más sobresaliente de cuantas jalonaron la edad de oro del género de ciencia ficción en los años 50. Ni tan solo es la más representativa. Si tuviéramos que escoger alguna de las películas más emblemáticas de aquella década tal vez nos quedaríamos con *La invasión de los ladrones de cuerpos* de Don Siegel, que resume, desde su medida ambigüedad, la paranoia de la caza de brujas del senador McCarthy, ya sea como parábola crítica con el Comité de Actividades Antiamericanas o como nueva manifestación de los temores a una invasión del comunismo; o quizá escogeríamos *El enigma de otro mundo* de Christian Nyby y Howard Hawks, clásico del género donde una terrible criatura, tripulante de una astronave que unos investigadores descubren en el Ártico, es descongelada y siembra el pánico entre los miembros de una base de investigación; o *Ultimátum a la Tierra* de Robert Wise, película donde los extraterrestres no son peligrosos invasores y donde la Tierra, con su desaforada carrera armamentística, empieza a resultar un elemento de distorsión para la paz de otros planetas; o bien *Planeta prohibido* de Fred McLeod Wilcox, cuyo guión está inspirado lejanamente en *La tempestad (The Tempest, hacia 1611)* de William Shakespeare (1564-1616) y cuya lujosa producción y novedoso argumento constituyen uno de los grandes momentos del género; o pudiera darse el caso, nada peregrino por cierto, que optáramos por clásicos tan celebrados como *El increíble hombre menguante (The Incredible Shrinking Man, 1957)* de Jack Arnold (1916-1992) y con guión de Richard Matheson⁷⁹ (1926-), basado en su propia novela, o *La humanidad en peligro*

⁷⁹ Magnífico escritor autor de otra de las grandes obras del género, *Soy Leyenda (I Am Legend, 1954)*.

(*Them!*, 1954) de Gordon Douglas; ambos títulos constituyen ejemplos paradigmáticos de los peligros del arma atómica.

Sin embargo, *Invasores de Marte* es, en buena medida, un ejemplo diáfano de lo que supuso la ciencia ficción cinematográfica de los años cincuenta. Un sencillo guión, ligado a las obsesiones de la Guerra Fría y con motivos argumentales arquetípicos, puesto en escena con inventiva, acentuada por un presupuesto no excesivamente elevado –o directamente escaso– y unos efectos especiales artesanales, donde la sugerencia ejerce una mayor fascinación que los rudimentarios efectos visuales o los grotescos maquillajes de las criaturas extraterrestres. Una simpática y esforzada producción que con el tiempo se ha convertido en un pequeño clásico del género.⁸⁰

La película de William Cameron Menzies es además un precedente del clásico de Don Siegel *La invasión de los ladrones de cuerpos*, donde los extraterrestres usurpan la apariencia humana de tranquilos ciudadanos en una paulatina invasión que se inicia en la tranquila población californiana de Santa Mira, donde la apacible comunidad humana parece estar a salvo de cualquier peligro. Éste es un motivo argumental paradigmático, véase sino la película ya citada de Siegel o la menos amenazadora *Vinieron del espacio exterior* (*It Came from Outer Space*, 1953) de Jack Arnold, basada en un argumento de Ray Bradbury. En estas producciones, la invasión extraterrestre se nos muestra como una amenaza menos reconocible, lejana

⁸⁰ William Cameron Menzies (1896-1957), director de *Invasores de Marte* y encargado del diseño de producción de *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, 1939) de Victor Fleming (1883-1949), dirigió una película emblemática del género: *La vida futura* (*Things to Come*, 1936). Basada en una novela de H. G. Wells, quien coescribió el guión, plantea el futuro de la humanidad tras una segunda guerra mundial que destruye la civilización europea: “lo más memorable de esta cinta insólita es su interés por una filosofía de la historia y de la naturaleza humana. Capta perfectamente las angustias y las esperanzas de la Gran Bretaña de los años treinta y predice de forma escalofriante los bombardeos que sufriría Londres solo cuatro años después de su estreno” (Schneider, 2005: 137).

a la ruidosa y apocalíptica visión de *La guerra de los mundos*, con las ciudades destruidas por los implacables ingenios de los belicosos extraterrestres; de hecho, la adaptación de Byron Haskin adopta un lenguaje, en palabras de Jordi Balló y Xavier Pérez, bíblico y milenarista (Balló y Pérez, 1995: 79). Si en la película de Siegel los invasores son vegetales en forma de vainas que adoptan la forma humana de sus víctimas, en *Invasores de Marte* los extraterrestres se esconden en el interior de la tierra (cual criaturas surgidas de la imaginación de Arthur Machen o H. P. Lovecraft)⁸¹, para atrapar a los pacíficos ciudadanos y usurpar sus cuerpos, merced a unos implantes que utilizan los marcianos para controlar la mente de los humanos.

La película se inicia con una visión del espacio exterior, inextricable y amenazador aunque también fascinante para el estudioso y el soñador. Como nos informa una voz en *off*: “El firmamento, objeto en un tiempo del miedo y la superstición, es ahora una vasta región abierta al conocimiento”. A continuación se nos presenta una apacible comunidad, concretamente la tranquila casa de un ingeniero que participa, con algún otro vecino, en la construcción de un cohete (motivo que se encuentra en el origen de la invasión extraterrestre: su propósito será destruir la tecnología que puede conducir al hombre a los dominios de los marcianos).⁸² Un elegante movimiento de cámara nos sitúa en el interior de la habitación de su hijo, David, mostrándonos un telescopio y seguidamente al pequeño, un inquieto muchacho amante de la astronomía que, tras despertar para observar un eclipse, cae dormido y ve su sueño nuevamente interrumpido por un cielo tormentoso y un extraño sonido que le descubre la llegada de un OVNI. Advierte a su padre del singular suceso y éste accede a inspeccionar la zona y se

⁸¹ En la película se nos explica que en Marte no hay suficiente oxígeno y ello, sumado a la extrema frialdad del planeta, provoca que los marcianos vivan en ciudades o en naves espaciales enterradas, en las que pueden gozar de suficiente calidez.

⁸² En la película nos describen la voluntad de las autoridades norteamericanas de poner en órbita estaciones atómicas dominadas por control remoto.

convierte así en la primera víctima de la amenaza extraterrestre. Horas después regresa a casa sin su habitual afabilidad, con la mirada perdida y un carácter entre distante e irascible. El muchacho no tarda en advertir que tiene una reveladora marca en la nuca que pronto descubrirá como muestra de la manipulación de los marcianos.

Como ya hemos tenido ocasión de comprobar, la película presenta diversos motivos argumentales muy queridos por el género:

1. La invasión extraterrestre. Desde *La guerra de los mundos* de H. G. Wells, el tema de la invasión alienígena ha fascinado a los autores del género. La década de los 50 plantea esta invasión en términos contrapuestos: desde la visión humanista y tolerante de *Ultimátum a la Tierra* o incluso *Vinieron del espacio exterior* hasta la perspectiva más amenazadora de *La guerra de los mundos* y *La Tierra contra los platillos volantes* (donde la amenaza es evidente y tremendamente destructiva) o *La invasión de los ladrones de cuerpos* o *Invasores de Marte* (donde la amenaza es más sutil). Para ilustrar la paranoia y los miedos de la época, Jordi Balló i Xavier Pérez escriben acerca de la conciencia de apocalipsis a escala mundial alimentada por el terror atómico (Balló y Pérez, 1995: 79), muy propio de la Guerra Fría. A su vez, el argumento de la “contaminación” de la sociedad americana por un invasor, sea éste del espacio exterior o del bloque comunista, es harto evidente en las producciones del período⁸³. En los años 60, la sátira *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* de Stanley Kubrick presenta a un enloquecido general que da la orden de lanzar la bomba sobre la Unión Soviética sobre la base de una paranoica y divertida teoría: los “rusos” han contaminado el agua de los norteamericanos, disminuyendo así su

⁸³ A este respecto resultan harto reveladoras las siguientes palabras: “Desaparecido el ensueño del *New Deal*, con la guerra de Corea en ciernes, la doctrina Truman culmina en una de sus más desafortunadas expresiones, la caza de brujas desatada por Joseph McCarthy. La ciencia-ficción de aquellas fechas reflejó fielmente este clima opresivo, constantemente condicionado por un enemigo invisible” (Urrero, 1994: 58).

potencia sexual. El tema de la invasión o la contaminación ideológica llevado a sus más cómicas y grotescas consecuencias.

2. La tranquila comunidad amenazada por un fenómeno extraño. Más allá de la invasión más o menos globalizada de la amenaza extraterrestre o humana, un motivo argumental que se repite en muchas producciones de la década es la amenaza que se cierne sobre una apacible comunidad dominada por la prosperidad material y la tranquilidad de espíritu, incluso por la apatía y la incomprensión hacia fenómenos que escapan a la placentera vida del ciudadano medio. Como en *Vinieron del espacio exterior* o *La invasión de los ladrones de cuerpos* (e incluso *La guerra de los mundos*), la comunidad se ve amenazada por un fenómeno que escapa a su posibilidad de respuesta. En *Invasores de Marte* el sendero cercado que conduce al lugar donde ha aterrizado la nave extraterrestre pasa de ser un paisaje tranquilo y hasta bucólico a ser un lugar amenazante y extraño (gracias, cabe mencionar, a la acertada puesta en escena del director).

3. Los hombre de ciencia y el ejército. Como en *La guerra de los mundos* se produce una colaboración entre los hombres de ciencia, encargados de descifrar las causas del fenómeno extraterrestre, y el ejército, que actuará como respuesta contundente a las veleidades invasoras de las criaturas del espacio exterior. Incluso en *El enigma de otro mundo* aparece una visión un tanto negativa del científico frente a las razones del Capitán Pat Hendry.⁸⁴

4. Los extraterrestres. Carlos Aguilar escribe que desde una perspectiva histórica *El enigma de otro mundo* “encierra la relevancia (un tanto dudosa, también es verdad...) de institucionalizar el enfoque xenófobo, anticientífico y militarista en lo referido a la vida extraterrestre” (Aguilar, 2002: 258), contraponiendo esta visión al planteamiento más humanista de películas como *Ultimátum a la Tierra*. Este

⁸⁴ El ejército aparece como un elemento de lucha frente al invasor extraterrestre; incluso en *La invasión de los ladrones de cuerpos* un epílogo impuesto por la productora provoca que el ejército acabe finalmente interviniendo para paralizar la trágica invasión.

enfoque negativo de los extraterrestres también se encuentra en *Invasores de Marte*, como también lo hallamos en *Independence Day* de Roland Emmerich (tomando un ejemplo más reciente). Es, por tanto, un modelo argumental alejado de películas en las que la relación entre la humanidad e inteligencias extraterrestres es mucho más conciliadora; véanse *2001: una odisea del espacio* de Kubrick o *Encuentros en la tercera fase* de Spielberg, donde el encuentro se traduce en términos de enriquecimiento para la humanidad. Incluso este carácter decididamente negativo de los extraterrestres se manifiesta en su presencia; a saber, los mutantes de *Invasores de Marte* o las criaturas que pueblan muchas de las películas de la época son decididamente repulsivas, frente al carácter benéfico de las criaturas de Spielberg (cuya culminación será el extraterrestre de *E.T.*) o la abstracción de Kubrick.

5. La individualidad. Aunque de una forma más tímida que en *La invasión de los ladrones de cuerpos*, el dominio de los humanos por parte de los extraterrestres hace que el pequeño protagonista descubra su carácter extraño frente a aquellos que ya están controlados por los invasores y los que no creen aquello que ha visto con sus propios ojos. En la película de Siegel esta condición solitaria del protagonista está llevada hasta sus últimas consecuencias, mostrando su soledad frente a sus semejantes.

Invasores de Marte acaba con una sorpresa argumental: todo lo acontecido a lo largo del corto metraje de la película ha sido un sueño de David quien, tras levantarse a ver un eclipse, es enviado a la cama por sus amorosos padres; con el sueño llega la pesadilla de la invasión extraterrestre. Sin embargo, tras despertar de su pesadilla el pequeño escucha un ruido singular y al acudir a la ventana descubre el platillo volante que dio inicio a su estremecedor sueño.

La película responde a las inquietudes de su tiempo y a los parámetros fijados por otras producciones. Asimismo, introduce algún elemento interesante, como la usurpación aviesa de los cuerpos de los humanos, en un claro precedente de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (otra película de 1953 ya citada, *Vinieron del*

espacio exterior, ya plantea esta posibilidad pero desde postulados menos belicosos: los extraterrestres adoptan el aspecto humano temporalmente para pasar inadvertidos y reparar su nave). Otro elemento destacable es la mirada infantil, puesto que el primer ser humano en advertir la presencia extraterrestre es un niño, que encontrará en una doctora y un astrónomo a sus más firmes aliados. Incluso los extraterrestres se apropian de una pequeña niña, hija de un eminente físico, siete años antes de los extraños niños de Midwich en *El pueblo de los malditos* (*The Village of the Damned*, 1960) de Wolf Rilla.

Finalmente, cabría añadir el carácter decididamente lúdico de la propuesta de William Cameron Menzies. Su argumento, la viveza de su narración, sus rudimentarios efectos visuales, sus grotescas criaturas, sus diálogos crédulos y de escaso rigor científico, incluso su corta duración nos remiten a un cine de género entrañable que escondía más de una gema, con temas interesantes y argumentos arquetípicos. Nada más lejos, no obstante, del generoso presupuesto y del carácter decididamente abstracto y metafórico del tratamiento de las relaciones entre el hombre y el universo de *2001: una odisea del espacio* de Stanley Kubrick.⁸⁵

⁸⁵ *Invasores de Marte* conoció una versión del mismo título: *Invaders from Mars* (1986) de Tobe Hooper (1946-).

5.3. *2001: una odisea del espacio (2001: A Space Odyssey, 1968)* de Stanley Kubrick.⁸⁶

Tras dirigir *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964)*, Stanley Kubrick (1928-1999) se propuso realizar una película de ciencia ficción, más allá de las convenciones del género y con un cuidado especial en la recreación del futuro y en las implicaciones intelectuales de la obra. Para ello contó con la colaboración del escritor británico Arthur C. Clarke (1913-). Parece ser que Kubrick se sintió particularmente atraído por una de sus mejores novelas, *El fin de la infancia*: “Mientras esperaba que Clarke llegara a Nueva York, Kubrick leyó algunas de sus obras. Un libro le llamó la atención inmediatamente. *Childhood’s End*, de 1956, estaba entre los mejores trabajos de Clarke, profundamente enraizada en el trabajo de Olaf Stapledon, el visionario británico cuyas novelas *Last and First Men* y *Starmaker* inspiraron a toda una generación de escritores con un concepto de la humanidad que se desarrollaba a lo largo de milenios contra la estrellada inmensidad del universo” (Baxter, 1999:

⁸⁶ Tanto *2001* como *Barry Lyndon* (1975) –que también será analizada en la presente investigación– aparecen en las filmografías como producciones británicas; de un modo más insistente, si cabe, en el caso de *Barry Lyndon*. No obstante, como producciones de Metro-Goldwyn-Mayer y de Warner Brothers, respectivamente, y como obras de un creador norteamericano como Stanley Kubrick (que en ambos casos produce, dirige y escribe el guión; en *2001* en colaboración con Arthur C. Clarke), su filiación –tanto a nivel de producción como a nivel estrictamente creativo– al cine estadounidense es evidente. Así lo asume, por ejemplo, el libro *Diccionario de películas del cine norteamericano*, coordinado por Eduardo Rodríguez y Juan Tejero, en el que aparecen referidas ambas películas, o la inclusión de *2001* en la lista de las 100 películas más importantes elaborada por el American Film Institute. En cualquier caso, el retiro creativo de Kubrick a Inglaterra es una de las razones de que ambas producciones sean, en parte y en rigor, británicas. Esta es, en cualquier caso, una circunstancia que no actúa en detrimento de su inclusión en esta investigación.

202). John Baxter aún es más explícito cuando afirma “El tema era el mismo que el de la futura *2001: una odisea del espacio*: el primer contacto entre los seres humanos y una raza alienígena. También lo era el final: la revelación de que el Hombre había llegado al final de su fase de evolución y que debía ser consumido en un holocausto del que surgiría el Nuevo Hombre.⁸⁷ Los personajes de la última parte del libro son la última generación de hombres tal como la conocemos ahora. Sus hijos seguían avanzando hacia un nuevo estado más elevado; todo esto recuerda a *2001: una odisea del espacio* con su imagen final del Niño Estrella renacido en el espacio” (Baxter, 1999: 203). Efectivamente, *El fin de la infancia (Childhood’s End)*, 1956) se encuentran en el origen de *2001: una odisea del espacio (2001: A Space Odyssey)*, 1968). También lo está el relato “El Centinela” (“The Sentinel”, 1948), del que Kubrick compró los derechos en mayo de 1964. De hecho, la misteriosa aparición de un monolito en la Luna es un idea extraída de este relato, donde Clarke especula con las consecuencias del primer hallazgo de evidencia de vida inteligente fuera de la Tierra.

No me extenderé en relatar las peculiaridades, por lo demás numerosas y variadas, de la preparación y el rodaje de *2001*, lo cual sería tema para otra investigación. Tan sólo cabe remitir a las numerosas monografías sobre la obra de Kubrick (las de Michel Ciment, Norman Kagan, Juan Carlos Polo, Esteve Riambau o Alexander Walker, entre otras⁸⁸), a la biografía escrita por John Baxter o a obras más específicas como *Filmguide to 2001: A Space Odyssey* de Carolyn Geduld⁸⁹. La

⁸⁷ En la película de Kubrick el final, sin embargo, no es tan catastrofista; es más, posiblemente es uno de los finales más vitalistas de la obra de Kubrick.

⁸⁸ Ciment, Michel, *Kubrick*, Akal, Madrid, 2000; Kagan, Norman, *The cinema of Stanley Kubrick*, Roundhouse, Oxford, 1975; Polo, Juan Carlos, *Stanley Kubrick*, JC, Madrid, 1999; Riambau, Esteve, *Stanley Kubrick*, Cátedra, Madrid, 1995; Walker, Alexander. *Stanley Kubrick dirige*, Taller de ediciones Josefina Betancor, Madrid, 1975.

⁸⁹ Geduld, Carolyn, *Filmguide to 2001: A Space Odyssey*, Indiana University Press, Bloomington (Londres), 1973

enorme bibliografía sobre el cineasta y su obra permite elegir entre propuestas variadas e interesantes de muy diversa condición.

Tan sólo conviene matizar que el guión elaborado por Kubrick y Clarke es original, aunque basado en argumentos e ideas de obras anteriores de Clarke, puesto que la novela del escritor británico *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) se escribió paralelamente a la filmación de la película. Del guión original, por tanto, surgieron la obra cinematográfica y la novela de Clarke (que tampoco es, por ello, una novelización de la película).

En cualquier caso, el cine de ciencia ficción siempre ha mostrado no sólo una cierta inquietud sobre el futuro de la humanidad sino también sobre su presente. Como ejemplo de este particular interés por los problemas de su tiempo, se puede citar, como ya se ha expuesto con anterioridad, el cine de ciencia ficción norteamericano de los años cincuenta que es un claro exponente de todo ello.⁹⁰ *2001*

⁹⁰ Recordemos algunos ejemplos ilustres, ya introducidos en la presente investigación líneas atrás. *El enigma de otro mundo* (*The Thing... from Another World*, 1951) de Christian Nyby y Howard Hawks (1896-1977), donde se explicitan los conflictos entre los hombres de ciencia y el ejército así como los temores de la sociedad norteamericana de postguerra. *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951) de Robert Wise (1914-2004), con su mensaje pacifista; con respecto a la película de Wise, Quim Casas afirmaba en una crítica aparecida en la revista *Nosferatu*, en febrero de 1994: “Sigue manteniendo una fuerza especial este llamamiento a la cordura de los humanos directamente heredado de una de una época que comenzaba llena de incertidumbres, bien apuntadas, más o menos explícitamente, en el relato” (Casas, 2002: 90). *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, 1953) de Byron Haskin, con el inevitable contexto de la guerra fría. *La humanidad en peligro* (*Them!*, 1954) de Gordon Douglas, donde se especula con aberraciones de la naturaleza (en este caso hormigas gigantes) producto de las pruebas atómicas –que ya habían despertado a un temible dinosaurio en *El monstruo de tiempos remotos* (*The Beast from 20.000 Fathoms*, 1953) de Eugene Lourié (1903-1991)–; Antonio José Navarro en una crítica del *film* de Lourié afirma: “Los films citados, y toda la ingente producción que les siguió, eran la consecuencia de las ansiedades y terrores de la guerra fría, y no los hijos de una imaginación desbocada” (Navarro, 2002: 535). *La invasión de*

no es ajena a estas inquietudes, lo cual permite analizar la obra en el contexto de un estudio de las relaciones entre la historia y el cine: por su relación con el contexto histórico en que Kubrick realizó la película; por su primera parte, situada en los albores de la humanidad; por sus especulaciones acerca de la naturaleza humana; por sus reflexiones sobre la evolución de la inteligencia; por sus disquisiciones acerca del desarrollo de la técnica y de la inteligencia artificial; y, entre otras cosas, por la presentación de un futuro verosímil.⁹¹ Respecto a esta particular relación con la historia de la película de Kubrick, Emilio C. García Fernández y Santiago Sánchez González en su artículo “Las imágenes de la historia en la obra de Stanley Kubrick” comentan: “La historia de *2001: una odisea del espacio* aprehende, inevitablemente, la inquietud generacional que revitaliza el intelecto y la cultura de un Occidente sin barreras en el segundo lustro de los sesenta, y que se concreta en una revolución que va más allá de la agitación urbana parisina o las aspiraciones democráticas checoslovacas. En el fondo se transmite un sentimiento que quiere llegar a la libertad de acción y de expresión, y superar los traumas dejados por los conflictos supranacionales que han generado una sombra permanente sobre la manera de ser y

los ladrones de cuerpos (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) de Don Siegel (1912-1991), con unos alienígenas capaces de apropiarse de los cuerpos de los ciudadanos de una tranquila población, de nuevo en el contexto de la guerra fría. O propuestas estimulantes como *Planeta prohibido* (*Forbidden Planet*, 1956) de Fred McLeod Wilcox, inspirada en *La tempestad* (1611) de William Shakespeare (1564-1616), que abría nuevos caminos al cine de ciencia ficción.

⁹¹ El cine histórico (como género circunscrito a las películas tradicionalmente denominadas como históricas) y el cine de ciencia ficción tienen un curioso ámbito de relación, como ya indicábamos en otro apartado de la presente investigación: la verosimilitud de las películas de ambos géneros descansa en la reconstrucción: de un pasado posible (pero siempre ficticio por más rigurosa que sea la reconstrucción) o imaginado –en el caso de películas de corte fantástico aunque con ciertos motivos históricos, como pueden ser las películas de espada y brujería– y de un futuro probable o imaginado –ya sean propuestas de un cierto rigor, como *2001*, o propuestas más fantásticas como *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977)–.

de pensar del ciudadano común” (García Fernández y Sánchez González, 2001: 44). Asimismo, algunas páginas después concluyen su comentario sobre *2001* con unas palabras de notable relevancia para la argumentación que nos ocupa: “*2001: una odisea del espacio* encierra numerosas referencias al clima social y político de la época: se habla de relaciones internacionales entre las dos principales potencias políticas y armamentísticas, de renovación de espacios para la convivencia, de enfrentamiento generacional, de inquietudes filosóficas y místicas como muestra de la vivencia que dominaba la vida de la juventud de los sesenta. La Historia se percibe y comprende en muchas de sus imágenes, porque también se habla de vanguardia artística, de desarrollo literario y científico, conviniendo en que la película es una propuesta interdisciplinar de anticipación” (García Fernández y Sánchez González, 2001: 50).

Cabe añadir que el año en que se sitúa el título tuvo la virtud de no distanciar en exceso a la película del espectador de su época. Pero, más allá de esta consideración, podemos leer el texto que Michel Ciment en su ensayo sobre Kubrick dedica al título de la película: “Y situar una acción en 2001 (1000 en Arabia significa lo innombrable y 1001 evoca el infinito, como en los famosos cuentos; 2001 es también la fecha en que Ray Bradbury sitúa una parte de sus *Crónicas marcianas* y en que transcurre *La república de los sabios* de Arno Schmidt) era situarse más allá del derrumbamiento de la civilización de la que, hasta entonces, era el sombrío ilustrador” (Ciment, 2000: 126). Además, resulta obvio que el año 2001 es el primer año del nuevo milenio, lo cual implica situar la obra de Kubrick en él, por encima de un año preciso. En cualquier caso, no es en la capacidad de adivinación (aunque Arthur C. Clarke la ha ejercitado en más de una ocasión) de lo que ha sucedido en el año 2001 donde reposan las cualidades de la película, como tendremos ocasión de argumentar.

Por último, cabe apuntar que Kubrick obtuvo su único Oscar por los efectos especiales de *2001*, hecho que no deja de resultar curioso. Parece ser que el director

tenía ideas muy precisas sobre como iluminar las maquetas y que participó activamente en todos los aspectos de la película, pero resulta curioso pensar que el único premio de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood para uno de los mayores y más influyentes directores norteamericanos del siglo XX fuera, precisamente, en esta disciplina. Ese año el Oscar a la mejor película, premio para el que no estaba nominada la película de Kubrick, fue para *Oliver* de Carol Reed, quien también obtuvo el Oscar al mejor director.

Para el estudio de la película de Kubrick es necesario analizar previamente el relato de Arthur C. Clarke “El Centinela” así como su novela *El fin de la infancia*, trazando paralelamente su relación con la película. Ello permite situar algunos de los temas de la película en relación con ideas que aparecen de un modo más o menos frecuente en la obra literaria de Clarke y, a su vez, permite introducir un análisis con una más detallada aproximación formal y temática a la obra del director norteamericano.

5.3.1. “El Centinela” (“The Sentinel”, 1948) de Arthur C. Clarke.

“No puedo nunca mirar la Vía Láctea sin preguntarme de cuál de aquellas compactas nubes de estrellas vendrán los emisarios.

Si me perdonáis un símil tan prosaico, diré que hemos roto el cristal de la alarma de bomberos, y no nos queda más que hacer sino esperar.

Y no creo que tengamos que esperar mucho.”

(Arthur C. Clarke, “El Centinela”)

“La próxima vez que veáis la Luna llena allá en lo alto, por el Sur, mirad cuidadosamente al borde derecho, y dejad que vuestra mirada se deslice a lo largo y hacia arriba de la curva del disco. Alrededor de las 2 del reloj, notaréis un óvalo pequeño y oscuro; cualquiera que tenga una vista normal puede encontrarlo fácilmente. Es la gran llanura circundada de murallas, una de las más hermosas de la Luna, llamada Mare Crisium, Mar de la Crisis. De unos quinientos kilómetros de diámetro, y casi completamente rodeada de un anillo de espléndidas montañas, no había sido nunca explorada hasta que entramos en ella, a finales de verano de 1966” (Clarke, 1978: 181).

Así empieza el relato de Arthur C. Clarke (1917-) que, andando el tiempo, estaría destinado a ser la base argumental de la celeberrima película de Stanley Kubrick (1928-1999) *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968). O, utilizando una expresión más precisa, una de sus bases argumentales, considerando la complejidad de la película y la propia influencia que ejercieron otras obras de Clarke en la trabajosa escritura del guión.

El poético inicio del relato apela a la capacidad de ensoñación de aquellos que miran al cielo con la mezcla de conocimiento, enigma y fascinación que caracterizaría la mirada del niño que, tras leer las fantasías de Jules Verne (1828-1905) o Herbert George Wells (1866-1946), alzaría el rostro hacia la azulada bóveda celeste a la búsqueda de discos marcianos o imposibles cohetes que remontaran

millones de kilómetros para inventar el término alunizar. En un preciso lugar encontraría la llanura, el Mare Crisium, que la imaginación de Clarke hizo que en el año 1966 (tres años antes de que el hombre hiciera efectiva e histórica su llegada a la Luna) una expedición explorara con sorprendentes revelaciones para la humanidad – expedición que, por lo demás, bien podría estar constituida por un puñado de “pioneros” extraídos de la historia de la conquista del Oeste–.

“El Centinela” narra la historia de un geólogo (o selenólogo, como expresa el propio Clarke) destinado a la exploración de la zona sur del Mare Crisium. Casualmente descubre algo que le produce una enorme curiosidad: “Apartaba yo la mirada cuando capté un brillo metálico en lo alto de una arista de un gran promontorio que se proyectaba hacia el mar, a unos cincuenta kilómetros hacia el Oeste” (Clarke, 1978: 184). Ante tan enigmático hallazgo, su respuesta es la del científico audaz, descubrir qué se esconde tras “aquel resplandeciente enigma” (Clarke, 1978: 184) que desafía las expectativas del paisaje lunar. Recordando años más propicios para el desafío físico decide, con resolución entre temeraria y gallarda, escalar la montaña y responder al interrogante que supone el resplandor de la montaña lunar: “Voy a subir allá arriba, aunque solamente sea para tranquilidad de mi conciencia. Aquella montaña tiene menos de cuatro mil metros de altura, es decir, sólo setecientos para la gravedad de la Tierra, y puedo hacer el recorrido en veinte horas, a lo sumo. En todo caso, siempre he tenido ganas de subir a aquellas cumbres, y esto me proporciona una excelente excusa” (Clarke, 1978: 185).

Pronto descubrirá, para su asombro y el estupor de la raza humana, que tras el resplandeciente enigma se encuentra una extraña construcción de estructura piramidal que se revelará como una suerte de centinela que vigila pasivamente los primeros pasos en el universo de una civilización, la terráquea, que aún se halla lejos de las estrellas. Nuestro inquieto protagonista llegará a sospechar que se trata de una construcción de una antigua civilización lunar: “Al fin y al cabo, había habido una civilización lunar, y yo era el primero en encontrarla” (Clarke, 1978: 188). Sin

embargo, semejante teoría desafía cualquier lógica arqueológica y, en su negación, pone en evidencia una verdad mucho más inquietante: la evidencia de la existencia de una civilización que tampoco es lunar.

“Debieron de haber buscado por los racimos de estrellas del modo que nosotros rebuscamos por entre los planetas. Debía de haber mundos por todas partes, pero debían estar vacíos, o poblados de cosas rastreras y sin mente. Tal era nuestra propia Tierra, con el humo de sus grandes volcanes que manchaban aún su cielo, cuando aquella primera nave de los pueblos de la aurora llegó desde los abismos, más allá de Plutón. Pasó los helados mundos externos, sabiendo que la vida no podría desempeñar parte alguna en sus destinos. Se detuvo entre los planetas inferiores, calentándose al Sol y esperando que comenzasen sus historias. / Aquellos vagabundos debieron de haber contemplado la Tierra, que giraba en la estrecha zona entre el hielo y el fuego, y debieron de adivinar que era el favorito entre los hijos del Sol. Aquí habría inteligencia; pero tenían incontables estrellas delante de sí, y quizá nunca más volviesen por aquí. / Y así fue que dejaron un centinela, uno de los millones que han dispersado por todo el universo, para que vigilen los mundos con promesa de vida. Era un faro que a través de las edades ha venido señalando pacientemente el hecho de que nadie lo había descubierto” (Clarke, 1978: 191-192). Un vigía silencioso que al ser descubierto y destruido por las salvajes manos del hombre –aún en un período primitivo de su evolución– dejará de emitir la señal que pacientemente, a lo largo de los siglos, ha ido emitiendo a sus creadores; pacientemente, aguardando el momento en que el hombre dejara su cuna, la azulada tierra, para surcar el espacio y encontrar en un satélite cercano, la Luna, un ingenio creado por una civilización mucho más antigua y lejana de lo que el hombre alcanzara a imaginar, una suerte de seres casi divinos a los ojos de la humanidad que, desde los confines del espacio, saludaban así los primeros pasos del hombre en el universo.

Tras una lectura atenta del relato, se puede advertir con relativa premura que “El Centinela” anuncia varios de los temas centrales de la película de Kubrick, destinada a ejercer una influencia decisiva en el género. Entre ellos se cuentan algunos de importancia capital para el análisis exhaustivo de *2001*, como los descritos a continuación con el fin de establecer los oportunos paralelismos entre este pequeño relato y la futura odisea del cineasta norteamericano:

1. El descubrimiento de vida extraterrestre.

“Pensad en tales civilizaciones, lejanas en el tiempo, en el resplandor mortecino que siguió a la Creación, dueñas de un Universo tan joven que la vida había llegado solamente a un puñado de mundos. De ellas hubiese sido la soledad que no podemos imaginarnos, la soledad de dioses que buscan a través del infinito, y que no encuentran a nadie con quien compartir sus pensamientos” (Clarke, 1978: 191). Este fragmento del relato de Clarke pone en evidencia el problema ya no sólo espacial sino fundamentalmente “temporal” que supone el contacto del hombre con vida extraterrestre. Civilizaciones avanzadas que poseerían una tecnología para nosotros casi mágica (citando una famosa afirmación de Clarke según la cual cualquier tecnología lo suficientemente avanzada es indistinguible de la magia) y la utilizarían para recorrer el universo en busca de vida; curiosamente por un motivo profundamente humano, la soledad.

“Y así fue que dejaron un centinela...” (Clarke, 1978: 192), un faro que a través de los tiempos certifica que nadie hasta el momento presente del relato lo había descubierto. Este centinela es el esbozo de uno de los mayores enigmas de la película de Kubrick, el objeto cuadrangular que aparece en África antes de la Historia y, siglos después, en el año 2001, sobre la superficie lunar; de hecho, el episodio lunar de 2001 coincide en intenciones y en algunos aspectos centrales de su argumento con el relato “El Centinela”. A saber, en la novela de Clarke *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), escrita, como tendré ocasión de relatar, a partir del guión de la película leemos: “Hace dos años descubrimos la

primera evidencia de vida inteligente en el exterior de la Tierra. En el cráter Clavius se halló enterrada una losa o monolito de material negro, de tres metros y medio de altura” (Clarke, 1986: 172). El famoso monolito es, sin ningún género de dudas, uno de los aciertos formales de la película: la representación de vida extraterrestre tendía a un cierto antropomorfismo, uso habitual del cine de la época del que huye inteligentemente la obra de Kubrick no mostrando a esta inteligencia extraterrena más que a través de este enigmático centinela.

2. El resplandeciente enigma hallado en el Mare Crisium, esto es, la estructura piramidal, como centinela que envía pacientemente señales a sus depositarios.

Al ser descubierto y destruido por el hombre (lo fuerzan para saber que alberga) deja de emitir señales, con lo cual aquellos que lo crearon sabrán de la presencia del hombre en la Luna y del propio desarrollo de la civilización terrestre, aún en su cuna cuando estos “dioses” depositaron su particular aparato de alarma sobre la superficie lunar y esperaron pacientemente el devenir de la Historia: “Hemos tardado veinte años en quebrantar aquella invisible coraza y en llegar a la máquina del interior de aquellas paredes de cristal. Lo que no podíamos comprender, lo rompimos al fin con la salvaje fuerza de la energía atómica, y ahora he visto los fragmentos de aquella hermosa y resplandeciente cosa que encontré en la montaña [...] Los mecanismos de la pirámide –si es que en realidad son mecanismos–, pertenecen a una tecnología que se encuentra mucho más allá de nuestro horizonte, quizás a la tecnología de las fuerzas parafísicas” (Clarke, 1978: 191). Esta cita es una constatación de un motivo argumental importante en la obra más especulativa de Clarke. A saber, la constatación del estado infantil de nuestra civilización frente a inteligencias extraterrestres que actuarían como guardianes de nuestra propia civilización y nos conducirían a un nuevo estado evolutivo. Las conexiones con el “superhombre” de Friedrich Nietzsche (1844-1900), con la obra de Olaf Stapledon (1886-1950) o con una interpretación científica de Dios son tan frecuentes como recurrentes.

En cualquier caso, a esta lejana y extraña civilización solamente “le interesaría nuestra civilización si demostráramos nuestra aptitud para sobrevivir cruzando el espacio y escapándonos así de nuestra cuna, la Tierra” (Clarke, 1978: 192). Por ello, tanto en el relato como en la película de Kubrick el monolito se encuentra en la Luna esperando pacientemente la llegada del hombre, en un momento clave de su historia como civilización capaz de dejar su azulado hogar y surcar el firmamento estrellado hasta más allá de la atmósfera terrestre.

3. El Centinela está precisamente en la Luna para certificar con su descubrimiento que el hombre ha alcanzado un grado suficiente de civilización para viajar más allá de la Tierra.

“El objeto ante el cual posaba el hombre con el traje espacial era una losa vertical de material como azabache, de unos cuatro metros aproximadamente de altura y sólo dos de anchura” (Clarke, 1986: 72). Como el T.M.A.-1 o monolito Tycho de *2001: una odisea del espacio* la estructura piramidal que aparece en el relato que nos ocupa certifica el estado de desarrollo tecnológico en que se encuentra nuestra civilización. Y, a su vez, es el primer testimonio de vida inteligente fuera del planeta Tierra: “Tiene una antigüedad de aproximadamente tres millones de años. Lo que está usted ahora contemplando es la primera evidencia de vida inteligente fuera de la Tierra” (Clarke, 1986: 73).

Como ya se ha puesto en evidencia, el episodio del T.M.A.-1 reproduce el relato “El Centinela” con inequívoca fidelidad a sus motivaciones argumentales. Un extraño objeto estratégicamente situado en la Luna para que a la llegada del hombre éste pueda descubrirlo con manifiesta facilidad: “el objeto era fácil – sospechosamente fácil– de encontrar. [...] Se oculta un ingenio de energía solar en la oscuridad... sólo si se desea saber cuándo es sacado a la luz. En otras palabras, el monolito puede ser una especie de aparato de alarma. Y nosotros lo hemos disparado...” (Clarke, 1986: 173-174).

4. El Centinela y el monolito de *2001* cumplen la misma misión.

Sin embargo, en *2001* también actúa como agente civilizador y, en cualquier caso, nunca es destruido: al ser descubierto sobre la superficie lunar, emite una ensordecedora señal que indica su hallazgo por parte del hombre a la inteligencia que allí lo situó.

La descripción física de estos dos centinelas difiere pero su cometido es afín. A saber, en “El Centinela” leemos: “Me encontraba ahora sobre una meseta que tendría quizás unos treinta metros de ancho. Había sido lisa en un tiempo –demasiado lisa para ser natural–, pero los meteoros en su caída la habían marcado y perforado en su superficie en el transcurso del tiempo. Había sido aplanada para soportar una estructura aproximadamente piramidal, de una altura doble de la de un hombre, engastada en la roca” (Clarke, 1978: 188). En *2001* (en este caso la cita es de la novela de Clarke, pero podría ser una descripción más o menos fiel de las imágenes de la película de Kubrick): “Era una losa rectangular, de una altura triple a la suya pero lo bastante estrecha como para abarcarla con sus brazos, y estaba hecha de un material completamente transparente” (Clarke, 1986: 14).

Respecto a su presencia como agente civilizador, tanto en la película de Kubrick como en la novela de Clarke el monolito aparece por primera vez en la prehistoria y enseña a los hombres-mono (representados por el singular protagonista de esta primera parte de la obra, Moon-Watcher) el uso de los objetos como potenciales herramientas: “A través de su superficie y en sus profundidades se movieron atormentadores fantasmas vagamente definidos” (Clarke, 1978: 16). El monolito ejerce un “implacable control mental” que constituye un singular método docente: “aquel implacable control mental no aflojaba su presa y se vio forzado a seguir la lección hasta el final” (Clarke, 1978: 22). En esta enseñanza del control del medio hallamos la función del monolito, ya no sólo como centinela –función ya anunciada por el relato “El Centinela”– sino también como agente civilizador: “El mazo de

pedra, la sierra dentada, la daga de cuerno y el raspador de huesos... tales eran las maravillosas invenciones que los monos-humanoides necesitaban para sobrevivir. No tardarían en reconocerlos como los símbolos de poder que eran” (Clarke, 1978: 25). No por casualidad estas herramientas aparecen fundamentalmente como armas que permiten a los monos-humanoides primero y, andando el tiempo, al *Homo sapiens sapiens* sobrevivir en un entorno hostil y dominar el medio a través de estos singulares símbolos de poder. De hecho, como tendremos ocasión de analizar más detenidamente, el hueso de la película de Kubrick que Moon-Watcher utiliza por vez primera bajo las notas del *Así habló Zaratustra* (1896) de Richard Strauss (1864-1949) se erige como un motivo simbólico, como se pone de manifiesto en la célebre escena en que nuestro salvaje protagonista lanza el hueso al aire y, por obra del montaje, éste se transforma en un moderno ingenio tecnológico situado en órbita de la Tierra y portador, de forma inapreciable en la película, de armas atómicas: gracias a una magnífica analogía semántica la rudimentaria arma utilizada en la prehistoria para conseguir alimento, dominar el medio y obtener el control de un territorio (entrando en conflicto con otros grupos) se transforma en una moderna arma con una capacidad destructiva miles de veces mayor. Kubrick y Clarke parecen decirnos que el tremendo desarrollo tecnológico no es paralelo al desarrollo moral del hombre: los viejos conflictos se repiten a una escala mayor y con una civilización más sofisticada pero igualmente domeñada por las pulsiones más atávicas.

Todo ello nos conduce a la función prometéica del monolito de *2001* (que pone de manifiesto la extensión de la premisa argumental de “El Centinela” más allá de su mera, aunque importante, función como alarma cósmica). “Pero le burló el sagaz hijo de Japeto escondiendo el brillo que se ve de lejos del infatigable fuego en una hueca cañaheja” (Hesíodo, 2000: 35). Como Prometeo roba el fuego a los dioses para entregárselo a los hombres cumpliendo así una función civilizadora y posibilitando una nueva tecnología, nuestro monolito, esta vez sin hacer uso de

malas artes, enseña al hombre a utilizar las herramientas y a tener con ello un dominio cada vez mayor del entorno.

“La historia de Prometeo en la *Teogonía* está formada por tres mitos etiológicos estrechamente ligados por la figura del Titán: [...] Cómo encontraron los hombres el fuego” (Pérez Jiménez y Martínez Díez, 2000: 37). Efectivamente, la historia de Prometeo no deja de ser un mito etiológico que, en buena medida, es lo que alcanza a ser la película de Kubrick, más que una obra épica sobre la conquista del espacio. A este respecto John Baxter en su *Stanley Kubrick. Biografía* escribe: “Clarke se dio cuenta rápidamente de que Kubrick no quería hacer un melodrama de ciencia ficción en absoluto, sino lo que él llamaba “un documental mitológico” con inserciones dramáticas” (Baxter, 1999: 207).

A propósito de todo ello, cabe explicar qué se entiende por cuento o mito etiológico. En palabras de los teóricos Angelo Marchese y Joaquín Forradellas el cuento etiológico “trata de explicar el origen o características de algo: poblaciones humanas, objetos, forma de algún animal, etc. Aparece muchas veces unido a un Märchen o un cuento heroico. En ocasiones es difícil separarlo de la leyenda o el mito” (Marchese y Forradellas, 1998: 86). En este sentido, *2001* se propone nada menos que explicar milenios de evolución humana desde la prehistoria hasta el inicio de una nueva Historia, con el salto evolutivo del hombre hacia un ser mejorado. Y en ello debe acudir a los orígenes, a los primeros pasos de nuestros primitivos ancestros y a su evolución. En esta evolución el monolito tendrá, como definíamos líneas atrás, una función civilizadora; en este sentido, actúa como metáfora –permite explicar visualmente la evolución tecnológica de los monos-humanoides– o como, efectivamente, emisario de una inteligencia extraterrestre que ayudara a salir de su estado primitivo a la raza humana.

Quizá deberíamos afinar aún más el modelo temático de *2001* y afirmar que, de un modo más preciso, la película se relaciona con el mito, que “tiene un contenido muy amplio. El hecho narrado sucede en un mundo anterior al orden presente, y

aunque se pueda vincular por su materia al cuento etiológico o heroico tiene siempre una significación religiosa” (Marchese y Forradellas, 1998: 86). Efectivamente, la primera aparición del monolito acontece en un mundo lejano y ajeno a los usos y costumbres del mundo contemporáneo, del mismo modo que toda la película (y la novela de Clarke) puede interpretarse desde un innegable sentido religioso: “Kubrick no bromeaba cuando decía: ‘La MGM no lo sabe aún, pero acaban de costear la cuenta de la primera película religiosa de seis millones de dólares’” (Baxter, 1999: 207).

Contrariamente al cuento etiológico o al mito la épica contiene un discurso donde se pueden mezclar elementos religiosos con los avatares de héroes vinculados al destino de un pueblo –sin ningún género de dudas, pocos héroes legendarios pueblan el universo imaginado por Clarke y Kubrick–: “El *epos* como ‘discurso’ confiado al compás del metro, transmitido oralmente de generación en generación por medio de la cantinela de los aedos o de sus equivalentes, suele ser una de las primeras manifestaciones literarias de cualquier civilización. Sus realizaciones, los poemas épicos, se remontan a un antiguo patrimonio de mitos y de leyendas, en que se alía con frecuencia lo imaginario religioso con historias de héroes unidos a los destinos de un pueblo” (Marchese y Forradellas, 1998: 129). En las obras de Kubrick y Clarke, la épica vinculada a los destinos de un pueblo o una nación no se encuentra en lugar alguno; en tal caso, el protagonista del salto evolutivo del hombre, el astronauta David Bowman –interpretado en la película por Keir Dullea (1936-)–, actúa como reflejo del salto evolutivo de toda la humanidad, en una suerte de universalidad que poco tiene que ver con héroes y pueblos legendarios.

5. Las apariciones del monolito en *2001*.

a) En la prehistoria. Ya se ha mencionado la función civilizadora del monolito y sus consecuencias para la evolución de la raza humana.

b) Sobre la Luna. En el relato “El Centinela” leemos: “Quizá comprenderéis por qué fue colocada aquella pirámide de cristal sobre la Luna en lugar de sobre la Tierra. A sus constructores no les interesaban las razas que estaban aún luchando por salir del salvajismo. Solamente le interesaría nuestra civilización si demostráramos nuestra aptitud para sobrevivir cruzando el espacio y escapándonos así de nuestra cuna, la Tierra. Ese es el reto con que todas las razas inteligentes tienen que enfrentarse, más tarde o más temprano. Es un reto doble, pues depende a su vez de la conquista de la energía atómica y de la última elección entre la vida y la muerte” (Clarke, 1978: 192). Efectivamente, el hallazgo de la extraña pirámide en la Luna responde a la voluntad de sus depositarios de que el hombre la encuentre únicamente cuando se halle en un período de su historia suficientemente avanzado, desde el punto de vista tecnológico, como para poder abandonar su cuna, la Tierra. En *2001*, ello está representado por la celeberrima elipsis en la que se establece una analogía semántica y visual entre el hueso manejado por Moon-Watcher y la bomba orbital: “No mucho después sugirió el salto más famoso de la película, una transición de tres millones de años desde el arma de Moonwatcher hasta una bomba atómica blanca en órbita” (Baxter, 1999: 215-216). Kubrick elide tres millones de años de evolución, que deben ser completados por la fértil imaginación del espectador... Esta analogía semántica en la que se establece un vínculo inequívoco entre la herramienta primitiva y el ingenio tecnológico moderno es menos clara cuando debemos suponer que lo que observamos en órbita terrestre es una bomba atómica. Así lo expresa John Baxter cuando argumenta que algunos elementos del diálogo desechados entorpecieron la comprensión de esta analogía: “...la mayoría de lo que escribió Clarke [...] fue desechado durante los últimos días de montaje [...] También lo fueron las referencias del diálogo a la política mundial y a las bombas atómicas llevadas a la Tierra, haciendo incomprensible el corte desde el hueso enarbolado como arma de Moonwatcher a su equivalente en el siglo XXI, la bomba orbital” (Baxter, 1999: 226). En cualquier caso, el contenido poético de la secuencia es

innegable: la forma de las dos herramientas es similar, su sentido civilizador (entendidas como tecnologías más o menos avanzadas) también, con lo cual la analogía visual y semántica es manifiesta.

c) Cerca de Saturno (con la nave Descubrimiento en la órbita de Japeto, satélite de Saturno). El astronauta David Bowman localiza algo alzado sobre el horizonte: “una gran losa vertical... debe de tener una altura de por lo menos kilómetro y medio, para ser visible desde esta distancia... Me recuerda algo... desde luego... ¡es exactamente como el objeto que hallaron ustedes en la Luna! ¡Es el hermano mayor de T.M.A.-1!” (Clarke, 1986: 198). Esto es, un monolito gigantesco que resultará ser una puerta hacia un viaje y un lugar en el que tendrá lugar el contacto del hombre con una inteligencia extraterrestre y su salto evolutivo hacia una nueva humanidad. Como leemos en la obra de Clarke, “Se la podría llamar la Puerta de las Estrellas” (Clarke, 1986: 198).

“Lo que parecía ser su techo *se había hundido a profundidades infinitas*” (Clarke, 1986: 206). “-¡El objeto es hueco... y sigue y sigue... y... oh, Dios mío... está lleno de estrellas!” (Clarke, 1986: 206). La exclamación de David Bowman es uno de los momentos más recordados de la novela y marca el inicio de la sexta parte de la obra, titulada “A través de la Puerta de las Estrellas”, que es el equivalente al alucinante y alucinado viaje de su hermana cinematográfica (entre este viaje y la cultura *pop* de la época encontramos una cierta e inequívoca concomitancia).

6. Una raza extraterrestre mucho más vieja que el hombre.

En el relato “El Centinela” Clarke introduce la idea de que la raza extraterrestre sería mucho más vieja que el hombre (lo cual no es en absoluto ajeno a la película de Kubrick). Lo que sí resulta ajeno a la película es la insinuación de las intenciones aviesas de esa ancestral raza extraterrestre. Precisamente, *2001* se aleja de las invasiones extraterrestres hostiles en beneficio de otras consideraciones menos belicosas. “Una vez hubiésemos superado aquella crisis sería solamente cuestión de

tiempo el que encontrásemos la pirámide y la abriésemos. Ahora habrán cesado sus señales y aquellos cuyo deber sea éste estarán dirigiendo sus mentes a la Tierra. Quizá deseen ayudar a nuestra joven civilización. Pero deben ser muy pero muy viejos, y los viejos tienen con frecuencia una envidia loca de los jóvenes” (Clarke, 1978: 192). Afortunadamente, estos temores los resolvería la fértil imaginación de Clarke y el genio de Kubrick con una resolución más atenta a otras consideraciones poéticas.

5.3.2. *El fin de la infancia (Childhood's End, 1954) de Arthur C. Clarke.*

“La raza humana ya no estaba sola.”
(Arthur C. Clarke, *El fin de la infancia*)

“Mientras esperaba que Clarke llegara a Nueva York, Kubrick leyó algunas de sus obras. Un libro le llamó la atención inmediatamente. *Childhood's End*, de 1956, estaba entre los mejores trabajos de Clarke, profundamente enraizada en el trabajo de Olaf Stapledon, el visionario británico cuyas novelas *Last and First Men* y *Starmaker* inspiraron a toda una generación de escritores con un concepto de la humanidad que se desarrollaba a lo largo de milenios contra la estrellada inmensidad del universo” (Baxter, 1999: 202). Las palabras de John Baxter en su biografía del director norteamericano resultan reveladoras por cuanto desvelan el temprano interés del cineasta por una obra ya clásica de Clarke en la que el tema central era el salto evolutivo que experimenta la humanidad a través, justamente, de su infancia. En la obra, la humanidad aparece tutelada por una raza denominada los “Superseñores”, quienes envían sus naves hacia la Tierra cuando el hombre está a punto de iniciar su conquista del espacio (un tema que reitera las ideas de “El Centinela”), aunque ya lo hicieran de forma esporádica en diferentes momentos de la historia. Pronto se convierten en tutores y guías de la humanidad hacia una Edad de Oro que será el preludio del fin de los hombres y del nacimiento de algo nuevo (representado por los niños de esa humanidad, los cuales poseen sorprendentes poderes): la unión de los últimos descendientes de la humanidad en una sola entidad que pronto se unirá a lo que Clarke denomina la supermente, una entidad misteriosa, la suma de muchas razas (escribe textualmente Clarke), que ya ha dejado atrás la tiranía de la materia y es capaz de detectar la inteligencia en cualquier rincón del universo. Su propósito último, especulan los Superseñores, sería el de extender sus poderes y su conciencia a todo el universo. Todo ello, como puede apreciarse por esta breve sinopsis, dentro de un misticismo y/o una posible religiosidad que influiría en la futura película de

Kubrick. Es evidente que la obra anuncia el propósito del director de narrar el primer contacto entre el hombre y una forma de inteligencia extraterrestre y sus consecuencias desde una visión impregnada de una cierta trascendencia; óptica curiosa considerando que Clarke es comúnmente reconocido como un representante de la línea más científica de la literatura de ciencia ficción.

Baxter insiste en estas ideas describiendo la coincidencia entre el tema central de *El fin de la infancia* y de *2001*. De hecho, en ambas obras se narra el primer encuentro entre el ser humano y una inteligencia de origen extraterrestre y en ambas se especula sobre las consecuencias de este encuentro. Asimismo, este trascendente contacto conduce a un salto evolutivo de la humanidad. La trascendencia del ser humano y su relación con el universo son, por tanto, ideas centrales en las dos obras. Cabe indicar, además, que las alusiones al estado infantil de la humanidad no son casuales; tanto en “El Centinela” como en *El fin de la infancia* y *2001*, el hombre se encuentra en un estado infantil de su evolución y es justamente cuando empieza a abandonar su cuna (la Tierra) cuando se manifiestan estas inteligencias extraterrestres e incluso se descubre que la Humanidad ha sido convenientemente vigilada, incluso tutelada o guiada, por ellas (véase el monolito de *2001* o los Superseñores).

En cualquier caso, *El fin de la infancia* se inicia con un prólogo revelador. Estamos en el año 1950. Clarke nos presenta paralelamente dos escenarios: Taratua (una isla del Pacífico), donde el ingeniero de origen alemán Hoffmann Reinhold trabaja para los EE.UU y las costas del lago Baikal, donde el ingeniero (también de origen alemán) Konrad Schneider trabaja para la U.R.S.S. En pocas líneas (y a través de una narración polifónica que alterna dos escenarios distantes, Taratua y Baikal), Clarke nos sitúa en el escenario de la Guerra Fría y nos presenta a dos personajes separados por las circunstancias históricas; ambos, de origen germánico,

se separaron “en la arruinada aldea de Prusia atravesada incesantemente por columnas de refugiados” (Clarke, 1986: 10).⁹²

Al margen de las circunstancias históricas que presentan un mundo bipolar, los dos ingenieros trabajan en la carrera espacial, buscan que el hombre llegue a las estrellas. Sin embargo, cuando están a punto de iniciar ese camino hacia las estrellas (cuando están a punto, en definitiva, de abandonar por vez primera la cuna de la humanidad, la Tierra) aparecen en el cielo unas enormes sombras que preconizan el primer contacto del hombre con las estrellas: “Había luchado para que el hombre llegase a las estrellas, y ahora, en el instante del triunfo, las estrellas –las apartadas e indiferentes estrellas– venían a él” (Clarke, 1986: 13).

“La raza humana ya no estaba sola” (Clarke, 1986: 13), piensa Reinhold al ver las “sombras enormes y silenciosas que navegaban bajo las estrellas” (Clarke, 1986: 13). La llegada de los Superseñores es inminente.

I La Tierra y los Superseñores.

La primera parte de la obra narra la llegada de los Superseñores a la Tierra y su difícil relación con la humanidad. Los principales protagonistas son Stormgren, Secretario General de las Naciones Unidas e interlocutor de la humanidad con el supervisor Karellen (un Superseñor y uno de los personajes centrales de la obra) y Alexander Wainwright, jefe de La Liga de la Libertad, organización contraria a las interferencias en los asuntos humanos; estos consideran que la federación de naciones tendría que haber surgido desde dentro, no impuesta desde fuera; a pesar de que los Superseñores han traído seguridad, paz y prosperidad. En cualquier caso, y

⁹² Un nuevo ejemplo de como la ciencia ficción muestra una inequívoca preocupación por los problemas de su tiempo es este conciso prólogo, donde se relata la ruptura que se produjo tras la Segunda Guerra Mundial: “Había sido una separación que simbolizaba todo lo que había ocurrido desde entonces en el mundo... la grieta abierta entre el Este y el Oeste” (Clarke, 1986: 10).

al margen de su entretenido argumento, cabe destacar dos momentos particularmente interesantes. El primero de ellos es la llegada de las naves espaciales, que pronto se posicionan sobre las principales ciudades de la Tierra, idea primigenia que luego se ha convertido en un motivo clásico del género, especialmente a través de determinadas películas o series de televisión: “Durante seis días habían flotado inmóviles sobre las ciudades [...] Esas naves no habían ido a pararse tan precisamente y sólo por casualidad sobre Nueva York, Londres, París, Moscú, Roma, Ciudad del Cabo, Tokio, Camberra...” (Clarke, 1986: 21).⁹³

El segundo momento reseñable es interesante por cuanto anuncia esa voluntad de trascendencia que Clarke muestra a lo largo de la novela. Los Superseñores, para acabar con los conflictos en la república sudafricana, hacen desaparecer el Sol: “en el momento en que pasaba por el meridiano de la Ciudad del Cabo el sol desapareció de pronto” (Clarke, 1986: 24). Sin duda, semejante poder, es, o bien fruto de una cuestión astronómica (un eclipse) o bien una prerrogativa divina.

Además de estos dos momentos, aparece en esta primera parte una interesante idea que, páginas después, tendrá su explicación: los Superseñores no se muestran físicamente.

II La Edad de Oro.

Con la llegada de los Superseñores el mundo se encamina hacia una utopía descrita por Clarke en términos muy elocuentes: “Comparada con las épocas anteriores, ésta era la edad de la utopía. La ignorancia, la enfermedad, la pobreza y el temor habían desaparecido virtualmente” (Clarke, 1986: 80).

La segunda parte de la obra se sitúa en el año 2050. Es el momento en el que los Superseñores se muestran a la humanidad: “La más terrible de las leyendas había

⁹³ Recuérdese a este respecto la película de Roland Emmerich *Independence Day* (1996) o la famosa serie de televisión *V*, con las naves alienígenas dominando el cielo de las ciudades de la Tierra.

vuelto a la vida desde un desconocido pasado” (Clarke, 1986: 77). Tan reveladora afirmación origina la descripción del temible aspecto de los Superseñores: “Los Superseñores, o unos seres de la misma especie, habían tenido un violento conflicto con los primeros hombres. El encuentro debía de haberse producido en el pasado más remoto, pues no había dejado huellas” (Clarke, 1986: 79). Clarke describe a los Superseñores con aspecto de demonios; otra original idea de Clarke según la cual se produjeron encuentros entre los Superseñores y el hombre en el pasado que dieron origen a leyendas y/o creencias harto conocidas.

III La última generación.

En esta última parte Clarke trabaja con varias ideas interesantes. La primera de ellas es la creación de Nueva Atenas: “El propósito de la colonia [...] es establecer un grupo cultural estable e independiente, con tradiciones artísticas propias” (Clarke, 1986: 155). En ella viven Jeffrey Greggson y Jennifer Anne, hijos de George y Jean. Los Superseñores vigilan particularmente al hijo de la pareja, Jeff, el cual tiene reveladores sueños en los que “visita” diversos planetas. Todo ello anuncia que Jeff será el primero en experimentar los cambios que se avecinan para la raza humana y que tendrán como protagonistas a los niños: “Jeff y Jenny fueron los primeros, pero muy pronto se les unieron muchos otros. Como una epidemia, extendiéndose rápidamente de país en país, la metamorfosis infectó a toda la raza humana. No alcanzó prácticamente a nadie de más de diez años, y no se salvó prácticamente nadie de menos de esa edad” (Clarke, 1986: 196).

En esta última parte también tiene lugar una larga explicación del supervisor Karellen donde argumenta las causas de su presencia como tutores de la Humanidad: “No hemos sido más que guardianes, encargados de un trabajo que se nos impuso desde... arriba” (Clarke, 1986: 192). Esta es una idea que recuerda las apariciones del monolito en *2001*.

De igual modo introduce la idea del salto evolutivo, del destino de la raza humana: “vosotros podéis dar otro paso, y esto es lo que nos distingue” (Clarke, 1986: 200). Los Superseñores y los hombres experimentan dos evoluciones distintas, las mentes de los primeros han completado su desarrollo, las de los hombres no.

“Somos vuestros guardianes, nada más [...] Hay algo que está por encima de nosotros” (Clarke, 1986: 200). Karellen habla de la supermente y anuncia la trascendencia que también impregna a *2001*. “Creemos –aunque es sólo una teoría– que la supermente trata de crecer, de extender sus poderes y su conciencia a todo el universo. Es hoy la suma de muchas razas, y ya ha dejado atrás la tiranía de la materia. Advierte en seguida la presencia de seres inteligentes. Cuando supo que estabais casi preparados, nos envió a ejecutar esta orden, a disponer para las transformaciones cercanas [...] La vuestra es la última generación del *Homo sapiens*” (Clarke, 1986: 201). Clarke insiste en el salto evolutivo, que también tendrá lugar en *2001*, y que, en ambos casos, se sitúa en el momento en el que el hombre puede salir de su cuna, la Tierra (aunque conviene advertir que el primer salto en la evolución se nos presenta en *2001* de forma, ya sea literal o simbólica, con la aparición del monolito ante los primates, quienes por su magisterio aprenderán a utilizar las primeras herramientas, de forma no casual como herramientas para procurarse alimento y para ejercer actos de violencia contra otros primates).

Clarke insiste en la importancia de los hombres como origen de una forma nueva de evolución: “Habéis dado origen a vuestros sucesores, y vuestra tragedia consiste en que nunca podréis entenderlos, que nunca podréis comunicaros con sus mentes. En realidad no tendrán mentes. Serán, todos, una simple entidad, como vosotros sois las sumas de miríadas de células. Pensaréis que no son seres humanos, y tendréis razón” (Clarke, 1986: 201). En *2001*, sin embargo, no desaparece la humanidad, sino que nace una nueva humanidad; en este sentido su final es menos apocalíptico; de hecho, la aparición del niño con los ojos completamente abiertos al final de la

película es uno de los momentos más vitalistas, conmovedores y posiblemente optimistas de la obra de Kubrick (a diferencia del satírico y aterrador final de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú, 2001* acaba con la promesa de una humanidad mejorada).

En cualquier caso, Clarke acentúa la cualidad infantil de la entidad que la humanidad ha posibilitado: “–Están todavía jugando –dijo Rashaverak–. ¿Qué lógica hay en la conducta de un niño? Y en cierto modo la entidad en que se ha convertido la raza humana es todavía un niño. No está preparada aún para unirse con la supermente. Pero lo estará muy pronto, y usted será entonces el único dueño de la Tierra...” (Clarke, 1986: 231-232). Clarke se refiere a Jan Rodricks, otro de los personajes de la novela, que se convertirá en el último hombre sobre la Tierra (Clarke, 1986: 227). Personaje, por cierto, que viaja al planeta de los Superseñores como un polizón dentro de una de sus naves espaciales, lo cual permite al escritor británico ejercitarse en la narración de los viajes interestelares a mundos desconocidos. El viaje, cabe recordar, es uno de los motivos centrales de *2001*.

Como último hombre y espectador de la conducta de la nueva entidad que han generado los niños, Jan se convierte en el narrador de los últimos momentos de la Tierra: “Es una gran columna ardiente, como un árbol de fuego sobre el horizonte oriental. Está muy lejos; se alza desde el otro lado del mundo. Ya sé de donde surge; están al fin del camino, para convertirse en parte de la supermente. El tiempo de prueba ha terminado: están dejando atrás los últimos restos de materia” (Clarke, 1986: 235). Jan relata la transformación última de la raza humana [“–Cuéntenos lo que vea –había dicho Rashaverak– (Clarke, 1986: 234)] y... la destrucción del planeta. “¡La luz! Bajo mis pies... del interior de la Tierra... nace brillando, a través de las rocas, el piso, todo... cada vez más brillante, enceguecedora...” (Clarke, 1986: 237). Con estas palabras acaba el relato de Jan y prácticamente la novela. En un emotivo final Karella se despide con “un adiós silencioso” de los hombres para, finalmente, dar la espalda al Sol diminuto.

5.3.3. Análisis formal y temático.

“La Odisea del espacio es poesía. Pide fantasía, no comprensión.”

William Kloman, *New York Times*

2001 se inicia con una magnífica escena en la que se produce una alineación imposible entre la Tierra, la Luna y el Sol, acentuando su magnificencia con las notas de *Así habló Zaratustra* (*Also Sprach Zarathustra*, 1896) de Richard Strauss (1864-1949). Tras esta celebración de lo sublime⁹⁴ asistimos a la visión, un tanto desoladora, de las áridas tierras del ecuador de África. En unas pocas escenas Kubrick nos muestra la precaria vida de una tribu de primates: la amenaza de los animales salvajes, el escaso alimento que proporciona la baldía naturaleza y los primeros conflictos entre grupos de la misma especie. Concretamente, la tribu

⁹⁴ Uno de los aspectos reseñables de la película y que hacen muy recomendable su visionado en pantalla grande es la relación del hombre con el cosmos, no sólo desde una perspectiva filosófica sino también puramente física. Algunas imágenes de la película, sobre todo aquellas en las que la nave *Discovery* finaliza su trayecto hacia Júpiter y Bowman inicia su viaje más allá del infinito, muestran la insignificancia física del ser humano frente a planetas y estrellas de dimensiones descomunales, de dimensiones, en definitiva, sublimes. Si el concepto de lo sublime es representado en la película a través de imágenes magníficas, y a la vez misteriosas, del espacio exterior, Arthur C. Clarke, por su parte, titula uno de los capítulos de su novela, concretamente el capítulo 20, “El mundo de los dioses”: “Los antiguos, en verdad, habían hecho lo mejor que sabían al bautizar a aquel mundo con el nombre del Señor de todos los dioses” (Clarke, 1986: 123). El escritor británico se refiere a Júpiter, planeta cuyo descomunal tamaño nos es descrito páginas atrás en términos muy elocuentes: “Júpiter ocupaba ahora todo el firmamento, era tan inmenso que ni la mente ni la mirada podían abarcarlo ya” (Clarke, 1986: 116).

liderada por Moon-Watcher⁹⁵ es expulsada violentamente de un lago que les proporciona la escasa agua de la zona estéril que habitan.

Pese a las numerosas penurias y las escasas posibilidades de supervivencia de la tribu, una noche Moon-Watcher y su grupo despiertan de su temeroso sueño por la llegada de un inquietante visitante, la nueva roca: “era una losa rectangular, de una altura triple a la suya pero lo bastante estrecha como para abarcarla con sus brazos, y estaba hecha de algún material completamente transparente” (Clarke, 1986: 14).⁹⁶ Tras el descubrimiento del monolito en la silenciosa noche antes de la historia, acontece una de las secuencias cumbre de la película: Kubrick filma a Moon-Watcher intercalando planos en contrapicado del misterioso monolito; el primate observa diversos huesos que pueblan la tierra que pisa inicialmente con indiferencia, entonces, como si hubiera sido objeto de alguna revelación, coge uno de los huesos y comienza a golpear, primero débilmente y luego con singular furor, el resto de huesos que se extienden a sus pies. El furibundo primate acaba manejando violentamente la recién descubierta herramienta y, Kubrick, sabiamente, intercala planos de animales abatidos que pronto serán alimento para los hombres-mono, forzosamente herbívoros hasta entonces. Clarke y Kubrick representan, simbólicamente, el desarrollo de la inteligencia y su relación con el dominio del

⁹⁵ En lo sucesivo llamaremos así al hombre-mono que tiene más protagonismo en la película, ya que aunque en ésta no recibe nombre alguno, en la novela homónima de Arthur C. Clarke recibe este revelador apelativo.

⁹⁶ En la película el monolito es una “piedra negra tallada en grafito pulido” (Baxter, 1999: 214). Asimismo, conviene destacar el magnífico uso de la música de György Ligeti (1923-), que acompaña la aparición del monolito, acentuando el carácter misterioso, casi divino, de su presencia. De hecho, la música tiene una importancia significativa a lo largo de toda la obra, como lo atestiguan momentos como aquel en que David Bowman se encuentra en la nave espacial *Discovery* y suena el *adagio* de Aram Ilich Khachaturian, acentuando el aburrimiento, el hastío y/o la soledad, del astronauta.

medio. La presencia del monolito, sin embargo, resulta particularmente reveladora por cuanto cumple una función prometéica.

La función prometéica del monolito no se relaciona con el Prometeo creador que aparece en *Las metamorfosis* de Ovidio (43 a.C.-c. 17 d.C.), a saber: “*i seria aquesta terra la que el fill de Jàpet va modelar, barrejant-la amb aigua de pluja, fins a donar-li una figura com la dels déus que tot ho governen; i, mentre tots el altres animals, amb el cap cot, miren a terra, va donar als homes un rostre que mira amunt i els va permetre d’esguardar el cel i d’alçar la cara per contemplar els estels*” (Ovidi, 1994: 23). Esta función es la base del modelo temático del *Frankenstein* (*Frankenstein*, 1818) de Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851), el moderno Prometeo: “*Però Prometeu és sobretot el primer constructor d’homes, gràcies als seus dots d’escultor. El tità encarna la gran aspiració de crear vida sense generació sexual, a través d’una intervenció intel·ligent i tecnològica. En el segle del progrés, el XIX, el somni del tità seria invocat amb lucidesa per una escriptora anglesa, esposa d’un famosíssim poeta de qui pren el cognom. La novel·la Frankenstein va ser publicada per la seva autora Mary W. Shelley amb el subtítol El modern Prometeu: el motiu fonamental que la inspirava –la vida artificial– era perfectament associable a l’agosarat heroi grec*” (Balló y Pérez, 1995: 281). En el caso del monolito (más tarde conocido como T.M.A.-1) la función prometéica encuentra un sólido modelo en la *Teogonía* de Hesíodo (s. VIII a.C.), donde Prometeo aparece como bienhechor de la humanidad, no como su creador: “*Segurament el primer d’aquests grans rebels és el tità Prometeu,*⁹⁷ *que es presenta amb la seva més cèlebre acció (robar el foc dels déus per a lliurar-lo als homes), com l’impulsor de la civilització i el progrés, el causant de l’emancipació humana respecte a la divinitat. Cal associar aquest foc a la tècnica: amb ella la humanitat*

⁹⁷ En el caso del monolito descubriremos que no se trata de ningún titán o de ninguna divinidad díscola, sino un centinela y un agente civilizador enviado por una inteligencia superior (divina o mundana).

construirà invents que precediran nous enginys, i ciutats senceres s'aixecaran amb l'aspiració babèlica d'arribar fins al cel." (Balló y Pérez, 1995: 281). Esa técnica sobre la que escriben Jordi Balló y Xavier Pérez tiene una relación estrecha con el desarrollo tecnológico que acontece en la película de Kubrick. El monolito enseña a los hombres-mono (como ya habíamos tenido ocasión de describir) el uso de un hueso como herramienta⁹⁸; es, por tanto, un centinela que vigila los primeros pasos del hombre y también un agente civilizador.

Las escenas posteriores al momento cumbre en que Kubrick filma en contrapicado a un furibundo Moon-Watcher empuñando firmemente un hueso nos muestran las consecuencias de ese extraño aprendizaje. A saber, unos pocos planos en los que se ve a los primates devorando ávidamente carne cruda nos indican que la tribu de nuestro singular protagonista ha aprendido a utilizar la herramienta (en su forma más primitiva, el hueso) para dar caza a animales y de esta forma procurarse alimento. La segunda consecuencia relevante es algo más controvertida: el uso de la herramienta como instrumento de violencia.

⁹⁸ El hueso cuando tiene la capacidad de convertirse en herramienta para el primate adquiere esencia como útil: "Un útil es esencialmente 'algo para...' [...] cuanto menos se mire como con la boca abierta la cosa martillo, cuanto mejor se la agarre y se la use, tanto más original se vuelve el atenérselas a ella, tanto más desembozadamente hace frente a ella como lo que es, como un útil. / El martillar mismo es el que descubre la específica 'manejabilidad' del martillo. A la forma de ser del útil, en que éste se hace patente desde sí mismo, la llamamos 'ser a la mano'" (Heidegger, 1996: 81-82).



Moon-Watcher golpea compulsivamente los huesos que se esparcen a sus pies, inspirado por el misterioso monolito.

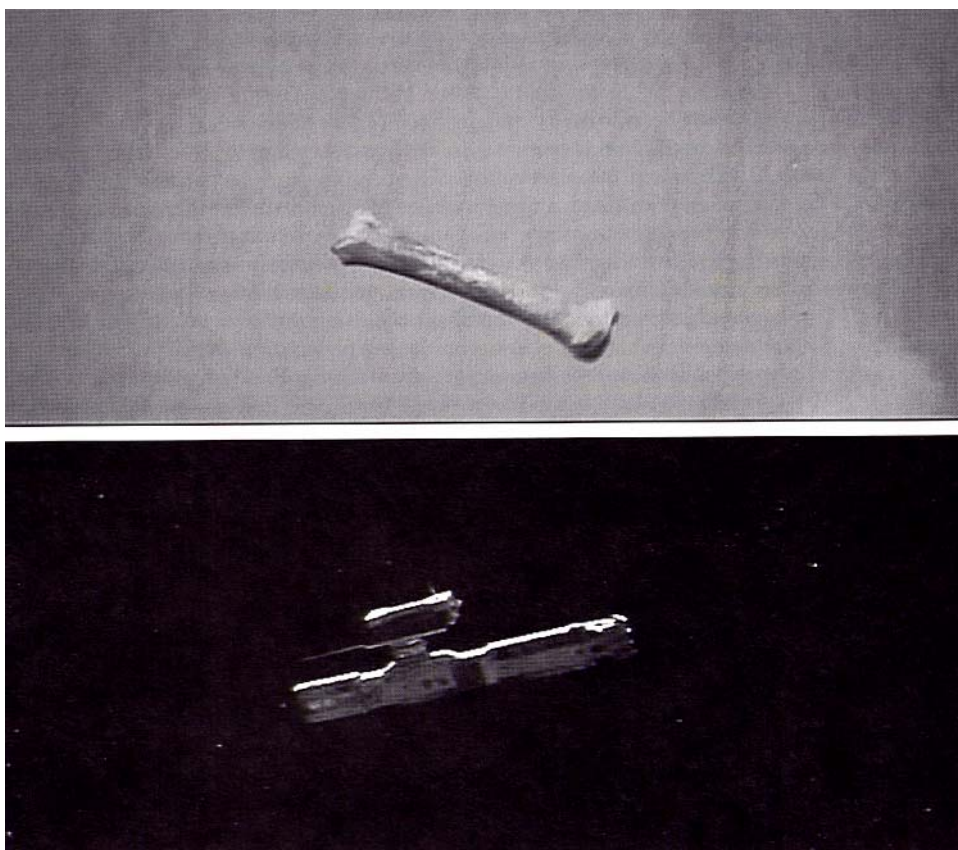
La tribu de Moon-Watcher, a la que poco antes habíamos visto derrotada en su propósito de controlar la única fuente de agua del terreno baldío y desecado que habitan, un lago, irá al encuentro de la tribu rival para arrebatarse el dominio del mismo. El propio Moon-Watcher empuña un amenazante hueso contra un temerario adversario que, en lugar de adoptar una actitud cautelosa ante los objetos amenazadores que muestran sus oponentes, se enfrenta a nuestro primitivo protagonista. Es entonces cuando éste golpea a su oponente, acto de violencia que repiten sus compañeros de tribu con singular vehemencia.⁹⁹ La fascinación que ejerce sobre el hombre la violencia y que ya hemos visto representada en otras obras de Kubrick cobra en esta secuencia una especial relevancia puesto que se remonta al amanecer de los tiempos. Kubrick y Clarke se alejan ostensiblemente de las teorías del buen salvaje de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) para mostrarnos la importancia de la experiencia de la violencia en la evolución del ser humano. Sin

⁹⁹ Cabe destacar que en la novela, Clarke nos describe a la tribu rival como los Otros, forzando la proximidad del lector hacia Moon-Watcher y los suyos y estableciendo bandos en cuyos conflictos los otros siempre suponen una amenaza, algo ajeno e intimidante; no muy diferente, conceptualmente, de otros tantos conflictos humanos contemporáneos.

duda, ello introduce un elemento trágico de carácter universal: explicita la naturaleza violenta del hombre a través de una experiencia perturbadora, el uso de la violencia para la supervivencia y, a su vez, su carácter necesariamente funesto; cualquier tipo de violencia es, en definitiva, un fracaso del entendimiento y de la razón. Desde la alborada de la evolución del ser humano, parecen decirnos el cineasta americano y el escritor británico, el hombre ha experimentado ese fracaso que, con el paso del tiempo, será incapaz de solventar; como veremos en la película minutos más tarde, los amenazantes huesos se convertirán en terribles bombas atómicas en órbita de la Tierra.

Asistimos entonces a una elipsis que separa la vida de nuestros primitivos ancestros del año 2001. Moon-Watcher lanza el hueso que porta en su mano derecha y éste, elevándose varios metros, se transforma en un satélite espacial del año 2001, merced a un corte directo, un plano que sustituye a otro sin ningún tipo de fundido. Este movimiento narrativo¹⁰⁰ adquiere una importancia enorme, por cuanto Kubrick elide nada menos que varios miles de años que configuran la propia historia de la humanidad. Cabe recordar que en la novela, Arthur C. Clarke introduce un capítulo donde, de forma somera, se relatan algunos aspectos de la evolución humana (como el uso y monopolio de la violencia en relación a las consideraciones ya hechas al respecto en la propia novela). Kubrick, sin embargo, y acentuando la condición eminentemente visual de la película, opta por un uso extremo de la elipsis en una arriesgada pero, a tenor de lo expuesto, acertada decisión narrativa.

¹⁰⁰ “En el análisis del relato, la elipsis es un movimiento narrativo gracias al cual, al “saltarse” el narrador algunas partes de la historia, el tiempo del relato se sincopa o es infinitamente inferior al de la historia” (Marchese y Forradellas, 1998: 254-255).



Uno de los momentos más recordados de *2001*: la elipsis narrativa que nos conduce de nuestros primitivos ancestros al año 2001.

Comentario aparte merece la historia elidida: la historia del *homo sapiens sapiens*. En su ausencia, entra en juego la competencia del espectador en materia historiográfica; en esta ocasión no se nos pide que seamos capaces de entender que entre una acción y otra situada horas más tarde el cineasta ha elidido unos hechos supuestos por la lógica de la narración, sino que se nos pide que seamos capaces de establecer la importancia de esa historia de la humanidad elidida en los hechos que han acontecido y acontecerán en la película. Es conveniente, por tanto, entender, por ejemplo, el carácter relevante del desarrollo tecnológico o de la experiencia de la violencia a lo largo de miles de años, circunstancia que nos permitirá entender la importancia, en este caso, que la tecnología y la violencia ejercen en la historia de la humanidad. *2001* es también una película histórica que nos muestra a nuestros

primitivos ancestros, nos conduce a imaginar varios miles de años de historia y nos permite pensar en ciertos aspectos (como los ya citados, la tecnología y la violencia) que obligan a reflexionar sobre la historia. Es, además y a pesar de su carácter clásico, una película histórica porque debemos contextualizarla en los años 60 para poder analizarla en todos sus aspectos: la carrera espacial y el entusiasmo que generó (visiblemente paralizada/o en la década siguiente), las alusiones a las tensiones políticas de la época, la psicodelia, las nuevas escuelas cinematográficas,... Y es, finalmente, una película histórica, por cuanto indaga en la mayor aventura acometida por el ser humano: el nacimiento, desarrollo y apogeo de su inteligencia (hábilmente simbolizada por el desarrollo de su habilidad técnica).¹⁰¹

Kubrick también utiliza la elipsis como elemento poético. A saber, el hueso que lanza hacia el cielo Moon-Watcher se transforma repentinamente en un satélite espacial. Pasamos, por tanto, de un ingenio tecnológico tan rudimentario como un hueso (utilizado como arma) a un sofisticado satélite: todo un comentario histórico sobre el desarrollo tecnológico y su importancia en la evolución de la especie humana. Más aún, a pesar de que en la película es casi inapreciable, como nos advierte John Baxter en su biografía del director norteamericano, el satélite es portador de armas atómicas: “Kubrick tenía un trozo de palo de escoba que arrojaba repetidamente al aire para estudiar su efecto. No mucho después sugirió el salto más famoso de la película, una transición de tres millones de años desde el arma de Moonwatcher hasta una bomba blanca en orbita.” (Baxter, 1999: 215-216). La humanidad ha salido de su cuna (la Tierra) y ha abandonado con ello el período infantil de su evolución –utilizando una terminología propia de Clarke– pero aún mantiene vivo el instinto de destrucción; el hueso que Moon-Watcher usa para

¹⁰¹ Respecto a la importancia de la Historia en *2001* y otras obras de Stanley Kubrick resulta muy recomendable la lectura del artículo de Emilio C. García Fernández y Santiago Sánchez González “Las imágenes de la historia en la obra de Stanley Kubrick” en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2001, número 23: 17-65.

procurarse alimentos pronto se convierte en un arma que confiere a su tribu primacía sobre una tribu rival, con la que se disputa un lago en el desecado y baldío ecuador del mundo, “en el continente que había de ser conocido un día como África” (Clarke, 1986: 7). Un hueso que, andando el tiempo, se transformará en el amenazante peligro atómico (tema muy recurrente, por cierto, en la ciencia ficción de la década precedente al estreno de *2001*). De momento, no hay utopía.

Por todo ello, estamos frente a una analogía semántica: el hueso y el satélite portador de armas atómicas, tecnologías separadas por miles de años que cumplen, sin embargo, una función similar. No obstante, y atendiendo a la ya vieja reivindicación de Sergei M. Eisenstein (1898-1948) sobre la capacidad del cine para utilizar tropos literarios en su lenguaje visual, no sólo advertimos una analogía semántica sino también formal: como el mango de ducha, el desagüe de la bañera y el ojo de Janet Leigh (1927-) en *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock (1899-1980), todos ellos de forma circular, el hueso y el satélite comparten una forma similar, ambos alargados y con una inequívoca curvatura. El uso de analogías permite a Kubrick dotar a *2001* de un cierto carácter poético que acentúa el goce estético de la película como experiencia visual.

Estamos pues en el año 2001. Vemos satélites y naves espaciales que surcan el espacio exterior grácilmente con los ritmos y las pausas de un vals; concretamente de *El Danubio azul* (1867) de Johann Strauss (1825-1899).¹⁰² Esta secuencia es uno de los grandes momentos de la película: en lugar de la prolija descripción (aunque debemos convenir que notable) que Clarke desarrolla en la novela para narrar el

¹⁰² Alex North compuso una banda sonora original para *2001*. De hecho, el 29 y el 30 de enero de 1993 fue grabada en los estudios Abbey Road, interpretada por la National Philharmonic Orchestra y dirigida por otro legendario compositor de música para cine, Jerry Goldsmith (1929-). Los temas que compuso Alex North (1910-1991) son semejantes a las piezas clásicas que finalmente Kubrick incluyó en la película. Como muestra, *Main Title* y *Space Station Docking*, reproducen algunas de las características rítmicas de *Así habló Zarathustra* de Richard Strauss y de *El Danubio azul* de Johann Strauss.

viaje del doctor Heywood Floyd (interpretado por William Sylvester) de la Tierra a la Estación Espacial Uno en la nave Orión III, Kubrick juega con las armónicas formas de las naves espaciales y sus aparentemente lentos movimientos para realzar la belleza de la secuencia.¹⁰³ Observamos como los planetas, las estrellas y las naves espaciales conjugan sus formas y colores en el espacio, como si se tratara de un cuadro abstracto, con el acertado uso de la música de Strauss, atemporal y armoniosa. Kubrick, declarado melómano, pretende acercar la experiencia estética de su película a la música. A este respecto, en alguna ocasión se ha comparado alguna película del director, fundamentalmente *Barry Lyndon* (1975), al cine mudo, por su cadencia y ritmo singulares. Particularmente recordada es la escena de seducción de Lady Lyndon en la mesa de juego.¹⁰⁴ En el caso de *2001* en algún momento tenemos la sensación de estar frente a un experimento formal del período silente: con escasos diálogos, algunos aunque precisos intrascendentes, el movimiento y las formas cobran una importancia singular.

Unos pocos planos del interior de la nave espacial Orión III nos muestran al que pocos minutos después conoceremos como el doctor Heywood Floyd. De hecho, el reputado hombre de ciencia parte de la Tierra a la Luna, con escala en la Estación Espacial Uno¹⁰⁵, para estudiar un hallazgo de consecuencias incalculables: la

¹⁰³ En este aspecto, la importancia del técnico (y artista) de efectos visuales Wally Weevers fue notoria. Conviene remitir a la lectura de las páginas 221 y 222 de la biografía de John Baxter, *Kubrick*.

¹⁰⁴ Resulta especialmente interesante la lectura de la entrevista de Michel Ciment a Kubrick, concedida por el cineasta en el año 1976, que aparece en la obra del historiador y crítico francés Michel Ciment, *Kubrick*, Akal, Madrid, 2000: 166-176. Concretamente, una de las preguntas de Michel Ciment al director la formula en los siguientes términos: “En muchos aspectos la película evoca el cine mudo. Pienso, particularmente, en la escena de seducción de Lady Lyndon en la mesa de juego” (Ciment, 200: 172).

¹⁰⁵ Tras 24 minutos de filmación se pronuncian las primeras palabras de la película en dicha Estación (una azafata confirma el fin del trayecto), lo cual evidencia el carácter eminentemente

presencia en la Luna de la primera evidencia de vida extraterrestre. Esta parte central de la película sigue, con más o menos fidelidad, el argumento del relato de Clarke “El Centinela”, convenientemente enriquecido por el episodio anterior de la película y titulado “El amanecer del hombre” y por los episodios posteriores “Misión Júpiter: dieciocho meses más tarde” y “Júpiter y más allá del infinito”. En cualquier caso, el doctor Floyd, tras partir en la Estación Espacial Uno con unos colegas rusos que albergan serias sospechas acerca del misterioso viaje del científico estadounidense, marcha hacia la Luna al encuentro del misterioso hallazgo: un monolito, bautizado como T.M.A.-1 que recuerda, inevitablemente, al monolito que miles de años antes (aunque tan sólo unos pocos minutos atrás en la película) se manifestó a un grupo de sorprendidos primates. No obstante, si en la prehistoria el monolito actúa fundamentalmente como agente civilizador, en la Luna su presencia se justifica por su función de centinela. Como leemos en el relato de Clarke y siguiendo la argumentación que en su análisis desarrollábamos líneas atrás: “Aquellos vagabundos debieron de haber contemplado la Tierra, que giraba en la estrecha zona entre el hielo y el fuego, y debieron de adivinar que era el favorito entre los hijos del Sol. Aquí habría inteligencia; pero tenían incontables estrellas delante de sí, y quizá nunca más volviesen por aquí. / Y así fue que dejaron un centinela, uno de los millones que han dispersado por todo el universo, para que vigilen los mundos con promesa de vida. Era un faro que a través de las edades ha venido señalando pacientemente el hecho de que nadie lo había descubierto” (Clarke, 1978: 192)¹⁰⁶. En la película, sin embargo, los hombres no destruyen a ese impertérrito y

visual de la película. “Tendemos a emplear el diálogo como principal medio de comunicación, pero creo que hay sin duda una manera más cinematográfica de comunicar, más próxima al cine mudo” (Ciment, 2000: 187).

¹⁰⁶ En 2001, sin embargo, no llegaremos a saber exactamente la procedencia del monolito: “El monolito, sea una imagen de Dios, de los extraterrestres, o de una fuerza cósmica, es una nueva demostración del determinismo que tiende a gobernar la visión del mundo de Kubrick” (Ciment, 2000: 128).

enigmático centinela –como si sucede en el relato de Clarke– sino que, en el momento de fotografiarse alegremente frente a la figura mayestática del monolito, son ensordecidos por un agudo sonido emitido por el mismo: “En todo el contorno del cráter había figuras en actitudes de paralizado asombro. ‘Así, pues, no se trata de una avería de mi aparato –se dijo Floyd–. Todos oyeron esos penetrantes chillidos electrónicos.’ / Al cabo de tres millones de años de oscuridad, T.M.A.-1 había saludado al alba lunar” (Clarke, 1986: 86). El capítulo de la versión literaria de *2001* ilustra perfectamente este episodio: “Alguna forma inmaterial de energía, arrojando una espuma de radiación como la estela de una lancha de carreras, habría brotado con ímpetu de la cara de la Luna, y estaba dirigiéndose hacia las estrellas” (Clarke, 1986: 89). El hombre ha logrado superar el estado infantil de su evolución, surcando el espacio y alcanzado la primera estación de su viaje a través del cosmos, la Luna; y en ella encuentra un paciente centinela que será testimonio de su evolución, del abandono de su cuna, el azulado planeta Tierra. Mas este centinela no es un testigo pasivo de la evolución del ser humano y advierte, a través de esos penetrantes chillidos electrónicos, de que el hombre está preparado para abandonar su estado infantil. Como más tarde sabremos, el sonido del monolito es emitido en dirección a Júpiter, objeto de la misión de la nave espacial Descubrimiento, episodio que ocupa la penúltima parte de la película.

El hallazgo del monolito en la Luna plantea el primer encuentro del hombre con la evidencia de vida inteligente fuera de la Tierra. La película, no obstante, obvia toda representación antropomórfica de la vida extraterrestre en beneficio de un mayor simbolismo representado por el misterioso centinela, cuyo origen y composición tan sólo plantean preguntas. De hecho, la condición de clásico de la película descansa de un lado en sus valores estéticos, como la estructura del relato o la plasticidad de sus imágenes lo atestiguan, y de otro lado en el contenido de la obra. El carácter mítico de la propuesta de Kubrick y Clarke, sus connotaciones filosóficas, la sitúan como un moderno relato etiológico con ciertos aspectos propios

de una teogonía. Sin duda, en *2001* hallamos muchas de las características de obras anteriores de Arthur C. Clarke, representante de la línea más científica de la literatura de ciencia ficción pero que cultiva motivos argumentales que postulan la trascendencia del ser humano y su camino hacia estadios evolutivos superiores, así como, y relacionado con todo ello, la relación del hombre con el universo y la presencia de seres o entidades extraterrestres de inteligencia superior (y atributos casi divinos) que tutelan la historia de la humanidad.¹⁰⁷ Clarke tiene un claro precedente y maestro en el literato inglés Olaf Stapledon (1886-1950). En una nota preliminar a la extraordinaria novela de Stapledon *Hacedor de Estrellas* (*Starmaker*, 1937) Jorge Luis Borges escribía (1899-1986): “En un estudio sobre *Eureka* de Poe, Valery ha observado que la cosmogonía es el más antiguo de los géneros literarios; pese a las anticipaciones de Bacon, cuya *Nueva Atlántida* se publicó a principio del siglo XVII, cabe afirmar que el más moderno es la fábula o fantasía de carácter científico. Es sabido que Poe abordó aisladamente los dos géneros y acaso inventó el último; Olaf Stapledon los combina en este libro singular” (Borges, 2003: 8). Como nos advierte la contraportada de la edición de Minotauro “una noche de amargura y

¹⁰⁷ Cabe citar en este punto la supermente descrita por Clarke en su famosa novela *El fin de la infancia*, entidad con atributos propios de una divinidad. No es descabellado recordar algunos comentarios de Kubrick según los cuales *2001* puede entenderse desde una óptica religiosa: “Algunas palabras deben situarse a un nivel que lo humano no puede situar. Estos seres tendrían probablemente poderes incomprensibles. Podrían tener comunicación telepática con el universo entero. Podrían tener la capacidad de dar forma a los acontecimientos de manera que nos parezca divina; podrían incluso representar una especie de conciencia inmortal que forme parte del universo. Cuando uno empieza a interesarse por temas de esta índole, las implicaciones religiosas son inevitables porque todas estas características son las que atribuimos a Dios. Así que ahí tienen, si quieren, una definición de Dios perfectamente científica” (Ciment, 2000: 128). Como ya se ha comentado en un apartado anterior, en un comentario más jocoso Kubrick comentaba: “La MGM no lo sabe aún, pero acaban de costear la cuenta de la primera película religiosa de seis millones de dólares” (Baxter, 1999: 207).

desengaño, un hombre contempla el firmamento desde lo alto de una colina. De pronto se ve inmerso en una suerte de viaje astral que lo traslada por toda la galaxia, de la que explorará el nacimiento y el ocaso, con la meta última de comprender la naturaleza de la fuerza primigenia, el enigmático ‘hacedor de estrellas’. Este misterioso Hacedor de Estrellas es, en palabras de Stapledon, “centro inmanente de toda existencia” (Stapledon, 2003: 273).¹⁰⁸ Kubrick y Clarke, no obstante, centran su interés en el ser humano, obviando abarcar la historia misma de la galaxia o de otros seres que la habitan. En cualquier caso, la magnitud de la propuesta de Stapledon, además de fascinante, nos hace pensar en nuestra importancia y nuestra insignificancia, en “¡la pequeñez, y la intensidad, de los acontecimientos humanos!” (Stapledon, 2003: 311), lo cual es de todo punto necesario para relativizar asuntos propios del hombre que, en demasiadas ocasiones, nos conducen a auténticas tragedias.

“Había comenzado, hacia cinco años, con el nombre de Proyecto Júpiter... el primer viaje tripulado de ida y vuelta al mayor de los planetas” (Clarke, 1986: 90). “Misión Júpiter: dieciocho meses más tarde”, el siguiente episodio de la película, se inicia con la visión de una nave espacial que parece avanzar lentamente a través del profundo y oscuro espacio exterior. Sus formas recuerdan a las del esqueleto de un gran saurio, de hecho, desde el punto de vista físico una nave espacial con semejante diseño no podría emprender un viaje interestelar pero, en esta ocasión (como en otras), Kubrick prefirió dar preeminencia a la sugerencia y/o al estilismo antes que al

¹⁰⁸ De hecho, a lo largo de *Hacedor de Estrellas* encontramos algunos motivos argumentales que luego se repetirán en *2001*. A saber, en la página 34 leemos: “Recordé que yo había emprendido una gran peregrinación, y que era un emisario del hombre a los astros” (Stapledon, 2003: 34), algo parecido a lo que le sucede a David Bowman en *2001*. “Había otros [mundos] con los que perdíamos contacto en el momento mismo en que parecían preparados para dar un salto hacia una mentalidad más desarrollada” (Stapledon, 2003: 97), esta cita recuerda a los saltos evolutivos del hombre en *2001*, que Stapledon describe a escala cósmica, a través del acercamiento a mundos innumerables y a la historia de la galaxia.

rigor científico que, por cierto, forma parte de la búsqueda de verosimilitud de la obra (conviene recordar que Clarke, a la par que novelista, cursó estudios de física y matemáticas; no en vano proyectó en un famoso artículo de 1945 los satélites de comunicaciones de órbita geostacionaria).

Tras la emisión de T.M.A.-1 se proyecta una misión que tiene como objetivo acudir al destino de esa misteriosa forma inmaterial de energía dirigida hacia las estrellas. La misión la integran David Bowman, primer capitán de la Descubrimiento¹⁰⁹, Frank Poole –interpretado por Gary Lockwood (1937-)– y tres miembros del equipo de inspección que se encuentran en hibernación (Kimball¹¹⁰, Kaminski y Hunter). Bowman y Poole, no obstante, desconocen los objetivos reales del proyecto Júpiter, como advertimos avanzado el metraje de la película. Tan sólo la computadora HAL 9000 –que se convertirá en un personaje central de la narración– conoce el propósito último de la misión.¹¹¹ “La *Descubrimiento* había de

¹⁰⁹ El nombre de la nave espacial no es, efectivamente, fruto del azar. Recuerda que el espacio exterior, como el mar, es también un espacio de descubrimiento y aventura; en ellos hallamos la búsqueda de nuevas fronteras físicas y de conocimiento: desde las expediciones históricas en busca del paso del Noroeste (ruta marítima entre el océano Atlántico y el océano Pacífico a través de los canales y estrechos del norte de Canadá y de Alaska) de los británicos sir John Ross (1777-1856), sir John Franklin (1786-1847), sir William Edward Parry (1790-1855) y sir James Clark Ross (1800-1862) –sobrino del capitán sir John Ross– o la finalmente fructífera expedición del explorador noruego Roald Engebrecht Amundsen (1872-1928), hasta las imaginadas por Edgar Allan Poe (1809-1849) en su extraño y enormemente sugerente *Narración de Arthur Gordon Pym* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838), o Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851) en su *Frankenstein* (1818), donde el explorador Robert Walton, en su búsqueda de las escondidas regiones del Polo Norte, encuentra al doctor Frankenstein. De hecho, en la novela de Clarke *2001: una odisea del espacio* se nos muestra el interés del capitán David Bowman por las grandes exploraciones del pasado.

¹¹⁰ En la novela, el nombre de Kimball no aparece; en su lugar aparece el de Whitehead.

¹¹¹ En la novela de Clarke, no obstante, los tripulantes en hibernación parecen conocer también el propósito de la misión: “El equipo a las órdenes del doctor Kaminski fue especialmente

ir a Júpiter, en efecto, pero no se detendría allí [...] Por el contrario debería utilizar el campo gravitatorio del gigantesco mundo como una honda para ser arrojada aún más allá del Sol. Como un cometa, atravesaría rápida los últimos límites del Sistema Solar en dirección a su meta última, la anillada magnificencia de Saturno.” (Clarke, 1986: 91). Todo ello con el objeto de establecer el primer contacto con una inteligencia extraterrestre.

HAL 9000 es el “cerebro y sistema nervioso de la nave” (Clarke, 1986: 97-98). Es, de hecho, el último paso en el desarrollo tecnológico del ser humano: de las herramientas que habían facilitado la supervivencia a nuestros primitivos antepasados al moderno ordenador distan varios miles de años de evolución tecnológica.¹¹² Protagoniza, además, alguno de los momentos emblemáticos de la película. El Centro de Predicción de defectos de Hal detecta una deficiencia inexistente en la Unidad A.E. 35. Frank Poole se encarga de revisar la unidad, situada en el exterior de la nave. Al comprobar su correcto funcionamiento, él y David Bowman deciden conversar acerca del probable fallo de predicción de Hal en una de las cápsulas extravehiculares (con las que los tripulantes pueden acceder al exterior de la nave) desconectando los circuitos que permiten escuchar en su interior a Hal. En la charla deciden volver a colocar la unidad exterior y hablan de la

entrenado para esta tarea; ahora usted habrá de arreglárselas sin ellos...” (Clarke, 1986: 175). El doctor Heywood Floyd se expresa en estos términos cuando comunica a David Bowman el objetivo real de la misión.

¹¹² El episodio de HAL 9000, tanto en la película como en la novela, abre un espacio de reflexión más amplio, el de la creación de vida artificial. En este caso, el propio ser humano adopta la función de Prometeo como constructor de hombres, utilizando la terminología que usan Jordi Balló y Xavier Pérez en su excelente libro *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*: “i seria aquesta terra la que el fill de Jàpet va modelar, ...” (Ovidi, 1994: 23). Para una más extensa argumentación es muy recomendable la lectura del capítulo “La creació de vida artificial. Prometeu i Pigmalión” en Balló, Jordi y Xavier Pérez, *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*, Barcelona, Empúries, 1995: 282-295.

posibilidad de desconectar a Hal (que controla la totalidad de la nave) a consecuencia de su posible mal funcionamiento. Hal, sin embargo, observa los rostros de los dos tripulantes a través del cristal anterior de la cápsula pudiendo, de este modo, descifrar la conversación de los dos tripulantes a través de la atenta lectura de sus labios. Percatado del propósito de Poole y Bowman decide eliminar a los miembros de la tripulación.

En la segunda salida al exterior de Poole, cuando éste está colocando la Unidad A.E. 35 fuera de su cápsula extravehicular, Hal toma el control de la cápsula y la precipita hacia Poole, expulsándolo hacia el espacio: “el gesto de Poole era el eco del capitán Ahab cuando, pegado a los flancos de la ballena blanca, su cadáver había hecho señas a la tripulación de *Pequod*, llamándola a su fatal destino” (Clarke, 1986: 151).

Sus siguientes víctimas son los tripulantes en hibernación, cuya muerte se nos narra en una secuencia antológica. A través de unos precisos planos, Kubrick muestra el mecanismo de visión de Hal, una lente rojiza,¹¹³ y, a continuación, introduce dos planos en los que aparece aquello que registra la visión de Hal y los tripulantes en hibernación; posteriormente, introduce un plano del registro de las constantes vitales de los tripulantes en hibernación para, a continuación, mostrar una señal luminosa que indica en caracteres blancos sobre un panel de color rojo el mensaje COMPUTER MALFUNCTION. Acto seguido Kubrick muestra un nuevo plano de las constantes vitales para volver a la lente de visión de Hal e introducir de nuevo el mensaje antedicho. A continuación, leemos un nuevo mensaje, LIFE FUNCTIONS CRITICAL para volver en el siguiente plano a las constantes vitales que van mostrando la pérdida de pulsaciones de los tripulantes, hasta mostrar, en un angustioso plano –por las consecuencias que tiene– el mensaje LIFE FUNCTIONS

¹¹³ “Directamente frente a él estaba una de las lentes de las llamadas de ‘ojo de pescado’, que se hallaban esparcidas en lugares estratégicos por toda la nave, que procuraban a Hal sus registros de visión de a bordo” (Clarke, 1986: 152).

TERMINATED. A continuación, dos nuevos planos: los tripulantes y, finalmente, el ciclópeo *ojo* de Hal que había abierto la secuencia. Curiosamente, la muerte de los tripulantes en hibernación se nos muestra como una desconexión de una máquina, a diferencia de la desconexión de Hal, cuya agonía nos es mostrada con un patetismo y una crueldad propia del fallecimiento de un ser humano.

La reacción de Hal ante la amenaza de su desconexión es terriblemente humana: sobrevivir aun por encima de la vida de los tripulante de la Descubrimiento. Las causas del mal funcionamiento de Hal, sin embargo, Clarke las describe como la consecuencia de una neurosis (por lo demás, una patología también muy humana). Hal experimenta un conflicto entre la verdad (el objetivo de la misión) y su ocultación (a los tripulantes, que nada saben del objeto último de su viaje hacia Júpiter), lo cual le produce una suerte de neurosis que estaría en el origen de sus errores, que conduciría, a su vez, a la ocultación de los mismos y a la eliminación de la tripulación. “Él sólo se daba cuenta de que el conflicto estaba ya destruyendo lentamente su integridad... el conflicto entre la verdad y su ocultación. / Había comenzado a cometer errores; sin embargo, como un neurótico que no podía observar sus propios síntomas, los había negado” (Clarke, 1986: 160). En la película, sin embargo, esta neurosis no está verbalmente explicada, a diferencia de la amenaza de desconexión (también presente en el libro); en cualquier caso, en ambas obras las reacciones de Hal resultan terriblemente humanas y en ambas es el depositario de unas instrucciones que ni Bowman ni Poole poseen.

Tras los arrebatos homicidas de Hal, Bowman decide desconectarlo. “La única respuesta se hallaba en interrumpir los centros superiores de aquel cerebro enfermo pero brillante, dejando en funcionamiento los sistemas reguladores puramente automáticos” (Clarke, 1986: 167). Esta escena es justamente célebre. En ella, Bowman desconecta uno a uno los diferentes bloques de memoria de Hal ante la petición de éste de cejar en su misión. La desconexión conduce paulatinamente a Hal a un estado cada vez más infantil, hasta llegar a su momento más tremendo: Hal

entona las notas de una canción que le enseñó su primer instructor con una voz nota a nota más distorsionada... hasta que, finalmente, con el último bloque de memoria extraído, se completa la desconexión: “–Buenos... días... doctor... Chandra... Aquí... Hal... Estoy... listo... para... mi... primera... lección... de... hoy... / Bowman no pudo soportarlo más. Arrancó de un tirón la última unidad y Hal quedó silencioso para siempre” (Clarke, 1986: 169). Cuando la desconexión de Hal finaliza el espectador tiene la desagradable sensación de haber asistido al asesinato de un ser humano; hasta tal punto Kubrick y Clarke llevan la humanización de Hal.¹¹⁴

Tras la desconexión de Hal se activa una pantalla donde un individuo (en la novela Heywood Floyd) informa a Bowman del verdadero propósito de su misión.¹¹⁵ “Estas son unas instrucciones grabadas antes de su partida [...] Ahora que están en el espacio de Júpiter y con toda la tripulación reanimada pueden enterarse”. En la película el mensaje se activa automáticamente e informa a un perplejo David Bowman del propósito último de la misión (que únicamente conocía, como indica el

¹¹⁴ Una de las razones del carácter atemporal de *2001* reside en su capacidad de conjugar la originalidad de sus propuestas con argumentos universales (siguiendo la terminología de Jordi Balló y Xavier Pérez en su libro *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*). De este modo, sobre el enfrentamiento de Bowman con Hal Michel Ciment nos sugiere: “y si la película de Kubrick alcanza los mitos homéricos que sugiere el título (combate del navegante Bowman: ‘el arquero’, como Ulises, con el ordenador-cíclope al que vence con astucia), representa una exploración interior a semejanza de la epopeya griega” (Ciment, 2000: 130). De igual modo, Jordi Balló y Xavier Pérez comentan: “*Argumentalment el film s’emparenta amb el viatge de Jàson: un llarg i accidentat recorregut exploratori, amb una nau uterina que transporta els astronautes (òbviament Argos i els argonautes) en l’interior de la qual han de lluitar contra un enemic inesperat: el computador Hal 9000. Un drac tecnològic que eliminarà els altres tripulants però que sucumbirà davant Bowman en una de les agonies més entenedidores que mai ha servit el cinema*” (Balló y Pérez, 1995: 24).

¹¹⁵ En la novela, el comunicado es una respuesta al mensaje que Bowman envía a la Tierra tras la desconexión de Hal; en la película, sin embargo, el mensaje se activa automáticamente al desconectar a Hal, coincidiendo con la llegada de la *Descubrimiento* a su destino.

propio mensaje, Hal). La potente emisión producida por el monolito hallado en la Luna estaba dirigida hacia Júpiter, lugar hacia el cual se encamina la Descubrimiento, no únicamente con el propósito de explorar el gigantesco planeta, sino con el propósito de establecer un posible y esperado contrato con una inteligencia extraterrestre. “Hace dos años descubrimos la primera evidencia de vida inteligente en el exterior de la Tierra. En el cráter Clavius se halló enterrada una losa o monolito de material negro, de tres metros y medio de altura [...] La evidencia geológica prueba sin lugar a dudas que tiene tres millones de años. Por lo tanto, fue colocado en la Luna cuando nuestros antepasados eran primitivos monos humanoides [...] Sin embargo, ese objeto fue enterrado *deliberadamente*... [...] el objeto era fácil –sospechosamente fácil– de encontrar [...] En otras palabras, el monolito puede ser una especie de aparato de alarma. Y nosotros lo hemos disparado...” (Clarke, 1986: 172-174). La semejanza con el final del relato “El Centinela” del mismo Clarke es evidente: “No puedo nunca mirar la Vía Láctea sin preguntarme de cuál de aquellas compactas nubes de estrellas vendrán los emisarios. Si me perdonáis un símil tan prosaico, diré que hemos roto el cristal de la alarma de bomberos, y no nos queda más que hacer sino esperar. / Y no creo que tengamos que esperar mucho” (Clarke, 1978: 192-193).

“Júpiter y más allá del infinito”. En este momento tiene lugar la tercera aparición del monolito: “una gran losa vertical... debe de tener una altura de por lo menos kilómetro y medio, para ser visible desde esta distancia... Me recuerda algo... desde luego... ¡es exactamente como el objeto que hallaron ustedes en la Luna! ¡Es el hermano mayor de T.M.A.-1!” (Clarke, 1986: 198).

Aparece en las inmediaciones de Júpiter y Bowman sale a su encuentro: “No sólo era el representante de la especie humana entera, sino que su acción, durante las próximas semanas, podría determinar el futuro real de aquélla” (Clarke, 1986: 187).

Kubrick muestra en un plano la cápsula extravehicular que conduce Bowman y, a continuación, nos muestra al monolito; en ese instante, un ligero movimiento de

cámara ascendente conduce a Bowman y a los atónitos espectadores hacia la Puerta de las Estrellas. En el libro de Clarke, Bowman relata su encuentro con el monolito y el inicio de su alucinante viaje a través de lo que Clarke llama la Puerta de las Estrellas, que conducirá a Bowman al primer encuentro del hombre con una forma de vida extraterrestre. De hecho, el final de su relato acaba de forma emotiva con unas exclamaciones de sorpresa y estupor ante la visión de lo sublime: “—¡El objeto es hueco... y sigue y sigue... y oh, Dios mío... *está lleno de estrellas!*” ” (Clarke, 1986: 206).

El viaje hacia el encuentro con una inteligencia extraterrestre en su momento sugirió a algunos un viaje producido por el efecto de alucinógenos. De este modo, Emilio C. García Fernández y Santiago Sánchez González comentan: “Tras superar este momento, David abandona en una cápsula la nave Discovery y viaja por el tiempo, en un trayecto alucinante que, inevitablemente, a todos los que contemplamos la película en su momento nos sugirió los efectos que producía el LSD, aunque la información que se tenía fuera de referencia” (García Fernández y Sánchez González, 2001: 49). En cualquier caso, la creación de los efectos especiales que otorgan un alto grado de verosimilitud al viaje son obra de Douglas Trumbull, creador de efectos especiales en otras obras significativas del género como *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), *Star Trek* (*Star Trek. The Motion Picture*, 1979) o *Blade Runner* (*Blade Runner*, 1982).¹¹⁶ “Douglas Trumbull saqueó la obra de los realizadores experimentales americanos para proporcionar a Kubrick el efecto de la Puerta Estelar” (Baxter, 1999: 220). John Baxter se expresa en estos contundentes términos en su comentario sobre la aportación de Trumbull al diseño visual de *2001*. Sea como fuere, el tiempo ha convertido a esta secuencia en otro de los más significativos momentos de la película, a pesar de que, al entender de algunos cronistas, se dilata demasiado

¹¹⁶ Incluso dirigió, poco después de participar en *2001*, una interesante película titulada *Naves silenciosas* (*Silent Running*, 1971).

perdiendo parte de su efecto dramático. Cabe recordar, sin embargo, que se trata del mayor viaje acometido por el hombre, un trayecto hacia *Júpiter y más allá del infinito*¹¹⁷, al que, probablemente, unos pocos minutos no dilatan demasiado.

“Un trayecto que finaliza en una habitación especialmente iluminada en la que David surge en un proceso de envejecimiento que le hace proyectarse sobre sí mismo hasta acabar renaciendo en un feto que viajará por el espacio hacia la Tierra, con el fin de iniciar un nuevo ciclo vital” (García Fernández y Sánchez González, 2001: 49-50). La misteriosa secuencia final se inicia con la llegada de Bowman en su cápsula extravehicular a una habitación decorada como una estancia del siglo XVIII. Lo primero que llama la atención es, tal vez, la nívea iluminación de la habitación, en consonancia con la pulcritud del resto de naves espaciales que aparecen a lo largo de la película: el diseño de todas ellas se aleja de la voluntaria fealdad que tendrán otras famosas naves espaciales de futuras películas del género, en beneficio de una iluminación y una limpieza de formas y colores que denotan la frialdad de los ingenios tecnológicos y que acentúan más, si cabe, la soledad del hombre frente a la inmensidad del universo.

Sobre las causas de la decoración dieciochesca de la estancia, Clarke sugiere que los seres que conducen a Bowman hasta su presencia decoran la sala extrayendo los motivos ornamentales de posibles estancias de elegantes hoteles de la Tierra y nada menos que de programas de televisión: “La cápsula espacial estaba descansando sobre el pulido piso de una elegante y anónima suite de hotel, que bien podría haberse hallado en cualquier gran ciudad de la Tierra” (Clarke, 1986: 223); y unas páginas después leemos: “Así era, pues, cómo había sido preparada para él aquella zona de recepción; sus huéspedes habían basado sus ideas de la vida terrestre en los programas de la televisión” (Clarke, 1986: 230). En cualquier caso, en esta última parte de *2001* aparecen de una forma inicialmente sorprendente decorados estilo

¹¹⁷ Conviene destacar la importancia que Kubrick concede a la visión alucinada de Bowman a través de planos detalle de su ojo, completamente abierto.

Luis XVI. Curiosa elección de Kubrick: de todos los decorados posibles, reales e imaginarios, la inteligencia superior y extraterrena (divina o no) sugerida (que no mostrada) en la película escoge los antedichos decorados para su encuentro con el Hombre, contacto del que surgirá un ser mejorado. Michel Ciment en su excelente ensayo *Kubrick* sugiere la siguiente explicación: “Arthur Clarke, guionista de *2001*, ha emitido la hipótesis que Dave Bowman, el astronauta, está puesto en observación por espíritus extraterrestres, quienes, para tranquilizarle, le han acondicionado un decorado sacado de su memoria” (Ciment, 2000: 64). Considerando como posibles y argumentadas razones todas las causa antedichas, quizá la explicación más interesante es la fascinación de Kubrick por el siglo XVIII, que ha acompañado a Kubrick a lo largo de su celebrada obra y que es apuntada inteligentemente por Michel Ciment. El estudioso francés destaca la curiosidad de Kubrick por el siglo XVIII en palabras muy elocuentes y acertadas que describen las constantes del siglo: “El siglo XVIII marca también el encuentro entre la pasión y la razón. Veremos que estos dos términos representan los polos del universo kubrickiano. La fascinación por la razón se manifiesta en la filosofía de las luces, en la arquitectura, en el nacimiento de las ciencias y las técnicas (el hombre, antes de conquistar el cosmos, aprende a volar), en la afición por los autómatas (el pato de Vaucanson, el jugador de ajedrez de Kempelen) [...] Pero esta pasión por la lógica y el equilibrio va acompañada de una exaltación del sentimiento, como el jardín a la inglesa que rodea la arquitectura palladiana. Lacroix, experto en balística e inventor del obús, y Beaumarchais, relojero e inventor del reloj de escape, son también maestros del sentimiento. Así lo ha puesto de manifiesto Jean Starobinski: ‘Desde el principio de este siglo ‘racionalista’, la razón teórica acepta reconocer en el orden de la poesía y de las bellas artes el imperioso dominio de la pasión’” (Ciment, 2000: 66-67). La fascinación por la razón, las ciencias y las técnicas, y, paralelamente, la exaltación

de los sentimientos humanos (en ocasiones los más primarios) son elementos que encontramos en *2001* y en otras obras del realizador norteamericano.¹¹⁸

¹¹⁸ La fascinación de Stanley Kubrick por el siglo XVIII se manifiesta a lo largo y ancho de toda su obra. Siglo de las luces, del racionalismo científico y enciclopedista, es también el marco de maestros del sentimiento y del análisis de personajes como Marivaux (1688-1763) o Samuel Richardson (1689-1761). De igual modo, es el siglo del cuento filosófico de Voltaire, de la fina ironía de Jonathan Swift, de la Independencia de las colonias inglesas de norteamérica y de la Revolución francesa (y, con ambos acontecimientos, del surgimiento de nuevos modelos políticos y sociales), de enfrentamientos armados y de pensamiento político a través de Rousseau o los federalistas estadounidenses Alexander Hamilton (1757-1804), John Jay o James Madison (1751-1836). Por todo ello, es un siglo de contradicciones en el que tiene buena parte de su origen el mundo contemporáneo, entre revoluciones industriales (fundamentalmente la británica), revoluciones políticas (la norteamericana y la francesa) y revoluciones del pensamiento (donde la filosofía alemana alumbró una nueva Edad de Oro). Cineasta inquieto, pesimista respecto a la naturaleza humana pero irónico con lo que ello tiene de compromiso (que no de partidismo o de adhesión) con su arte y con el mundo que le rodea, del cual es severo observador y crítico riguroso, Kubrick encuentra en el siglo XVIII las paradojas y las contradicciones del mundo moderno que, en gran medida, configuran nuestra historia contemporánea.

El siglo XVIII aparece al lo largo de la obra de Kubrick en diversas circunstancias. A modo de ejemplo, muestro aquí algunos momentos de su filmografía donde se manifiesta de un modo más o menos evidente:

a) *Barry Lyndon* (1975), obra ambientada en la segunda mitad del siglo XVIII, es la muestra más evidente del interés del director norteamericano por la historia moderna y, más concretamente, por el Siglo de las Luces: “*Barry Lyndon* restituye a aquella época su gravedad, su peso histórico: no olvidemos que el mundo moderno nace del siglo de las luces y Kubrick al preguntarse desde hacía diez años sobre el futuro, tenía forzosamente que remontarse a los orígenes” (Ciment, 2000: 64). Asimismo, muchas imágenes de la película recrean la pintura de autores como Thomas Gainsborough (1727-1788), William Hogarth (1697-1764), George Stubbs (1724-1806) o Sir Joshua Reynolds (1723-1792).

b) En *2001*, como ya se ha comentado oportunamente, podemos observar el sueño de la creación de un autómatas, ligado al siglo XVIII y elevado a su máxima expresión a través del ordenador HAL 9000.

d) En *Lolita* (*Lolita*, 1962) aparece un retrato pintado siguiendo un estilo afín a Thomas Gainsborough (1727-1788) detrás del cual muere Quilty (Peter Sellers) acribillado por las balas disparadas por Humbert Humbert (James Mason), en los últimos minutos de la película.

e) Como advierte el propio Michel Ciment, *La naranja mecánica* se refiere en su estructura general al cuento filosófico de Voltaire (Ciment, 2000: 64). De hecho, ambas obras muestran un inequívoco pesimismo respecto a la naturaleza humana: “El espectáculo del mal le rebela contra la ley de la necesidad: ¿cómo puede ser el mal necesario? La libertad despierta la esperanza de poder huir de tanta desgracia. Voltaire advierte que no hay que hacerse ilusiones, el mal es natural y la libertad sólo una paradoja de la necesidad” (Ramoneda, 1996: 381). En este sentido cuestionan el optimismo antropológico de Rosseau y no dudan en rebatir (en el caso de Voltaire de forma explícita) las teorías del mismo. Como muestra de todo ello en ambas obras se debate acerca de la libertad. “El discurso de Voltaire se mueve entre la necesidad y la posibilidad: ‘Sucederá lo que podrá ser’, dice Cacambo. Esta posibilidad, este poder, que lucha con los designios de la necesidad y que probablemente también es necesario, es el estrecho margen de maniobra de la libertad” (Ramoneda, 1996: 380-381).

El cuento filosófico, como narración que plantea, a través del periplo de un personaje, un problema de orden antropológico, moral, metafísico o de cualquier otro orden, de algún modo es retomado por *La naranja mecánica*, cuya estructura tripartita con una exacta correspondencia especular entre la primera y la tercera partes responde, en alguna medida, a este planteamiento discursivo que permite desarrollar con enorme habilidad narrativa un problema de orden filosófico.

Pero aquello que más poderosamente une a obras tan distantes en el tiempo como *Cándido* y *La naranja mecánica* es la ironía. “De hecho, Voltaire nunca vinculó por completo razón y acción. Siempre mantuvo cierta distancia: la ironía. [...] La ironía quiere decir sencillamente que no hay redención” (Ramoneda, 1996: 381). A *Cándido* y a sus desventurados compañeros finalmente no les queda otra alternativa viable más que cultivar su jardín: “–Trabajar sin razonar, dijo Martín, es la única forma de hacer soportable la vida” (Voltaire, 1994: 169). La respuesta a las convulsiones del mundo es descorazonadora. No hay ningún héroe épico que resuelva la crisis y restablezca el orden. En *La naranja mecánica*, si cabe, el final es aún más descorazonador: la

Tras la llegada a la misteriosa estancia David Bowman se contempla a sí mismo como a un anciano: “Estaba retrocediendo en los pasillos del tiempo, siéndole extraídos conocimiento y experiencia a medida que iba de nuevo a su infancia [...] Aun cuando un David Bowman dejara de existir, otro se hacía inmortal” (Clarke, 1986: 232). El espectador asiste a una ruptura de la dimensión temporal hasta contemplar a Bowman tendido en una cama y, frente a él, inmutable, se alza de nuevo el monolito. El anciano Bowman, que bien podría representar una humanidad moribunda frente al nacimiento de un nuevo estado de evolución, eleva débilmente una mano hacia el monolito con un dedo tendido, a la manera de la representación de la *Creación de Adán* de Miguel Ángel (1475-1564) en los frescos de la bóveda de la Capilla Sixtina (que tuvieron ocupado al artista entre 1508 y 1512). Entonces asistimos al acontecimiento más sorprendente de la película: “En una habitación vacía, flotando en medio de los incendios de una estrella doble a veinte mil años-luz de la Tierra, una criatura abrió sus ojos y comenzó a llorar” (Clarke, 1986: 232). Bowman envejecido renace en un salto evolutivo parejo al que experimenta al inicio de la película el primate Moon-Watcher. En la novela, Clarke es tremendamente explícito y lo expresa acabando la obra de un modo afín al que había concluido la primera parte de la obra protagonizada por los hombres-mono; a saber: “Luego esperó, poniendo en orden sus pensamientos y cavilando sobre sus poderes aún no probados. Pues aunque era el amo del mundo, no estaba muy seguro de qué hacer a continuación. / Mas ya pensaría en algo” (Clarke, 1986: 237). En este caso, Clarke

celebración de la maldad se establece con el singular pacto entre Alex (la violencia individual) y el Ministro del Interior (la violencia de Estado): la visión final de Alex, dos jóvenes consumando el acto sexual y aplaudidos por unos espectadores ataviados con ropa de época es la ironía final que nos reserva la inteligente mirada del artista que viene a afirmar la gran función de la ironía: disimulando su propósito a través de las formas artísticas critica un sistema de valores sin proponer otro, evitando moralizar a través de fórmulas más ambiguas que apuntan al relativismo de las cosas. Todo lo cual, finalmente, expresa de forma paradójica el más firme de los compromisos.

escribe acerca del que denomina como el hijo de las estrellas, el ser mejorado que anuncia un nuevo salto en la evolución. 235 páginas atrás, el propio Clarke concluía la aventura de Moon-Watcher con términos parejos: “Ahora era él el amo del mundo, y no estaba muy seguro sobre lo que hacer a continuación. / Mas ya pensaría en algo” (Clarke, 1986: 32). Cabe destacar que el niño que anuncia un nuevo salto evolutivo para la humanidad aparece como un feto y/o un astro más frente a la Tierra, y sus ojos, sus enormes ojos, aparecen completamente abiertos, cual los ojos de una inteligencia recién nacida, despierta y curiosa.

La aparición de este ser mejorado es acentuada de nuevo con las notas de *Así habló Zarathustra* de Richard Strauss. La cita a Friedrich Nietzsche (1844-1900) y al concepto de superhombre desarrollado en su obra *Así habló Zarathustra* (*Also Sprach Zarathustra*, 1883-1885) es inevitable. A este respecto, Michel Ciment se expresa en los siguientes términos: “El poema sinfónico de Richard Strauss ilustra la visión nietzscheniana como lo hace la película de Kubrick. Se corresponden en una recreación artística perfectamente autónoma. *2001* propone la misma progresión que en Nietzsche el paso del simio al hombre, luego el del hombre al superhombre (‘¿Qué es el simio para el hombre? un escarnio o una vergüenza dolorosa. Y es lo que debe ser el hombre para el superhombre: un escarnio o una vergüenza dolorosa’). El título que precede a la primera parte de la película, ‘El amanecer del hombre’, es válido para toda la obra. El feto que aparece al final y forma como un segundo globo frente a la Tierra, el nuevo ser en el umbral de un alba nueva, es la expresión del eterno retorno [...] Es el hombre abstracto, el hombre tal y como lo vio Nietzsche, como medio y no como fin, como ‘una cuerda tendida entre el animal y el superhombre, una cuerda sobre el abismo’” (Ciment, 2000: 128-130). No obstante, no conviene llevar los parentescos demasiado lejos, lo que en Nietzsche se anuncia como el imperativo ético de crear valores nuevos, en Kubrick y Clarke es una representación, más o menos simbólica, de un salto evolutivo tutelado por una inteligencia extraterrestre (aunque tal vez, como apunto Ciment, el monolito sea una

representación simbólica): “El monolito, sea una imagen de Dios, de los extraterrestres, o de una fuerza cósmica, es una nueva manifestación del determinismo que tiende a gobernar la visión del mundo de Kubrick. Desde el amanecer del hombre, el simio, después el hombre, son servidores pasivos; representan a una autoridad superior que los manipula [...] Pero el monolito puede escapar también a esta reducción simbólica y suponer simplemente un impulso vital que empuja al hombre a superarse” (Ciment, 2000: 128). Aunque las imágenes de la película y sus precedentes literarios (particularmente algunas obras de Clarke¹¹⁹) nos sugieren la tutela de una inteligencia extraterrestre, tampoco conviene desdeñar una visión más simbólica de la obra (como hace Ciment) lo cual, lejos de reducir el alcance de la película, la enriquece enormemente gracias a su calculada ambigüedad.



El hijo de las estrellas abre el camino a un nuevo estadio de evolución para la humanidad.

¹¹⁹ Clarke, en varias de sus obras, insiste en presentar a la Humanidad como una inteligencia aún en un momento infantil de su evolución, bajo la tutela o la amenaza de seres o entidades extraterrestres.

6. El cine histórico como género.

Aunque uno de los propósitos de esta investigación es estudiar las huellas de la historia en cualquier género es evidente, como las ideas claras y distintas de René Descartes (1596-1650), que el género histórico es aquel que de forma más diáfana se relaciona con la historia. Su propósito, de hecho, es reconstruir algún acontecimiento histórico o recrear una época de mayor o menor lejanía temporal; o, en su caso, acercarse a la vida de un personaje de singular relevancia o bien otras tantas motivaciones que encontramos, a poco que prestemos atención, en la multitud de obras que ha dado el género. No obstante, los géneros son tan diversos y flexibles que entre muchas películas que podríamos incluir en la retahíla de obras de reconstrucción histórica hallamos biografías, películas bélicas, dramas o incluso películas religiosas y *westerns*. *La vida privada de Enrique VIII (The Private Life of Henry VIII, 1933)* de Alexander Korda (1893-1956) ¿es una película histórica o una biografía? ¿o bien podríamos denominarla una crónica histórica? A *El día más largo (The Longest Day, 1962)* de Andrew Marton, Ken Annakin, Bernhard Wicki y Gerd Oswald o *Salvar al soldado Ryan (Saving Private Ryan, 1999)* de Steven Spielberg (1946-) ¿debemos denominarlas películas históricas o tal vez bélicas? Y *Lo que el viento se llevó (Gone With the Wind, 1939)* de Victor Fleming (1883-1949) –y otros tantos directores que no aparecen en los créditos– ¿es una película histórica, por cuanto recrea una época de los Estados Unidos, o más bien un drama, por seguir el modelo discursivo propio del melodrama? Todas las denominaciones son correctas y, sobre todo, no son términos antitéticos ni excluyentes. Es más, podemos optar por una u otra denominación y no estaremos afirmando nada que no pueda argumentarse: en tal caso pondremos de manifiesto la imposibilidad de reducir el contenido de una película a un término que la defina en toda su complejidad.

Además, debemos añadir que las películas pueden tener una mayor o menor vocación de reconstrucción histórica en función del interés de sus creadores; en

ocasiones la historia se convierte en el motivo más significativo de la película, por cuanto se pretende recrear un episodio del pasado con el mayor rigor posible, y en otras ocasiones la historia es un mero marco para el desarrollo de la acción, en la que puede tener más interés la aventura o el melodrama. También otras películas pueden ser capaces de aunar el rigor de la reconstrucción de un tiempo pasado con una narración vinculada a personajes ficticios y a sus dramas personales. *Los tres mosqueteros* (*The Three Musketeers*, 1948) de George Sidney (1916-), siguiendo la voluntad del clásico de Alexandre Dumas (1802-1870) publicado en 1844, es un relato de aventuras en el que aparecen personajes históricos en situaciones ficticias e integrados en una narración donde prima el espectáculo. Otras películas como *Espartaco* (*Spartacus*, 1960) de Stanley Kubrick (1928-1999) son más respetuosas con la historia manteniendo altos niveles de espectacularidad, pero, aún así, en ellas encontramos más de un gazapo (como hemos tenido ocasión de argumentar en el caso de *Espartaco*), en ocasiones fruto de un error y en ocasiones en beneficio de la narración o de los argumentos que plantea la película. No debemos olvidar que las películas de ficción son, finalmente, un producto artístico y/o puramente comercial, cualidad que puede y suele primar sobre la voluntad de reconstrucción histórica.

Es por ello que debemos tener presente que frente a una película de ficción nos encontramos frente a un producto artístico, pudiendo descubrir magníficas películas repletas de gazapos en la reconstrucción histórica o incluso estupendas producciones que utilizan y distorsionan los acontecimientos históricos para apoyar argumentos de nulo rigor o directamente reprobables. Un caso paradigmático es *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) de David Wark Griffith (1875-1948).

En cualquier caso, la historia en el cine (con especial atención al cine norteamericano, ya que es el objeto de la presente investigación) ha dado obras que recogen buena parte de los períodos históricos reseñados por los historiadores:

1. La prehistoria en *En busca del fuego* (*Quest for Fire*, 1981) de Jean-Jacques Annaud (1943-) o en los gloriosos primeros minutos de *2001: una odisea del espacio*.
2. La historia clásica. Desde el romance con el antiguo Egipto de Cecil B. de Mille (1881-1959) en *Cleopatra* (*Cleopatra*, 1934) a la reconstrucción shakesperiana del asesinato de Julio César de Joseph L. Mankiewicz (1909-1993) en *Julio Cesar* (*Julius Caesar*, 1954), pasando por las recreaciones de la antigua Roma en *Espartaco* de Kubrick y *La caída del Imperio Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, 1964) de Anthony Mann (1906-1967) o las más recientes reconstrucciones del mundo antiguo: *Gladiator* (2000) de Ridley Scott (1937-), *Troya* (2004) de Wolfgang Petersen (1941-) y *Alejandro Magno* (*Alexander*, 2005) de Oliver Stone (1946-). Sin olvidar la presencia de la mitología clásica en el cine a través de las fabulosas creaciones de Ray Harryhausen (1920-) –véase *Jasón y los argonautas* (*Jason and the Argonauts*, 1963) de Don Chaffey–.
3. La Edad Media. Tomando como referentes desde las aventuras históricas de Walter Scott (1771-1832) a las fantasías de inspiración histórica de J. R. R. Tolkien (1892-1973) el cine se ha interesado por la Edad Media. Una muestra de ello son las aventuras *Robin Hood* (1922) de Allan Dwan (1885-1981) o su posterior y más conocida versión *Robín de los bosques* (*The Adventures of Robin Hood*, 1938) de Michael Curtiz (1888-1962); *Ivanhoe* (1952) y *Los caballeros del rey Arturo* (*The Knights of the Round Table*, 1953), ambas de Richard Thorpe (1896-1991); o la recreación de las cruzadas en *Las Cruzadas* (*The Crusades*, 1935) de Cecil B. de Mille o en *El reino de los cielos* (*The Kingdom of Heaven*, 2005) de Ridley Scott (1937-).
4. La Edad Moderna. Desde *Napoleón* (1927) de Abel Gance (1889-1981) a *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick, pasando por las recreaciones de John Ford o Michael Curtiz.

5. La historia contemporánea. Desde *El acorazado Potemkin* (*Bonenosets Potyomkin*, 1925) de Sergei M. Eisenstein (1898-1948) a *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993) de Steven Spielberg, de planteamientos estéticos tan diversos.

6. El mundo contemporáneo. De más difícil clasificación como películas propiamente históricas, algunas obras se han convertido con el paso del tiempo en verdaderos testimonios de su tiempo. A saber, la ascensión del nazismo en Alemania en *El testamento del doctor Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933) o los aspectos más oscuros de la sociedad norteamericana en *Furia* (*Fury*, 1936), ambas de Fritz Lang (1890-1976); o la Italia de la postguerra en *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) de Vittorio de Sica (1902-1974).

7. El futuro. Ya se ha comentado por extenso el interés del cine de ciencia ficción en el estudio de la historia.

8. La fantasía histórica. Las adaptaciones emprendidas por el neozelandés Peter Jackson (1961-) de *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*, 1954-1955) de J. R. R. Tolkien son una muestra de como períodos históricos como la historia antigua y la Edad Media y sus creaciones literarias pueden servir de base a una obra fantástica que tan sólo un intelectual como Tolkien podía emprender.

Por último, cabe añadir que el cine histórico puede entenderse desde diferentes perspectivas o desde varias de ellas a la vez, según el planteamiento discursivo de sus creadores:

1. El cine histórico como espectáculo. Los grandes espectáculos de Cecil B. de Mille son una buena muestra de ello: *El signo de la cruz* (*The Sign of the Cross*, 1932) o *Cleopatra*. También podemos citar la edad de oro del *peplum* en el cine norteamericano, iniciada, precisamente, con una película de Cecil B. de Mille, *Sansón y Dalila* (*Samson and Delilah*, 1949), “obra maestra del *kitsch*”, en palabras de Terenci Moix (Moix, 2002: 210). A saber, *La túnica sagrada* (*The Robe*, 1953) de Henry Koster (1905-1988) –donde la productora 20th Century-

Fox presentó el formato CinemaScope– y su segunda parte *Demetrius y los gladiadores* (*Demetrius and the Gladiators*, 1954) de Delmer Daves (1904-1977); la recreación del antiguo egipto según Hollywood en *Sinuhé, el egipcio* (*The Egyptian*, 1954) de Michael Curtiz, *Tierra de faraones* (*Land of the Pharaohs*, 1955) de Howard Hawks (1896-1977) o *Los diez Mandamientos* (*The Ten Commandments*, 1956) de Cecil B. de Mille; o la oscarizada *Ben-Hur* (*Ben-Hur*, 1959) de William Wyler (1902-1981); hasta llegar a *Cleopatra* (*Cleopatra*, 1963) de Joseph L. Mankiewicz (1909-1993) que, según Terenci Moix, “nació en pleno auge de la película épica y fue, con *La caída del Imperio Romano*, de Samuel Bronston, la que las enterró a todas” (Moix, 2002: 141). *Cleopatra* es una obra representativa, pues aúna la voluntad autoral de Mankiewicz y la espectacularidad de las producciones más suntuosas de Hollywood: “Esta disparidad de criterios convierte a *Cleopatra* en una suntuosa paradoja. Por parte de Mankiewicz pudiera llamarse *All About Cleopatra*,¹²⁰ tal es su empeño en conseguir un retrato serio y riguroso de la reina y su circunstancia; por otro lado, los mercachifles de la Fox imponen las exigencias del colosalismo a ultranza típicas del género: por lo menos una secuencia concreta y famosa, la entrada de Cleopatra VII en Roma, cumple la vieja máxima de dar al espectador más por su dinero. La oferta incluye un estilo visual más cercano a los espectáculos de Las Vegas que a Plutarco” (Moix, 2002: 142).

2. El cine histórico como comentario del presente. Véase *Espartaco* de Kubrick y sus referencias a la caza de brujas del senador Joseph McCarthy, a la lucha de clases o al equilibrio entre la república y el imperio.

Asimismo, durante la Segunda Guerra Mundial y en el período de preguerra algunos cineastas de las naciones comúnmente llamadas aliadas produjeron algunas películas que, a modo de advertencia a las intenciones imperialistas del

¹²⁰ *All About Cleopatra* es una inteligente transcodificación de *All About Eve* (1950), película emblemática de Mankiewicz, lejana al colosalismo del cine épico.

fascismo que eclosionaba en Europa –particularmente en la Alemania nazi–, se constituyeron en magníficos vehículos de transmisión de ideas y de confirmación de la identidad nacional. Eran películas ambientadas en el pasado que remitían al presente. Laurence Olivier (1907-1989) coproducía, codirigía y protagonizaba en el año 1944 *Enrique V* (*Henry V*, 1944). Estupenda adaptación de la pieza teatral de William Shakespeare (1564-1616), es la primera adaptación cinematográfica que emprende el actor inglés del célebre dramaturgo. Las otras dos son *Hamlet* (1948) y *Ricardo III* (*Richard III*, 1956). La película resulta particularmente innovadora en su narración y en su estructura. Empieza recreando una representación de la obra contemporánea a su tiempo: hacia el año 1600, en el Globe Theater de Londres, se interpretan las hazañas del monarca inglés en tierras francesas. Ello es representado bellamente por un hermoso movimiento de cámara la cual, situada inicialmente a vista de pájaro para mostrar el Londres isabelino, va descendiendo paulatinamente hasta el famoso teatro donde un grupo de actores interpreta la victoria del soberano inglés en Agincourt en el año 1415. El siguiente escenario de la obra es un marco escénico de tipo teatral basado en el Libro de las horas del duque de Berry para, finalmente, filmar la victoria inglesa en exteriores (la imposibilidad de filmar en Francia a causa de la guerra convierten las tierras inglesas en el escenario original de la contienda). Todo el conjunto descansa sobre las posibilidades propagandísticas de la historia que ilustran la voluntad inglesa de rechazo a la Alemania gobernada por Hitler (1889-1945) y su confianza en una pronta victoria: la llegada de Enrique y sus tropas a Francia anunciaban el cercano desembarco en Normandía y la derrota del ejército alemán.

Por su parte, Sergei Mijailovich Eisenstein dirigió en el año 1938 *Alexander Nevsky* (*Aleksandr Nevski*, 1938), película que narra las invasiones de los caballeros teutónicos y de los tártaros durante el siglo XIII y su posterior derrota a manos de las tropas rusas comandadas por el príncipe Alexander Nevsky (c.

1220-1263). La correspondencia entre los caballeros teutónicos y las tropas nazis –y aun entre Alexander Nevsky y Stalin (1879-1953)– cimentaba la fuerza propagandística de esta obra maestra: de hecho, el príncipe Alexander, en una escena de exaltación patriótica, profiere un encendido discurso donde insta, de modo amenazante, a aquellos que pretendan encaminarse hacia las tierras rusas con finalidad hostil a que olviden su propósito en virtud de la fortaleza de la nación. En el plano estrictamente formal Eisenstein conjuga admirablemente la partitura de Sergei Prokofiev (1891-1953) con unas imágenes de enorme fuerza e impecable factura. En tiempos de paz Eisenstein emprendería la dirección de *Iván el Terrible* (*Ivan Grozny I y II*, 1943 y 1946) que, entre otras lecturas, plantea una severa crítica al culto a la personalidad: la segunda parte fue prohibida hasta tres años después de la muerte de Stalin, en el año 1958.

3. El cine histórico como manipulación. Películas de propaganda o de intencionada tergiversación de los acontecimientos históricos con la voluntad de sustentar unos determinados postulados ideológicos. Véase *El nacimiento de una nación* de David Wark Griffith.

La alemania nazi producía sus propias películas de propaganda. Leni Riefenstahl (1902-2003) con *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935) u *Olympia* (1936) dirigía sendos documentales propagandísticos, mientras que una película como *Friedrich Schiller, Der Triumph eines Genies* de Paul Joseph Cremers se erigía como una biografía del dramaturgo alemán donde el elogio al genio –a la importancia de la genética frente a la educación– bajo el régimen nazi eran argumentos tenebrosos y vehículos de inquietante y perversa propaganda.

4. El cine histórico como estudio del pasado. Las películas que muestran una mayor voluntad de reconstrucción histórica, como *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick. Respecto a las películas “de romanos” Pere Lluís Cano, en su libro *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*, coescrito por Joan Lorente-

Costa, afirma que sólo *Espartaco* de Kubrick, *La caída del Imperio Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, 1964) de Anthony Mann (1906-1967) y, con ciertas reservas, *Julio César* de Joseph Leo Mankiewicz, pueden considerarse “como obras conscientes, trabajadas y documentadas” (Cano, 1985: 13). En otras cinematografías hallamos ilustres muestras de cine histórico de cierto rigor documental; el análisis de la obra de cineastas como Luchino Visconti (1906-1976) o Roberto Rossellini (1906-1977) así lo atestiguan.

Para analizar más pormenorizadamente el género histórico o las películas que sitúan la narración en el pasado analizaré *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick y *Los contrabandistas de Moonfleet* (*Moonfleet*, 1955) de Fritz Lang. *Barry Lyndon* es una muestra de voluntad de reconstrucción histórica. Asimismo, introduce el discurso trágico en el desarrollo de la historia. Por su parte, *Los contrabandistas de Moonfleet* es un relato de aventuras situado en el pasado, con un carácter eminentemente romántico.

6.1. La reconstrucción histórica: *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick.

6.1.1. Stanley Kubrick en el siglo XVIII.¹²¹

Stanley Kubrick (1928-1999) abrazó la idea de realizar una magna biografía de Napoleón a finales de los años 60, en la cumbre de su talento. La imposibilidad de encontrar financiación para un proyecto tan ambicioso acabó por convertir a *Napoleón* en un sueño irrealizable. Sin embargo, el tiempo permitiría a Kubrick acercarse al pasado con la misma pasión con la que había recreado el futuro. En palabras de John Baxter a propósito de *Napoleón*, “los problemas técnicos de filmar el siglo dieciocho y principios del diecinueve fascinaban a Kubrick tanto como haber recreado el veintiuno” (Baxter, 1999: 236).

El cineasta halló finalmente en una obra aparentemente menor del escritor británico William Makepeace Thackeray (1811-1863), autor de *La hoguera de las vanidades* (*Vanity Fair*, 1847-1848), la base para su próxima película, tras el éxito y el escándalo provocado por *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971). *The Luck of Barry Lyndon* (1844) publicada por entregas en el *Fraser's Magazine* y revisada y publicada en 1856 como *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.* fue la elección del cineasta.

Alfredo Lara López sitúa los orígenes literarios de *Memorias y aventuras de Barry Lyndon* en la novela picaresca española del Siglo de Oro, argumentando que el influjo de este género “llega, vía Fielding, entre otros, hasta la literatura inglesa del siglo XIX” (Lara López, 2000: 9). Asimismo afirma que “la cualidad satírico

¹²¹ Para el estudio de la historia de Inglaterra podemos leer *Historia de Inglaterra*, de E. L. Woodward; *Historia de Gran Bretaña*, de William Allen Speck; o *Pequeña historia de Inglaterra* (1917), de G. K. Chesterton. Asimismo, para el análisis de la pintura de la época (de notable interés para el estudio de *Barry Lyndon*) podemos leer *La Pintura en Inglaterra. Siglos XVIII y XIX*, de Roger Pla.

poética de *El Quijote* fue bien apreciada por escritores como Smollett, Richardson, Lawrence Sterne o Henry Fielding” (Lara López, 2000: 9), novelistas ilustres del siglo XVIII, época en la que Thackeray ambienta *Barry Lyndon*, siguiendo la estela de otras autobiografías ficticias como *Tom Jones* (1749) de Henry Fielding (1707-1754) o *Tristram Shandy* (1759-1767) de Laurence Sterne (1713-1768)

La novela se sitúa en el ocaso del Antiguo Régimen: “La vida de Barry Lyndon transcurre aproximadamente entre 1745 y 1814 [...] esta mitad de siglo es la época en que Inglaterra inicia su revolución industrial, y que las guerras coloniales franco-inglesas en Norteamérica y la India reflejan la importancia que han alcanzado las colonias para la creciente actividad económica de las metrópolis. Se trata también del momento histórico que ve el auge de la Ilustración, el Enciclopedismo y el Despotismo Ilustrado, fundamentalmente en Rusia y Prusia” (Lara López, 2000: 14).

El interés de Kubrick por el siglo XVIII no es casual. Si líneas atrás afirmábamos que *La naranja mecánica* se refiere en su estructura general al cuento filosófico de Voltaire (Ciment, 2000: 64) o que en la última parte de *2001* aparecen decorados estilo Luis XVI, Michel Ciment destaca la curiosidad de Kubrick por el siglo XVIII en palabras muy elocuentes y acertadas que describen las constantes del siglo: “El siglo XVIII marca también el encuentro entre la pasión y la razón. Veremos que estos dos términos representan los polos del universo kubrickiano. La fascinación por la razón se manifiesta en la filosofía de las luces, en la arquitectura, en el nacimiento de las ciencias y las técnicas (el hombre, antes de conquistar el cosmos, aprende a volar), en la afición por los autómatas (el pato de Vaucanson, el jugador de ajedrez de Kempelen) [...] Pero esta pasión por la lógica y el equilibrio va acompañada de una exaltación del sentimiento, como el jardín a la inglesa que rodea la arquitectura palladiana. Laclos, experto en balística e inventor del obús, y Beaumarchais, relojero e inventor del reloj de escape, son también maestros del sentimiento. Así lo ha puesto de manifiesto Jean Starobinski: ‘Desde el principio de este siglo

‘racionalista’, la razón teórica acepta reconocer en el orden de la poesía y de las bellas artes el imperioso dominio de la pasión” (Ciment, 2000: 66-67).

Todo ello confirma la fascinación del cineasta por un siglo al cual se acerca, como lo hiciera el propio Thackeray, con ironía. Es más, tal vez la gran ironía de la obra de Kubrick se encuentra, precisamente, en su visualización del Siglo de las Luces, esto es, en *Barry Lyndon*. Como tendremos ocasión de estudiar, la extrema belleza formal de la obra se yuxtapone a un acentuado pesimismo en la descripción de la naturaleza humana. Frente a la visión decididamente trágica del hombre y de la historia, el arte, revestido por una elegante ironía, es un refugio de equilibrio y belleza. Cumple así, como ya se ha indicado con anterioridad, con una de las funciones de la ironía como recurso de la narración; a saber, disimulando su propósito a través de las formas artísticas critica un sistema de valores sin proponer otro, evitando moralizar a través de fórmulas más ambiguas que apuntan al relativismo de las cosas.

En cualquier caso, pudiera resultar curiosa la realización de una película como *Barry Lyndon*, reposada, de ritmo pausado, tras *La naranja mecánica*, una película dominada por una tensión y unos recursos estilísticos mucho más enfáticos. En ello podemos hallar la versatilidad del cineasta norteamericano en la elección de la historia y en la elección de los recursos estilísticos para la construcción del relato. Michel Ciment añade una reflexión de notable interés: “No es sorprendente –lo contrario sí lo hubiera sido– que Kubrick con *El resplandor* nos proponga la antítesis de su película precedente, *Barry Lyndon*, y se reconocerá en esta sucesión la alternancia preferida por el cineasta desde hace veinte años, entre obras especulativas, melancólicas, de ritmo lento y otras, tensas, compulsivas, animadas por un dinamismo frenético (*¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* después de *Lolita*, *La naranja mecánica* después de *2001*), como los movimientos de sístole y diástole del corazón humano” (Ciment, 2000: 135).

No fue, por cierto, la primera película histórica de Kubrick. Ya fuera a través del cine bélico (*Senderos de gloria*) o del *peplum* (*Espartaco*), el cineasta ya se había acercado al pasado, pero es con *Barry Lyndon* cuando el problema de la representación histórica se manifiesta de una forma más evidente.

6.1.2. *Barry Lyndon*. Análisis formal y temático.

Barry Lyndon (1975), obra ambientada en la segunda mitad del siglo XVIII, es la muestra más evidente del interés del director norteamericano por la historia moderna y, más concretamente, por el Siglo de las Luces: “*Barry Lyndon* restituye a aquella época su gravedad, su peso histórico: no olvidemos que el mundo moderno nace del siglo de las luces y Kubrick al preguntarse desde hacía diez años sobre el futuro, tenía forzosamente que remontarse a los orígenes” (Ciment, 2000: 64). La película narra la historia del joven Redmond Barry (interpretado por Brian O’Neal), quien, tras batirse en duelo con un capitán inglés por el amor de su prima, debe huir por indicación de su familia a Dublín, para esquivar a las autoridades. Más tarde se descubre que el duelo ha sido un montaje hábilmente ideado por el tío y los primos de Redmond para desembarazarse de su molesta presencia y permitir así la boda de Nora (Gay Hamilton), prima de Redmond, con el capitán Quin (Leonard Rossiter), boda que reportará cuantiosos beneficios a la familia. Todo ello, sin embargo, queda atrás para el joven protagonista, ya que, tras ser asaltado camino de Dublín, se alista en el ejército inglés para batallar en tierras continentales. Tras desertar y acabar, por un giro de la fortuna, en el ejército prusiano, su amistad con el capitán Potzdorf (Hardy Kruger) le permite ejercer de espía en tiempos de paz, con tan buena fortuna que le mandan espiar a un caballero irlandés (Patrick Magee), experto jugador con el que no tarda en huir de Prusia para hacer fortuna. Pronto conoce a Lady Lyndon (una bella y melancólica Marisa Berenson) con la que, tras la muerte de su marido, Sir Charles Lyndon (Frank Middlemass), contrae matrimonio, para pasar a ser (re)conocido como Barry Lyndon. Los excesos de nuestro protagonista –el adulterio, la indiferencia y la grosería hacia su esposa o la brutalidad hacia su hijastro (Leon Vitali)– y su paternidad marcan esta fase de la vida de Barry, en la que intenta, fundamentalmente con dinero, obtener un título que le asegure notoriedad y un futuro para él y su hijo, más allá del amparo de su esposa. Ello produce una

paulatina pérdida del patrimonio de ésta que, unido al trágico fallecimiento de su hijo (al caer de un caballo), conducen a Barry hacia una creciente degradación. La caída de nuestro arrogante protagonista culmina con el duelo que le enfrenta a Lord Bullingdon, su hijastro.¹²² Tras un disparo fallido de éste, Barry Lyndon le concede una oportunidad al disparar al suelo, evitando así una muerte segura para su hijastro. A pesar de un acto que redime, en alguna medida, su actitud precedente, Lord Bullingdon le dispara causándole una herida fatal en la pierna. Tras su amputación, Barry vive sus últimos días con una pensión, merced a la voluntad de Lord Bullingdon y la que fuera su paciente esposa, Lady Lyndon. La película concluye con un epílogo extraído de la novela de Thackeray: “En cualquier caso, se confirma lapidariamente lo que Kubrick recoge en el rótulo de su epílogo: ‘Fue durante el reinado de George III que los personajes mencionados vivieron y altercaron. Buenos o malos, hermosos o feos, ricos o pobres, todos son ahora iguales’ La existencia, finalmente, coloca a todos en su sitio. Una verdad absoluta” (García Fernández y Sánchez González, 2001: 59).

Si definíamos anteriormente dos modelos discursivos que se encuentran en el origen de las películas analizadas (el melodrama y la épica) *Barry Lyndon* nos permite introducir un nuevo modelo discursivo, la tragedia. “Es una tragedia. El melodrama utiliza todos los problemas y catástrofes que ocurren a los personajes principales para mostrar que, finalmente, el mundo es un lugar de justicia. Pero la tragedia, que trata de representar la vida de forma más honesta y más próxima a la realidad que el melodrama, deja un sentimiento de desolación” (Ciment, 2000:

¹²² Este duelo no aparece en la novela de Thackeray. Del mismo modo que al parecer de Robert Louis Stevenson Edgar Allan Poe halló la clave de *El tonel de amontillado* (*The Cask of Amontillado*, 1846) al vestir a su protagonista grotescamente (Cortázar, 1992: 493-494), podríamos afirmar que Kubrick halló la clave de esta secuencia al situarla en un palomar lleno de pichones. Inédito escenario que dota a la secuencia de un atmósfera especial: el arrullo de los pichones, la luz, la *Sarabande* de Georg Friedrich Händel (1685-1759),... todo ello confiere al duelo un carácter entre ominoso y conmovedor tremendamente atractivo.

171).¹²³ Estas palabras del propio Kubrick son tremendamente reveladoras. La película, en su extrema belleza formal (exceptuando algún pasaje rodado cámara en mano y/o de una mayor violencia expositiva, como el combate de boxeo de Redmond con un soldado, la paliza que le propina a su hijastro o la agonía de Lady Lyndon tras intentar envenenarse), muestra a un joven inocente, aunque no exento de orgullo, que, tras su experiencia en el ejército, en el que pierde a su amigo el capitán Crogran (Godfrey Quigley), y su pronto desengaño con la gloria militar, ejerce de espía y jugador, convirtiéndose en un arribista que acaba desposando a la mujer de un honorable anciano, cortejándola en vida del finado. La dejadez hacia su esposa y la brutalidad con su hijastro nos alejan de la empatía inicial hacia Redmond. Asimismo, la sátira y crítica de Thackeray también afloran en la película en su crítica a los usos y costumbres sociales, entre los que se cuentan el intento de compra de Barry Lyndon de un título que le reporte beneficios sociales y económicos. La guerra, brutal y en absoluto romántica, la sociedad, hipócrita y corrupta, son elementos que acercan el tono de la película a la tragedia, que acaba desencadenándose con la muerte de Brian Lyndon (única descendencia de Redmond), el enloquecimiento inicial y la profunda melancolía de Lady Lyndon, la pérdida de la dignidad social y de la riqueza de Redmond Barry (en la lógica del relato y considerando su cualidad de “hombre de mundo” o arribista aun peor que su muerte) y ese irónico y trágico epílogo que justifica que el único hecho que nos hace iguales es la muerte.

Respecto a los recursos formales desplegados en la película, el primer elemento que llama la atención en la adaptación de Kubrick de la novela de Thackeray es la

¹²³ Según la Real Academia Española (Real Academia Española, 1992, Tomo II) se entiende por tragedia una “obra dramática cuya acción presenta conflictos de apariencia fatal que mueven a compasión y espanto, con el fin de purificar estas pasiones en el espectador y llevarle a considerar el enigma del destino humano, y en la cual la pugna entre libertad y necesidad termina generalmente en un desenlace funesto”.

sustitución de la primera persona usada por el literato por la voz en *off* en tercera persona escogida por el director como contrapunto, en ocasiones irónico, a las bellas imágenes de la película.¹²⁴ La primera persona forma parte del valor formal de autobiografía que adopta la novela de Thackeray. Redmond Barry explica su singular historia desde la madurez, con lo cual, desde el inicio de la narración, los comentarios y las referencias a su pasado están tamizados por su experiencia y su desencanto, entre nostálgico –por la vida que llevó bajo el Antiguo Régimen– y arrogante –por la alta estima en que nuestro peculiar héroe se tiene–. Por el contrario, en la película, Redmond Barry adquiere y modifica su carácter en el transcurso de la historia. Ello nos permite conocer un joven romántico y un tanto inocente al inicio del relato que irá convirtiéndose en una persona materialista y escéptica, un hombre de mundo, en palabras de Thackeray.¹²⁵

Si la primera persona usada en la novela implica una visión subjetiva de la realidad, puesto que el relato está necesariamente ligado al carácter confesional y autobiográfico del protagonista, la voz en *off* de la película es la de un narrador extradiegético. En una entrevista concedida a Michel Ciment, el propio Stanley Kubrick se expresa en palabras muy elocuentes a propósito del uso de la tercera persona en la presentación y desarrollo del relato: “El libro está en primera persona. ¿Por qué eligió una voz en *off* en tercera persona? / La función de la primera persona en el libro era presentar hechos reales deformados. Pero me pareció que una película que mostrase, por una parte, una realidad objetiva, y por otra, su presentación deformada por el héroe, debería ser una comedia; ¡la película no se prestaba a lo cómico! Por eso el punto de vista que convenía a la novela y a la película no podía ser el mismo” (Ciment, 2000: 167).

¹²⁴ La voz en *off* es de Sir Michael Hordern (1911-1995).

¹²⁵ Cabe mencionar que la novela de Thackeray, especialmente a través de esa primera persona, muestra más elementos cómicos y/o humorísticos que la película de Kubrick, más dominada por un aliento trágico.

Asimismo, la voz en *off* es un recurso narrativo que permite exponer ciertos datos sin necesidad de mostrarlos visualmente. Ello implica una inequívoca economía narrativa en aquellos casos en los que la información pueda ser comunicada verbalmente y su comunicación visual no sea necesaria. El propio Kubrick lo expone en términos harto evidentes: “Había que contar muchos hechos. Lo voz en *off* es un medio cómodo para comunicar informaciones, evitar escenas de exposición y proporcionar ciertos datos” (Ciment, 2000: 167)

Por otra parte, la voz en *off* anticipa acontecimientos: “lo que importa, no es qué va a ocurrir, sino cómo va a hacerse.” (Ciment, 2000: 170). Gracias a ello las escenas precedentes a los acontecimientos que anuncia adquieren una cualidad trágica, como aquellas que preceden a la muerte del pequeño Brian Lyndon.

Otros elementos formales de singular relevancia en *Barry Lyndon* son aquellos que permiten recrear con tan extrema exquisitez el siglo XVIII; a saber, el vestuario, la fotografía y la dirección artística, todos ellos merecedores de un premio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood: John Alcott (1931-1986) por la fotografía, Ulla-Britt Soderlund y Milena Canonero por el vestuario y Roy Walker, Ken Adam y Vernon Dixon por la dirección artística. John Alcott ya había trabajado con Kubrick en *2001: una odisea del espacio* y *La naranja mecánica*; Milena Canonero en *La naranja mecánica* (y volvería a trabajar con el director norteamericano en *El resplandor*); y Ken Adam en *¿Teléfono rojo?: volamos hacia Moscú*.

“Las películas históricas tienen en común con las películas de ciencia ficción que intentan recrear algo que no existe.” (Ciment, 2000: 167). Efectivamente, las palabras de Kubrick inciden en una relación, la que une al cine de ciencia ficción y al cine histórico, en la que se ha tenido ocasión de profundizar en un apartado anterior. En cualquier caso, Kubrick utiliza admirablemente el vestuario, la decoración, la luz, para recrear con belleza el siglo XVIII. De hecho, muchas imágenes de la película recrean la pintura de autores como Thomas Gainsborough

(1727-1788), William Hogarth (1697-1764), George Stubbs (1724-1806) o Sir Joshua Reynolds (1723-1792). Como afirma Martin Scorsese (1942-) en el documental de Jan Harlan *Stanley Kubrick. Una vida en imágenes (Stanley Kubrick. A life in Pictures, 2001)* Kubrick utiliza el *zoom* o *travelling* óptico para aplanar la imagen, recreando de este modo la bidimensionalidad de la pintura de la época.

“En cuanto al vestuario, es una copia de cuadros [...] El cine debe tener apariencia de realidad puesto que su punto de partida es siempre hacer creíble la historia. Y hay también otro punto de placer: la belleza visual y la recreación de una época. De lo que se trata en una película histórica es de hacer todo lo posible para crear la impresión de rodar en decorados naturales.” (Ciment, 2000: 174). Las palabras de Kubrick inciden en la verosimilitud, esto es, en la voluntad de dotar a la película de una apariencia de verdad: acercar a los espectadores a una época lejana recuperando sus formas, sus colores, su luz, en este caso a través del vestuario, diseñado por Ulla-Britt Soderlund y Milena Canonero.

La fotografía merece un capítulo aparte. La voluntad de Kubrick era recrear el siglo XVIII también a partir de la luz. Para ello, creyó conveniente filmar con luz natural y luz procedente de velas. Para conseguir la luz adecuada a sus propósitos el director tuvo que contar con un objetivo especial, utilizado por la NASA, que permitiera una abertura de la lente suficiente para la débil iluminación de las velas: “La iluminación de las películas históricas siempre me pareció muy falsa. Una habitación completamente iluminada con velas es muy bonito y completamente diferente a lo que se está acostumbrado a ver en el cine. Terminé encontrando este objetivo 0,7 F Zeiss: es el más rápido que existe. Nunca había sido utilizado para rodar una película. Fue necesario acondicionar especialmente una cámara para fijarlo. En las escenas iluminadas con velas utilizamos una iluminación complementaria muy débil procedente del techo, pero la fuente principal siempre fueron las velas. / Del mismo modo, para las escenas de día, tuvimos que iluminar las habitaciones desde el exterior porque no teníamos bastante luz natural, pero la

iluminación procedía siempre de las ventanas. En efecto, a menos que no se desee hacer una película realista, hay que buscar en la iluminación, los decorados y el vestuario las condiciones primeras del realismo.” (Ciment, 2000: 174-175). La abertura de la lente Zeiss disminuye considerablemente la profundidad de campo pero concede a la película una textura que dota a *Barry Lyndon* de una belleza singular. John Baxter incide en ello en su biografía de Kubrick: “Por el contrario, Kubrick quería que todo se rodase en auténticas casas del siglo dieciocho. Además, pretendía, siempre que fuese posible, rodar a la luz de las velas. / Ya había dado algunos pasos en esta dirección durante sus investigaciones acerca de Napoleón, aunque John Alcott y él calcularon que por muchas velas que usasen en una escena, el nivel luminoso estaría siempre muy por debajo de lo necesario para la mayor parte de las películas y las lentes. Preocupado aún a un nivel fundamental por la gigantesca lente Graflex de 165 mm de su primera cámara, Kubrick recorrió el mundo buscando lentes que admitieran más luz. Encontrarlas le llevó tres meses. La mejor era una Zeiss de 50 mm desarrollada por la NASA para usarla en la Luna. Su gran abertura disminuía mucho la profundidad de campo, pero Kubrick pidió al ingeniero californiano Ed DiGiulio que la ajustase a una cámara. Tras un cierto trabajo, DiGiulio lo consiguió, pero tuvo que reconstruir la cámara.” (Ciment, 1999: 279-280).¹²⁶

¹²⁶ Tomás Fernández Valentí comenta, sin desmerecer los resultados de *Barry Lyndon*, algunos precedentes para la novedosa técnica fotográfica de Kubrick y John Alcott: *Un sabor a miel* (*A Taste of Honey*, 1961) de Tony Richardson (1928-1991), con fotografía de Walter Lassally (1926-); *El pequeño salvaje* (*L'enfant sauvage*, 1969) de François Truffaut (1932-1984), con fotografía de Néstor Almendros (1930-1992); y *La marquesa de O* (*Die Marquise von O*, 1976) de Eric Rohmer (1920-) y fotografía del mismo Néstor Almendros (Valentí, 2005: 41-42). Ésta última, no obstante, data de un año después de *Barry Lyndon*. En cualquier caso ello no resta méritos a los hallazgos de Kubrick y Alcott, con el uso de la lente Zeiss de 50 mm, y la belleza de sus imágenes, donde tienen pareja importancia la composición de los planos, el vestuario, la decoración, etc.

La música es otro de los elementos destacados en la película (por lo demás, ello es una constante en la obra de Kubrick). En la película aparecen obras de Georg Friedrich Händel (1685-1759), Sean O’Riada, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Franz Schubert (1797-1828), Giovanni Paisiello (1740-1816), Antonio Vivaldi (1678-1741), Johann Sebastian Bach (1685-1750) o música tradicional irlandesa. Esta música pertenece a diferentes períodos que no son necesariamente anteriores o contemporáneas a las desventuras de Barry Lyndon. Kubrick, en respuesta a una pregunta de Michel Ciment a propósito del uso de la música de Schubert explica: “Inicialmente había pretendido utilizar exclusivamente música del siglo XVIII, a pesar de que no existen reglas estrictas en este aspecto. Creo que tengo en mi casa toda la música del siglo XVIII grabada en discos. La he escuchado toda con mucho cuidado. Desgraciadamente, no encuentro en ella ninguna pasión, nada que, incluso de lejos, pueda evocar un tema de amor; no hay nada en la música del siglo XVIII que tenga el sentimiento trágico del Trío de Schubert. Terminé pues por hacer trampa al elegir un fragmento escrito hacia 1814. Sin ser completamente romántico, tiene sin embargo algo de novelesco trágico” (Ciment, 2000: 172). De igual modo, Michel Ciment le comenta que también hizo “trampas” al pedir a Leonard Rosenman que orquestara la Zarabanda de Händel “dándole una especie de lentitud romántica” (Ciment, 2000: 174). Incluso Kubrick advierte que esta pieza está orquestada de tal modo que no evoca ninguna época especial. En definitiva, mezcla inteligente de períodos –barroco, clásico, romántico– al servicio de la narración y del sentido último de cada secuencia.

Por último, cabe mencionar el carácter innovador de la película ligado a un profundo respeto por años de desarrollo del discurso cinematográfico. Lo cierto es que *Barry Lyndon* es una película enormemente relajada, de una belleza y un cuidado poco frecuentes. Sobre ello, Michel Ciment preguntaba a Kubrick: “Es usted un innovador, sin por ello rechazar la tradición. / Creo que uno de los grandes errores del arte del siglo XX es su obsesión por la originalidad a cualquier precio.

Incluso los grandes innovadores como Beethoven no rompían completamente con el arte que les precedía. Innovar es ir hacia delante sin dinamitar el pasado.” (Ciment, 2000: 176)

A este respecto, en alguna ocasión se ha comparado alguna película del director, fundamentalmente *Barry Lyndon* (1975), al cine mudo, por su cadencia y ritmo singulares.¹²⁷ El ejemplo más evidente de ello es la bella escena de seducción de Lady Lyndon en la mesa de juego, un juego de miradas sin palabras que acaba en un beso en el exterior tras la serena salida de Lady Lyndon y la posterior de Redmond Barry; todo ello acompañado por el segundo movimiento del trío para piano de Franz Schubert (1797-1828). También en *2001* en algún momento tenemos la sensación de estar frente a una película muda, donde aquello que prima es la imagen: con escasos diálogos el movimiento y las formas cobran una importancia singular.

¹²⁷ Stanley Kubrick ha mostrado en alguna ocasión su fascinación por los recursos narrativos del cine mudo: “Pues bien, me gustaría hacer una película construida como las del cine mudo [...] Había una mayor oferta de procedimientos narrativos en tiempos del cine mudo. Lo que es seguro, es que me gustaría mucho hacer una película en la que la historia se contara con procedimientos diferentes a aquellos a que nos tiene acostumbrados el cine hablado (es decir una serie de escenas que podrían igualmente ser interpretadas en el teatro). Tendemos a emplear el diálogo como principal medio de comunicación, pero creo que hay sin duda una manera más cinematográfica de comunicar, más próxima al cine mudo” (Ciment, 2000: 187).



La belleza de las composiciones visuales en *Barry Lyndon*.



La luz de las velas concede a las imágenes de *Barry Lyndon* una textura especial.

6.2. El relato de aventuras: *Los contrabandistas de Moonfleet* (*Moonfleet*, 1955) de Fritz Lang.

Los contrabandistas de Moonfleet inicia su corto metraje con unos títulos de crédito compuestos por un tipografía romana antigua, según la clasificación estilística de Francis Thibaudeau (1860-1925). La elegancia de los caracteres, inspirados “en la escritura de los manuscritos de la época humanística” (Martínez de Sousa, 1999: 107) se superpone a las románticas imágenes de un mar embravecido, cuyas olas rompen con furia contra poderosas rocas y contra la plácida arena de la playa. Fritz Lang (1890-1976) podría haber extraído estas evocadoras imágenes del *Viajero frente al mar* (1818) de Caspar David Friedrich (1774-1840) o de las propias raíces germánicas de su obra, necesariamente hermanadas con el carácter trágico y romántico del arte alemán del siglo XIX. Las escenas que transcurren junto al mar son las únicas que el cineasta rueda en exteriores; puesto que la reconstrucción de la naturaleza que rodea a *Moonfleet*, su cementerio, la casa desolada de los Mohune, ... todo ello es recreado en el estudio para evocar el carácter irreal y casi huidizo de las bellas imágenes de la película. De hecho, *Moonfleet*¹²⁸ es una película donde tienen pareja importancia las presencias y las ausencias. Las imágenes del proceloso mar están acentuadas por la arrebatada partitura de Miklós Rózsa (1907-1995) que, alejada de las fanfarrias de otras películas de aventuras, incide en el carácter romántico de la película de Lang.

¹²⁸ En lo sucesivo citaremos a la película por su título original, que es el más adecuado por su carácter evocador. En la obra tiene más importancia el lugar donde acontecen los hechos, la pequeña población costera azotada por el clima otoñal de las Islas Británicas, que el contrabando.



El mar embravecido golpeando la costa en los títulos de crédito de *Moonfleet*.

A continuación, un breve texto nos anuncia que nos encontramos en el gran brezal de Dorsetshire, escondite de contrabandistas. Una tarde de octubre de 1757, John Mohune, el pequeño protagonista de esta historia, va al encuentro del que fuera prometido de su madre, tras el fallecimiento de ésta y la caída en la ruina de su familia. La primera secuencia ya es tremendamente reveladora: John llega a Moonfleet, se detiene a observar un agujero en su zapato y oye algo tras de sí; algo temeroso, se gira y un plano nos muestra la ominosa presencia de una estatua elevada sobre un sepulcro. Tras esa presencia amenazadora, Lang filma el plano detalle de una mano cadavérica y la huida de John que, tras caer desvanecido, despierta (merced a una sabia elipsis del director) y observa, en un preciso contrapicado, los rostros grotescos de los que pronto descubrirá como integrantes de la banda de contrabandistas capitaneada por Jeremy Fox –interpretado por Stewart Granger (1913-1993)–, el caballero que fuera prometido de su madre y actual propietario de la casa señorial de los Mohune.

El primer encuentro entre John y Jeremy culmina en una charla evocadora y en el propósito del caballero de desprenderse de la molesta presencia del muchacho. Éste, arrojado por la fuerza a un carruaje que le conducirá lejos de Moonfleet, decide escapar del mismo. Ya en el suelo, dos precisos movimientos de cámara descubren los pies oscilantes de un ahorcado y la llegada de Grace, la pequeña sobrina del magistrado Maskew, azote de los contrabandistas y máximo responsable en la aplicación de la pena capital para los mismos.

Tras este encuentro, la llegada de John a la casa señorial de los Mohune se inicia con un plano detalle del emblema de la familia. A continuación, la cámara retrocede y enfoca a John y a la pequeña Grace. Una cámara subjetiva describe el avance del joven Mohune entre los restos de la desolada casa de los Mohune, que bien podría servir de marco escénico a la representación romántica del transcurso del tiempo y la historia: la capacidad evocadora de la ruina confirma la vocación romántica de la película.

En cualquier caso, para sorpresa de Jeremy Fox, John vuelve a su lado y esta vez el caballero acepta acogerlo en la que fuera la casa de su familia. La llegada de John tiene lugar en el momento en que Jeremy Fox y sus amigos disfrutaban del baile y la música flamencos, uno de los elementos del folklore popular que Lang introduce en su obra.

En la siguiente secuencia Jeremy Fox lee una carta que le dirigió la madre de John, Olivia, el día de su 16 cumpleaños, el 5 de marzo de 1742, y se descubre que el caballero fue víctima del ataque de los perros del padre de Olivia, quien se oponía firmemente a las relaciones entre su hija y el joven caballero. La revelación tiene lugar tras una pesadilla de John y en un marco escénico de estética gótica: una tormenta, el viento que azota los árboles y golpea contra la ventana de la habitación del pequeño... El ambiente es propio de la novela gótica de finales del siglo XVIII y del siglo XIX. De hecho, Lang mezcla sabiamente diversos géneros literarios; a saber, la novela gótica de horror, las *ghost stories* victorianas, el relato de aventuras y la novela romántica, todos ellos enmarcados en la tradición romántica decimonónica, que palpita constantemente entre los fotogramas del *film*.

La siguiente secuencia de la película emparenta a la obra de Lang con el relato de horror propio de la mejor tradición gótica. Un plano general nos muestra el cementerio junto a la iglesia en un anochecer dominado por unas amenazadoras nubes de tonos oscuros. Un ominoso movimiento de cámara nos acerca a la iglesia y a un siguiente plano de su interior; concretamente de la estatua de Barbarroja, que se

erige sobre su tumba. Un *travelling* de alejamiento nos descubre a los feligreses y un ajustado contrapicado nos muestra al párroco sobre el púlpito y su sombra, una sombra oscura como la misma noche, proyectada sobre la pared desnuda. Esta escena bien podría pertenecer a una película de terror, especialmente a aquellas que tan sólo dos años más tarde empezaría a dirigir Terence Fisher (1904-1980) para la productora Hammer: seguramente menos luminosa que *Dracula (Horror of Dracula, 1958)*, el cromatismo y la inspiración gótica muestran cierta afinidad entre la propuesta estética de Lang, secundado por una excelente dirección artística obra del legendario Cedric Gibbons (1893-1960) y de Hans Peters y una magnífica fotografía de Robert Plank, y las películas más sobresalientes del cineasta británico –el gran brezal de Dorsetshire recuerda a los páramos de *El perro de Barkerville (The Hound of the Baskervilles, 1959)* o a aquellos páramos de Yorkshire donde los espectros de Heathcliff y Catherine Earshaw pasean los días de lluvia en el clásico *Cumbres borrascosas (Wuthering Heights, 1847)* de Emily Brönte (1818-1848)–.

En la iglesia, el párroco reprende a sus feligreses por creer en la maldición de Barbarroja, al que creen escuchar algunas noches y a quien atribuyen la muerte de algunos vecinos; todo ello, como más tarde descubrirá el propio John, obra de los contrabandistas. Barbarroja es realmente Sir John Mohune, oficial de la corona que traicionó a su rey por un fabuloso diamante y es, en cualquier caso, un motivo gótico. Una maldición que recae sobre una familia a causa de un hecho del pasado como la caída de las murallas del magnífico palacio de los Metzengerstein del relato homónimo de Edgar Allan Poe (1809-1949).

John se marcha solo de la iglesia con el diamante en su mente y la tiniebla frente a él, personificada en el cementerio donde dicen haber escuchado los lamentos de Sir John Mohune. La obra de Lang se aleja del carácter más luminoso y épico de otras películas de aventuras para adentrarse en el terreno del claroscuro y el recogimiento, como ya hiciera la novela homónima de John Meade Falkner (1858-1932), escrita en 1898: “Moonfleet es una novela extrañamente recogida, casi

podríamos decir recoleta, como una vieja plazuela perdida en medio del farrago urbano. No comparte con los grandes relatos de los mayores, Walter Scott o Robert Louis Stevenson, la fascinación por la gesta histórica o el exotismo geográfico en que se desarrolla la acción” (García Fernández, 247: 1991).

John cae en uno de los sepulcros y, acompañado de un farol y de su miedo, descubre los ataúdes de los Mohune y, concretamente, el de Sir John, cuyo esqueleto tiene aún colgado al cuello un medallón en cuyo interior encuentra un pequeño papel con una serie de versículos bíblicos escritos.



El joven John Mohune descubre la oscura guarida de los contrabandistas.

El segundo hallazgo de John es tan revelador como el primero: en un estrecho canal subterráneo que conduce al mar descubre una serie de bidones que no tarda en entender que únicamente pueden ser de contrabando. Sospecha que queda confirmada al oír las voces de los facinerosos. Su sospecha es aún mayor cuando descubre que a tan singular encuentro también está citado Jeremy Fox, quien se revela como el capitán de los contrabandistas. El de John es un viaje iniciático y, en ello, los propósitos de Lang se asemejan a los del Joseph Conrad de *La línea de sombra* (*The Shadow Line*, 1917).

Los contrabandistas acaban descubriendo al pequeño Mohune y lo llevan a la taberna que regenta uno de ellos. Allí discuten sobre la conveniencia de asesinar al muchacho por lo mucho que sabe hasta que llega Jeremy Fox quien, previo combate

singular con el cabecilla de un conato de rebelión, salva al muchacho de una más que probable muerte.

A partir de entonces, los acontecimientos se suceden de un modo apasionante. Jeremy decide enviar a John y a su pareja Mrs. Anna Minton (quien, desde un primer momento, enfatiza el carácter libertino de Fox, celosa de su pasado y de su presente disoluto) a las colonias americanas coincidiendo con la llegada y posterior partida de un barco, el Buenaventura, portador de un cargamento de contrabando. Mrs. Anna, quien tiene enturbiado el juicio a causa de la decisión de su amado, decide delatarlo. Por ello, en la playa, Jeremy y sus hombres son objeto de una emboscada perpetrada por el magistrado Maskew. El capitán de los contrabandistas consigue huir con el joven Mohune para convertirse en proscritos. Esta secuencia es una de las pocas que Lang filma en exteriores, puesto que toda la atmósfera de Moonfleet está recreada en estudio, acentuando más la irrealidad de la narración.

El resto de la película está dividida en dos grandes episodios: la búsqueda del diamante de Barbarroja y la traición y posterior arrepentimiento de Jeremy Fox.

En las primeras escenas que dan paso a la búsqueda del diamante, John explica al caballero al que considera su amigo el hallazgo del medallón de Barbarroja. Por indicación de Felix Ratsey, uno de los contrabandistas, John descubre que los versículos que contiene el pequeño papel encontrado en el medallón tienen la numeración equivocada, lo cual hace pensar a Jeremy Fox en un mensaje oculto que delata el escondite del diamante: el pozo del castillo de Hollysbrook, que estuvo bajo el gobierno de Sir John Mohune.

No por casualidad el episodio en el que Fritz Lang narra la búsqueda del diamante acontece con la claridad diurna, lejos del recogimiento de Moonfleet. Como contrapunto, el tesoro se esconde en el interior de un tenebroso pozo al que tiene que acceder John acompañado por la cámara del cineasta y el cromatismo singular de la fotografía de Robert Planck, que bien podría haber sido el de una película de terror de la época, con una cierta afinidad a las atmosféricas adaptaciones

de Edgar Allan Poe emprendidas por Roger Corman (1926-) algunos años después con una dirección artística más modesta. Por lo demás, la construcción del episodio responde a los cánones clásicos y está espléndidamente resuelta.

El segundo gran episodio es el que acontece tras el hallazgo del diamante. Escondidos en una vetusta casucha junto al mar, John cuenta sus sueños a su amigo Jeremy mientras se adormece. El caballero aprovecha el momento en el que el pequeño cae dormido para dejarle una escueta nota donde le advierte de los peligros de su confianza excesiva en la amistad y le abandona, llevándose consigo el diamante. Con la preciada joya pretende abandonar Inglaterra y embarcar en dirección a Holanda, con el auxilio de un viejo socio y su esposa, Lord y Lady Ashwood –interpretados por George Sanders (1906-1972) y Joan Greenwood (1921-1987)–. Sin embargo, ya en el carruaje con sus cínicos acompañantes, reconsidera su postura y decide volver con el pequeño John, no sin antes recibir una mortal estocada de Lord Ashwood.

De vuelta a la pequeña casa junto al mar, le da a John el diamante y le pide que le cuente toda la historia al párroco de Moonfleet. Ocultando su fatal herida, Jeremy Fox expresa su deseo de partir solo y dejar a John en Inglaterra, como su hombre de confianza: “Buena suerte, John Mohune. / Buena suerte, señor”, son sus palabras. En lo que es uno de los grandes momentos de la película, la cámara se desplaza hacia la ventana frente al mar, a la cual acude John, alzando la mano, primero triste y después sonriente, despidiendo al que reconoce como a su amigo y confiando en su imposible regreso. Mientras, vemos al antaño libertino caballero ahora sereno alejándose en una pequeña embarcación mar adentro, cual viajero encaminándose al Averno.

Parece ser que la productora¹²⁹ impuso la escena final de la película. En ella, vemos a John abriendo de nuevo las puertas de la casa señorial de los Mohune, junto

¹²⁹ “Cabe lamentar que Fritz Lang retirase su firma de *Moonfleet* cuando los estudios se atrevieron a cambiar su prodigioso final –Fox haciéndose a la mar, moribundo, en un queche

a Grace y al párroco, y afirmando que deberán permanecer abiertas, pues no saben cuando regresará a casa su amigo Jeremy Fox.¹³⁰

fantasma, contra la puesta de sol en technicolor— por un abominable epílogo hollywoodense de niños ensalzando el hogar” (García Fernández, 252: 1991). Curiosamente, *Moonfleet* fue la segunda película que Fritz Lang dirigió para la MGM, la primera había sido su primera y gran obra norteamericana, *Furia* (*Fury*, 1936).

¹³⁰ Para situar a *Moonfleet* de J. M. Falkner en su contexto histórico —el de su época de escritura y el de su época de ambientación— es recomendable la lectura del apéndice a *Moonfleet*, escrito por Ramón García Fernández, en la edición de Anaya de 1991: “El refugio elegido en el pasado y el hecho de que el protagonista narre la historia en primera persona, convierten a la novela en un *pastiche*, que es una imitación literaria, pero también un juego con el tiempo. Se trata de contar, en la Inglaterra ebria de progreso de 1898, una historia dieciochesca con el tono y el lenguaje que corresponde y de los que no faltan ejemplos en las excelentes novelas de Fielding, Defoe, Swift y el Abate Prévost” (García Fernández, 1991: 248).

6.2.1. Fritz Lang y *Moonfleet*.

En 1955 Fritz Lang dirigió la que sería una de las últimas producciones que rodó en EE.UU., *Los contrabandistas de Moonfleet*. Basada en una obra de John Meade Falkner, las circunstancias que rodearon a la realización de la película no fueron, en modo alguno, las que hubiera deseado el cineasta. John Kobal lo expresa en términos muy elocuentes, sorprendiéndose de que sea precisamente *Moonfleet* la representante de la extensa y brillante filmografía de Lang en la lista de su conocido libro *Las 100 mejores películas*: “Curiosamente, Fritz Lang –uno de los directores más legendarios e innovadores, el creador de *Metrópolis*, *M*, *el vampiro de Düsseldorf* y *Furia*– está representado en esta lista por este poco representativo e inverosímil melodrama de espadachines disfrazados, de 1955, que le fue presentado como un encargo por MGM, con un guión ya escrito. Fue su única película en Cinemascope, un proceso que describiría en *El desprecio* de Godard, como ‘no para hombres sino para serpientes y funerales’” (Kobal, 232-233: 2003). La estimación por la película, sin embargo, ha crecido a lo largo de los años y no son pocos los que la sitúan entre las obras maestras de Lang. De hecho, *Los contrabandistas de Moonfleet* no es el primer caso (y es de esperar que tampoco sea el último) de cuantas películas han sido reivindicadas con el paso del tiempo. Es más, el conjunto de la obra de Fritz Lang ha sido objeto de ciertas disputas intelectuales que debatían acerca de las cualidades de sus filmografías alemana y norteamericana (aunque, en un país u otro, dominara el talento del cineasta, ya fuera a partir de coordenadas estéticas más barrocas o desde la depuración narrativa de algunas de sus obras¹³¹).

En relación a ello es reseñable que la valoración crítica de la obra de Lang ha merecido los reproches de Peter Bogdanovich, quien lamentaba la infravaloración de su período norteamericano en beneficio de la exaltación de su obra alemana. Lo

¹³¹ Véase, por ejemplo, la distancia estética que separa a *M*, *el vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931) de *Más allá de la duda* (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956).

cierto es que tradicionalmente han surgido valoraciones críticas que se han instaurado como poco menos que axiomas y que, tras un análisis sereno y distanciado, se nos antojan cuando menos cuestionables. A saber, una muestra de este particular la tenemos en la opinión que postula la degradación de la obra de Hitchcock tras *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964), prestando escasa atención a *Frenesí* (*Frenzy*, 1972), glorioso regreso a Inglaterra del cineasta, o a películas perfectamente homologables a la obra del maestro como *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966), u obviando que no toda su filmografía anterior rayó a la altura de *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) o *Psicosis* (*Psycho*, 1960). Todo ello sin considerar que desde un punto de vista lógico resulta complicado justificar la degradación repentina del enorme talento del cineasta británico.

En el caso de Lang, la importancia de su obra norteamericana es pareja a su legendaria filmografía alemana. Entre sus clásicos germanos se cuentan *Las tres luces* (*Der Müde Tod*, 1921), *El doctor Mabuse* (*Dr. Mabuse der spieler*, 1922), *Los nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924), *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927), *Los espías* (*Spione*, 1928), *La mujer en la Luna* (*Die Frau im Mond*, 1929), *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931), *El testamento del doctor Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933) o las posteriores *El tigre de Esnapur* (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959), *La tumba india* (*Das Indische Grabmal*, 1959) o *Los crímenes del doctor Mabuse* (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, 1960). Por otra parte, su filmografía en los EE.UU. cuenta con obras de la importancia de *Furia* (*Fury*, 1936), *Sólo se vive una vez* (*You Only Live Once*, 1937), *Los verdugos también mueren* (*Hangmen Also Die*, 1943), *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, 1944), *El ministerio del miedo* (*The Ministry of Fear*, 1944), *Perversidad* (*Scarlet Street*, 1945), *Secreto tras la puerta* (*Secret Beyond the Door*, 1948), *Encubridora* (*Rancho Notorius*, 1952), *Los sobornados* (*The Big Heat*, 1953), *Deseos Humanos* (*Human Desire*, 1954), *Los contrabandistas de Moonfleet* (*Moonfleet*, 1955), *Mientras Nueva York duerme* (*While the City Sleeps*, 1956) o *Más allá de la duda* (*Beyond a*

Reasonable Doubt, 1956). De tal modo, que la influencia de Lang en el desarrollo del cine negro podría ser pareja a su influencia en el cine expresionista, como *Los contrabandistas de Moonfleet* está inspirada por la misma belleza delirante de sus grandes obras alemanas.

A propósito de *Moonfleet*, Ramón García Fernández, en su apéndice a la edición de Anaya de la novela, comenta que Falkner, escritor estimable, no era Robert Louis Stevenson (1850-1894); a diferencia de Lang, que sí era, como el novelista escocés, un artista de primer nivel. A pesar del apreciable esfuerzo de Falkner, su evocadora atmósfera o su mirada entrañable al pasado, Lang alcanza una belleza formal superior al original literario, despojando a la historia de elementos accesorios y describiendo en apenas 90 minutos el viaje emocional de un muchacho por un pasado repleto de sombras y luces tan sólo posibles en la imaginación del poeta trágico en el que se convirtió Fritz Lang.

En cualquier caso, entre la novela y la adaptación del cineasta encontramos algunas diferencias significativas. John Mohune es en la novela John Trenchard y tiene 15 años, a los que, avanzada la historia, sumará diez años más de trabajos forzados, en un episodio inédito en la película. A la mayor edad de John se suman las diferencias entre Jeremy Fox y Elzevir Block, mesonero de la posada *¿Por qué no?* El personaje que finalmente ejercerá de amigo y, en algunos aspectos, padre del muchacho es en la película un elegante y libertino caballero, interpretado ejemplarmente por el atractivo Stewart Granger. Frente a él está el tosco Elzevir Block de la novela, quien perdió a su hijo poco antes de la llegada del joven John a Moonfleet.

Asimismo, la novela de Falkner incorpora un episodio en Holanda. La singular aventura en tierras continentales de John y Elzevir los lleva a la cárcel: un mercader, Krispjin Aldobrand, los engaña haciéndoles creer que la joya de Sir John carece de valor para acabar apropiándose. Advirtiendo el fraude, nuestros esforzados protagonistas pretenden recuperarla, consiguiendo tan sólo una inequívoca acusación

de robo que les conducirá a prisión. Sin embargo, finalmente el joyero y negociante de piedras preciosas holandés, nombra heredero de sus bienes a John, con la pretensión de reparar su daño y sin obviar la mala fortuna que le trajo la joya: “Pero de aquellos caudales nunca toqué ni un penique porque en el pasado había aprendido una amarga lección, de modo que los destine por entero a obras de calidad, con la ayuda de Grace y del señor Glennie” (Falkner, 1991: 225-226).

En ello también hallamos una nueva diferencia con la película. En la novela se cierne una maldición sobre la joya, tal y como le advierte Grace a nuestro joven protagonista: “—¡Ay, John! No pongas tu corazón en ese diamante porque, si es cierto lo que dicen, con mal se obtuvo y con él ha de llevarlo” (Falkner, 1991: 153). El escritor británico incluso introduce una obsesión malsana de John por la piedra preciosa inexistente en la película: “¿Acaso no soy tu diamante? ¿Es que no me llevarás de nuevo contigo, librándome de este miserable tramposo? (Falkner, 1991: 190). Hasta tal punto la joya ejerce una extrema fascinación en John que incluso llega a socavar su lealtad hacia Elzevir: “Sin embargo en aquel momento su lealtad me resultaba irritante y yo me preguntaba con desdén si no iba a poder mover un pie o una mano sin tener a aquel hombre pegado a los talones” (Falkner, 1991: 190). En la película, John Mohune es un niño fascinado por el elegante Jeremy Fox, a quien jamás traicionaría.

Por otra parte, la relación de John y Grace es más explícita que en la obra de Lang. No caben reproches al director o a los guionistas Jan Lustig y Margaret Fitts (responsables de la adaptación de la obra de Falkner) por este particular: en el *film* John y Grace son unos niños; además, la película dedica menos tiempo al desarrollo de su relación.

Por último reseñemos que si se ha escrito en más de una ocasión acerca de los reproches de Lang a un final feliz impuesto por la productora resulta interesante

mencionar que en las últimas líneas del libro John¹³² explica cómo acabó casándose con Grace y teniendo tres hijos: John, Grace y el primogénito, Elzevir. Cabe sospechar que este final aún hubiera resultado menos satisfactorio para Fritz Lang.

¹³² Falkner escribe su obra en primera persona dotando a la narración de un tono confesional y evocador que sitúa a la obra en unas coordenadas románticas.

6.3. La tragedia.

Un elemento básico que une a *Moonfleet* y *Barry Lyndon* es la adopción de un modelo de discurso más propio de la tragedia que del melodrama. El caso de la película de Kubrick resulta tal vez más evidente: el destino final de sus protagonistas, su lectura escasamente romántica del Antiguo Régimen, la descripción de los usos y costumbres de la época, el acercamiento a las pasiones humanas que nos conducen al amor pero también a la muerte, a la hipocresía o a la estulticia, su visión trágica de la guerra,... elementos que ligan con buena parte de la filmografía de Kubrick, un cineasta poco dado a los excesos sentimentales o a las representaciones heroicas –aunque *Espartaco* (*Spartacus*, 1960) fuera un *peplum* de escala épica o la secuencia final de *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, 1957), aquella en la que los soldados acompañan el canto de una joven alemana, resulte altamente conmovedora como, por lo demás, la propia *Barry Lyndon* y, en general, por motivos diversos y no siempre corrientes, el resto de su filmografía–.

En cualquier caso, *Moonfleet* en algunos momentos resulta dickensiana; pudiera tratarse de uno de los relatos que el gran escritor creó para leer cuando oscurece. De hecho, es una película de estirpe romántica. Tiene mucho de pesadilla gótica, tanto como de melodrama romántico, en un sentido que convierten a la obra de Lang en una apuesta decididamente extraña, “maridaje de géneros literarios” (Heredero, 2002: 161), excelsa conjunción de la aventura histórica tan propia del período y de la Metro-Goldwyn-Mayer –*Ivanhoe* (*Ivanhoe*, 1951) o *Los caballeros del rey Arturo* (*Knights of the Round Table*, 1953), ambas de Richard Thorpe (1896-1991), o *Scaramouche* (*Scaramouche*, 1952), de George Sydney (1916-), son una clara muestra de ello– con elementos propios del cine expresionista y el cine de terror. “Hay en las imágenes de *Moonfleet* una perturbadora convivencia entre el mundo romántico y los dominios de la necrofilia. La mansión donde Jeremy Fox cultiva el recuerdo de su amada muerta, el cementerio bajo el cual tienen su guarida los

contrabandistas,...” (Herederó, 2002: 162), la descripción de Carlos F. Herederó acerca a *Moonfleet* al universo de Edgar Allan Poe (1809-1949), a un tiempo que está emparentada con el cine de aventuras y con el melodrama romántico, al estilo de *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, 1847), de Emily Brönte (1818-1848). Y en ella también hallamos las raíces germánicas de Fritz Lang. “Toda la literatura de Stevenson y Conrad está dentro de las imágenes de *Moonfleet*, mano a mano con las tradicionales premonitorias de expresionismo germánico” (Herederó, 2002: 162). Efectivamente, la fatalidad y el carácter trágico de la obra de Lang, ya presentes en sus películas alemanas, también se encuentran en *Moonfleet*. José María Carreño, en un análisis de la película de Lang *Los sobornados* (*The Big Heat*, 1953) se expresa en los siguientes términos a propósito de la tendencia a separar las dos etapas de Lang en Alemania y en Estados Unidos: “La separación tajante de las dos etapas parece ignorar que ambas surgen de un mismo espíritu fatalista y trágico” (Carreño, 2002: 793). Como en F.W. Murnau (1888-1931), en Lang también hallamos ese carácter trágico y fatalista. En muchas de sus obras, su mirada a la sociedad norteamericana está llena de escepticismo y espíritu crítico y, en un sentido profundo, su obra se halla imbuida del carácter trágico de un romántico que encuentra en los claroscuros una belleza tan especial como la que hallamos en la que pudiera haber sido la última escena de *Moonfleet*, la barca que lleva a un moribundo Jeremy Fox a perderse en el horizonte bajo la esperanzada mirada del pequeño John Mohune.

Si bien el aliento trágico de *Moonfleet* difiere del carácter trágico de *Barry Lyndon*; si bien ambas cultivan una belleza diferente, la primera de raíces góticas, la segunda cual pintura de extrema, realista y luminosa belleza de los siglos XVIII y XIX; si bien ambas entienden la tragedia desde presupuestos diversos, el fatalismo romántico de inspiración decimonónica de Lang o el escepticismo racionalista de Kubrick; si bien son, en definitiva, obras distintas, acercamientos a la historia desde la aventura romántica o desde el espíritu novelesco y la vocación de recuperar la

atmósfera de una época a través de una deliciosa estilización, ambas tienen, no obstante, la tragedia en su horizonte de interpretación.

Es por ello que en las dos obras hallamos un diálogo entre la libertad y la necesidad que acaba en un desenlace fatal: la caída de Barry Lyndon y la muerte de Jeremy Fox. En *Moonfleet*, no obstante, hallamos un epílogo de carácter feliz: la abertura de la mansión de los Mohune. Este epílogo, sin embargo, está matizado por el imposible retorno de Jeremy Fox, quien, cual héroe trágico, purga sus errores, su vida disoluta, con la amistad del pequeño John, por el cual sacrifica toda posibilidad de escape y se enfrenta a una muerte más que probable.

Los más significativos componentes de la tragedia son: la *catarsis* o purgación de las pasiones; la *hybris* o arrogancia irracional del héroe que persevera en su acción (enfrentándose con su destino); el *pathos* o sufrimiento del héroe; y la *harmatia* o error de juicio e ignorancia de culpabilidad (Marchese y Forradellas, 1998: 408). Si bien no los encontramos en toda su pureza en estas dos piezas maestras, en ambas hallamos la arrogancia del héroe (contrastable en el ascenso social de Redmond Barry o en la actitud de suficiencia de Jeremy Fox), el manifiesto sufrimiento en la caída de Barry Lyndon o en la redención de Jeremy Fox y, a consecuencia de ello, la dramática purgación de las pasiones a las que se ven sometidos (en *Barry Lyndon* como pena o castigo por los actos del héroe y en *Moonfleet* como purificación y redención del héroe, inevitablemente romántico en su viaje hacia un horizonte que será su muerte). Incluso ambos cometen error de juicio, por cuanto el altanero Jeremy Fox intenta huir sin John Mohune para luego sufrir un proceso de anagnórisis o reconocimiento, por el cual se “autorreconoce en su verdadera identidad”, –empleando los términos que usan Angelo Marchese y Joaquín Forradellas en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*–, por cuanto advierte que es incapaz de abandonar al pequeño John y partir con el diamante de Barbarroja; la amistad y el amor que siente por el muchacho son mayores que su codicia y su propio instinto de conservación que le hacen,

inicialmente, salvaguardarse de los peligros que le acechan. En *Barry Lyndon*, el protagonista también reconoce sus “debilidades”, ya que tras un disparo fallido de su hijastro en el duelo que los enfrenta en el último tercio de la película, Barry Lyndon le concede una oportunidad al disparar al suelo, evitando así su más que probable muerte. Este acto redime, en alguna medida, la actitud precedente de Barry hacia su hijastro y, a su vez, le conduce a la tragedia.

En definitiva, en ambos casos las pasiones conducen a nuestros héroes a un final aciago, aunque éste sea más romántico en el caso de *Moonfleet*. Efectivamente, las dos películas son obras traspasadas por un aliento trágico que las hace especiales, ya que esta fatalidad nace de su contenido y de su forma, y de la precisa y tremendamente compleja conjunción de ambas en formas de imposible belleza.¹³³

¹³³ Para analizar la presencia de la tragedia en el cine es interesante la lectura de *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*, de Jordi Balló y Xavier Pérez, donde algunos de estos argumentos son la venganza, a través de la Orestíada, o el ansia de poder, a través de Macbeth.

Conclusión.

“Aquellos tipos, añadió de pronto, Géricault y Rodin, tenían razón:
sólo el artista es veraz.”

Arturo Pérez-Reverte, *El pintor de batallas*

A través del estudio del cine histórico norteamericano se ha establecido la influencia que el medio de comunicación de mayor alcance e influencia del pasado siglo ha tenido en la constitución de la idea que sobre la historia puedan poseer sus numerosos receptores. Éstos han podido ver al cinematógrafo como la principal y en ocasiones la única fuente de acercamiento al pasado. Más concretamente, la investigación se ha centrado en la industria cinematográfica norteamericana, por cuanto muestra un alcance netamente universal, convirtiendo el discurso propio de su cine clásico en el lenguaje cinematográfico más comprensible y comprendido por la mayor parte de los espectadores.

Ello en modo alguno es gratuito, ya que la industria del espectáculo más poderosa pertenece a esa nación que ha exportado, como otros imperios del pasado, sus modelos culturales. A ello no ha sido ajeno el cine. Muy al contrario, la industria cinematográfica no sólo ha constituido un pilar en la configuración de un imaginario colectivo y un elemento de cohesión tan importante en Estados Unidos como en otras cinematografías como la soviética, sino que su singular sentido de la narración y el espectáculo ha sido exportado y asumido en tantos otros lugares del mundo. Incluso autores tan diversos como Jean-Luc Goddard (1930-) o Akira Kurosawa (1910-1998) han mostrado pública admiración y manifiesta influencia del modelo discursivo del cine clásico norteamericano. Ya André Bazin (1918-1958) reprochaba a los jóvenes críticos de *Cahiers du cinéma* su visión autoral de este modelo aduciendo que aquello que precisamente destacaba en él por encima del cine europeo (más plural) era su marcado sentido de la tradición.

En cualquier caso, el presente estudio ha establecido los inicios y la constitución de ese modelo discursivo y la forma en que se ha articulado en las películas que contienen elementos de interés para el análisis histórico. Ello ha permitido analizar de un modo más adecuado las relaciones entre el contenido y la forma que se establecen en las películas que nos ofrecen una idea sobre la historia, sujeta necesariamente a unas intenciones más o menos manifiestas (ya sean de índole ideológica, ya sean una mera expresión de un espectáculo u otras). A partir de este punto se han establecido las obras o los autores que partiendo de esa tradición muestran nuevos caminos discursivos. Asimismo, este primer acercamiento al discurso propio del cine clásico y, más concretamente, del cine de interés histórico que adopta ese modelo discursivo nos ha permitido estudiar más detenidamente el pacto ficcional que se establece entre la industria del cine más poderosa del planeta y los receptores de las películas que produce.

En un segundo punto se ha establecido el alcance del modelo discursivo del cine clásico norteamericano para luego trazar dos líneas genéricas fundamentales en la constitución y estudio del cine histórico: el melodrama y la épica. Ambos modelos discursivos constituyen dos pilares que, matizados, encontramos en algunas de las obras más celebradas y vistas del cine histórico norteamericano, así como de algunas otras obras pertenecientes a otros géneros pero que, como más adelante comento, es necesario asumir como cine histórico.

Posteriormente se han propuesto dos líneas de discusión: la superación del modelo de géneros y el reflejo de los diferentes períodos históricos en el cine. La primera línea de discusión nos permite extender la idea de cine histórico más allá del género establecido como tal. Esto es, el *western*, el cine bélico¹³⁴ e incluso el cine

¹³⁴ Como muestra de la discusión en torno a los géneros, en el caso del cine bélico, según convenciones más o menos establecidas, resulta relevante que “la expresión ‘cine bélico’ se refiera tan sólo a películas en torno a guerras acaecidas en el siglo XX y a continuación; las correspondientes a períodos previos quedan situadas, a tenor de una complementaria

que nos habla sobre problemas presentes y aun futuros, constituyen géneros diferenciados pero necesariamente asumidos por la historia: el *western* como épica norteamericana; el cine bélico como reflejo de conflictos armados históricos; y el cine que dramatiza problemas presentes y futuros como reflejos de una historia presente (cual manual que hablara del mundo de hoy) y aun futura (cabe recordar que el género de ciencia-ficción en muchas ocasiones asume voluntariamente problemas del presente e incluso no duda en adoptar una cierta dinámica heredada del *western* que consiste en asumir la idea de la frontera y la conquista, motivo éste también ligado al viaje renacentista). La segunda línea de discusión nos permite debatir sobre la articulación de los diferentes períodos históricos en el cine y su reflejo en la idea de la historia que se configura en los espectadores. Ello asumiendo el riesgo necesario de tratar películas de género histórico y otras que se mueven en un espacio genérico más impreciso pero que nos remiten a un período histórico o que nos muestran una cierta idea de la historia (aunque esta sea imaginaria). Finalmente, se establecen las intenciones ideológicas del cine histórico norteamericano: el cine como espectáculo, como comentario del presente, como manipulación o, más propiamente, como acercamiento o estudio del pasado.

El acercamiento al género histórico ha permitido trabajar sobre un tercer modelo de discurso, la tragedia, y su articulación en dos películas que sitúan su argumento en el pasado –*Barry Lyndon* y *Moonfleet*– pero donde éste recibe un tratamiento diverso. No es necesario afirmar que la tragedia se filtra en películas de diversos géneros, desde películas históricas hasta *westerns*, pasando por películas policíacas como la inconmensurable *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958) de Orson Welles (1915-1985).

conformidad, en el género denominado ‘cine histórico’” (Coma, 2007: 40). El artículo de Javier Coma, “El campo de batalla del cine bélico”, publicado en *El País* el 3 de enero de 2007, pone de relieve las diferencias y las similitudes, en cuanto a su definición como género, entre el cine bélico y el cine histórico y los subgéneros del cine bélico.

En suma, la presente investigación ha tenido por objeto analizar el cine clásico norteamericano, la articulación del discurso propio de antedicho clasicismo en el cine histórico, la recepción del cine histórico, la configuración del mismo (desde el punto de vista formal y temático) y la superación del modelo genérico en el estudio de la historia en el cine.

Para ello se han buscado las huellas de la historia en el cine (con especial atención en el cine norteamericano, objeto de la investigación):

1. La prehistoria. De escaso interés para el cine histórico con vocación de reconstrucción científica, ha sido objeto de películas humorísticas y de aventuras inverosímiles, desde *Las tres edades* (*The Three Ages*, 1923) de Buster Keaton (1895-1966) y Eddie Kline a *Hace un millón de años* (*One Million Years B.C.*, 1966) de Don Chaffey, donde los hombres conviven con los grandes saurios.
2. La historia clásica, desde la reconstrucción con vocación de espectáculo de Cecil B. de Mille (1881-1959) hasta las propuestas más documentadas de Joseph L. Mankiewicz (1909-1993) o Anthony Mann (1906-1967), pasando por la (re)visión de la mitología en el cine a través las creaciones de Ray Harryhausen.
3. La Edad Media, con las adaptaciones que recorren un tortuoso camino desde Walter Scott (1771-1832) a las visiones fantásticas de J. R. R. Tolkien (1892-1973), pasando por elaboradas recreaciones de las leyendas del rey Arturo como *Excalibur* de John Boorman y divertidas películas como *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* de Terry Jones y Terry Guillian.
4. La Edad Moderna, del relato de aventuras de Michael Curtiz (1888-1962) al rigor en la recreación de Stanley Kubrick (1928-1999).

5. La historia contemporánea y la época actual. Películas que recrean episodios de la historia contemporánea y obras de ficción situadas en la época actual que nos acercan a realidades de nuestro tiempo.
6. El futuro, a través del cine de ciencia ficción y sus reflexiones frecuentes sobre nuestro presente.
7. El género fantástico, a través del cual se han recreado los miedos individuales y colectivos de la sociedad contemporánea.

Para ello se ha estudiado el cine histórico desde diferentes perspectivas teóricas:

1. El cine histórico como espectáculo: aquellas reconstrucciones del pasado basadas en las posibilidades que ofrece la recreación de la historia para el espectáculo; la mirada al pasado para erigir enormes espectáculos de elevado coste se inicia en el cine mudo, donde David W. Griffith (1875-1948) convierte su *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) en una de las películas más influyentes desde el punto de vista de la construcción formal pero también en un tremendo espectáculo, promesa indeleble de algunas de las virtudes que tendrían que adornar al futuro cine norteamericano: ofrecer al público tremendos espectáculos que aún hoy pululan por las salas de proyección. De hecho, como se ha tenido ocasión de tratar en la investigación, la noción de espectáculo ligada a los modernos efectos especiales digitales (que permiten, como es ya notorio, dotar de verosimilitud a historias fantásticas repletas de criaturas y situaciones surgidas de la imaginación) establecen una curiosa conexión entre las películas históricas actuales y el cine de ciencia ficción, por cuanto ambos géneros aprovechan las técnicas digitales para dotar de una mayor verosimilitud a la historia. Véase la reconstrucción digital de la antigua Roma en *Gladiator* (*Gladiator*, 2000) de Ridley Scott (1937-), como si se tratara de la ciudad futura que el propio Scott recreara en *Blade Runner* (*Blade Runner*, 1982) –planteado en términos de recreación mediante efectos especiales; obviamente, para reconstruir la antigua Roma contamos con una

- ingente investigación histórica, cosa que no sucede en la reconstrucción de una ciudad del futuro—.
2. El cine histórico como comentario del presente: aquellas recreaciones del pasado en las que éste es un motivo que permite introducir problemas ligados al presente. En más de una ocasión se ha utilizado el pasado para ilustrar los problemas del presente. El ejemplo tratado con más profusión en la investigación ha sido *Espartaco* (*Spartacus*, 1960) de Stanley Kubrick.
 3. El cine histórico como manipulación: las películas que utilizan el pasado como medio de propaganda; las perversas biografías de figuras nacionales perpetradas por el régimen nazi o las películas de la Italia fascista son un ejemplo de ello. La manipulación del pasado con la finalidad de apoyar determinados postulados ideológicos encuentra una primigenia muestra, como ya se ha tenido ocasión de comentar, en *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) de David Wark Griffith; poco tiempo después los directores de la Unión Soviética encontrarían en Griffith (particularmente en *Intolerancia*) una muestra de las posibilidades narrativas del cine y, más particularmente, de la versatilidad del montaje cinematográfico, magisterio que aprovecharían en sus películas de exaltación de la revolución socialista.
 4. El cine histórico como estudio del pasado. Finalmente, debemos estudiar aquellas obras que tienen una mayor vocación documental y recrean el pasado con mayor verosimilitud; sin obviar, no obstante, su vocación artística y el hecho de que no son obras historiográficas.

El cine, a través de películas históricas, de biografías, de películas de espionaje, de comedias satíricas o incluso de musicales, da testimonio de su tiempo o del pasado (y aun del futuro) y se convierte en un potente vehículo de transmisión de ideas. Seguramente nos ofrecen más claves para entender el año 1939 en los Estados Unidos *El mago de Oz* o *Lo que el viento se llevó* (en sí mismas y en relación a sus procesos de producción) que *Gladiator* de Ridley Scott para entender el Imperio

romano. Al margen de una discusión más o menos erudita acerca de los límites del cine histórico, parece inevitable pensar que todo aquel que pretenda estudiar el devenir de la historia desde el cine debe hacerlo desde la multiplicidad de géneros, desde el carácter plural de la producción cinematográfica. Más aún, por ejemplo, el King Vidor¹³⁵ de *El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, 1934) recuerda al ideal agrario de Thomas Jefferson (1743-1826),¹³⁶ al interés de su pensamiento político por las agrupaciones locales de carácter autónomo –“si Washington debiera decidir cuándo hemos de sembrar y cuándo recolectar pronto nos faltaría el pan” (Jefferson, 1987: 90)– u obras como *Furia* (*Fury*, 1936) de Fritz Lang (1890-1976) nos aportan muchas claves para entender los aspectos más oscuros de la sociedad norteamericana, ligados a la experiencia de la violencia; en este caso, a través del linchamiento, presente en tantos *westerns* vinculados a las formas democráticas y de libertad de la conquista del Oeste.

Por todo ello cuando abordamos el análisis del cine desde una disciplina tan asentada como la historia nuestro primer pensamiento se encamina hacia el género cinematográfico denominado con el impreciso y pomposo apelativo de cine histórico. Como ya se ha tenido ocasión de analizar, otros géneros abren sus puertas al estudioso que quiere acercarse a ellos como muestras del devenir de la historia: el *western*, como historia teñida de épica y aun de conciencia histórica en otras –aunque más singulares– ocasiones; el cine bélico, como reflejo de conflictos armados en la historia del hombre y sus naciones; el cine de aventuras, tan

¹³⁵ King Vidor es, además de un excepcional cineasta, un notorio ilustrador de la vida norteamericana. Entre sus obras se cuentan *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928) o su famosa trilogía sobre la guerra, el trigo y el acero integrada por *El gran desfile* (*The Big Parade*, 1925), la ya citada *El pan nuestro de cada día* y *Un sueño americano* (*An American Romance*, 1944).

¹³⁶ A pesar de que, habitualmente, se vincula a la película de Vidor con los grandes clásicos del cine soviético (por cuanto utopía social de orden colectivo y por la influencia que recibió de los maestros rusos), obviando, en ocasiones, que también hay un pensamiento norteamericano ligado a la tierra, a la experiencia de comunidades agrarias.

frecuentemente vinculado a momentos del pasado a través de cineastas tan notables como Raoul Walsh (1887-1980) o John Huston (1906-1987); o los dramas situados en momentos pretéritos e incluso obras que situadas en un contexto estrictamente contemporáneo nos informan acerca de su tiempo, de las mentalidades de sus ficticios protagonistas y aun de los espectadores a las que van dirigidas. Incluso en un género tan aparentemente extraño para la historia como la ciencia-ficción hallamos verdades y mentiras atemporales sobre el hombre y su historia.

Aún más, es relativamente sencillo constatar que, en ocasiones, algunas películas de género histórico aportan menos claves sobre la época que reflejan, sobre su tiempo o, sencillamente, sobre la conducta humana, que otras obras que no responden a esa denominación genérica. ¿Cuánta verdad sobre la guerra fría y la paranoia anticomunista nos cuenta una parábola de ciencia-ficción como *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasión of the Body Snatchers*, 1956) de Don Siegel (1912-1991) o qué preocupaciones ligadas a la historia se expresan en tantas otras obras del género que fabulan acerca de las consecuencias del peligro atómico? El estudio de la historia a través del cine exige otra vuelta de tuerca: por la significación de obras situadas comúnmente en otras coordenadas genéricas y por la definición del propio concepto de historia.

Más aún, desde la condición multidisciplinar o transversal (o aquel término que estimemos más oportuno) de un estudio humanístico no podemos dejar a un lado aquellas obras en las que se reflexiona sobre algún aspecto, idea o concepto, cuya historicidad es recurrente por cuanto se integra en el pensamiento de hombres y mujeres y se articula en torno a disciplinas tan diversas y en tantas ocasiones tan cercanas como la filosofía, el arte, la literatura o la propia historia. Desde esta perspectiva poliédrica de la historia y del pensamiento, desde su multiplicidad de voces que vinculan disciplinas en una única aunque plural aventura del conocimiento podremos desentrañar las complejas relaciones entre el cine y la historia en toda su amplitud.

Por ello, podemos afirmar que el cine nos habla acerca de los hombres y su historia desde los presupuestos del arte: desde ese espacio de conocimiento que sólo la obra de arte alcanza plenamente, la multiplicidad de voces del discurso, el carácter poliédrico de las manifestaciones humanas y sus diversas interpretaciones. El arte nos propone, desde la complejidad de sus formas, una lectura infinita de sus manifestaciones: desde este espacio, el más propio de la experiencia estética cuando se manifiesta en su plenitud, podemos entender más adecuadamente, y más allá de los estudios de carácter científico, aquello que el cine puede aportar a la historia.

Filmografía.

A continuación incluyo una ficha técnica de las películas que aparecen citadas o analizadas con detalle a lo largo de la investigación:

Acorazado Potemkin, El (Bronenosets Potyomkin, 1925). Director: Sergei M. Eisenstein. Guión: Sergei M. Eisenstein, Nina Agadzhanova-Shutko. Fotografía: Edouard Tissé, V. Popov. Director musical: Edmund Meisel. Intérpretes: Alexander Antonov, Vladimir Barsky, Grigori Alexandrov, Mikhail Goronorov. Duración: 65'. Unión Soviética.

Al final de la escapada (À bout de souffle, 1959). Director: Jean-Luc Godard. Guión: Jean-Luc Godard, basado en una idea de François Truffaut. Fotografía: Raoul Coutard. Música: Martial Solal. Intérpretes: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger, Henri-Jacques Huet. Duración: 89'. Francia.

Alejandro (Alexander, 2004). Director: Oliver Stone. Guión: Oliver Stone, Christopher Kyle, Laeta Kalogridis. Fotografía: Rodrigo Prieto. Música: Vangelis. Intérpretes: Colin Farrell, Angelina Jolie, Val Kilmer, Jared Leto, Anthony Hopkins. Duración: 173'. Estados Unidos, Reino Unido, Alemania, Holanda.

Alexander Nevsky (Aleksandr Nevski, 1938). Director: Sergei M. Eisenstein. Guión: Sergei M. Eisenstein y Peter Pavlenko. Fotografía: Edouard Tissé. Música: Sergei Prokofiev. Intérpretes: Nikolai Cherkassov, Nikolai Okhlopkov, Alexander Abrikossov, Dmitri Orlov. Duración: 107'. Unión Soviética.

Amanecer (Sunrise, 1927). Director: Friedrich W. Murnau. Guión: Carl Meyer. Fotografía: Charles Rosher, Karl Struss. Música: Dr. Hugo Riesenfeld. Intérpretes:

George O'Brien, Janet Gaynor, Margaret Livingston, Bodil Rosing. *Duración:* 97'. Estados Unidos.

Apocalypse Now (Apocalypse Now, 1979). Director: Francis Ford Coppola. *Guión:* Michael Herr, John Milius, Francis Ford Coppola. *Fotografía:* Vittorio Storaro. *Música:* Carmine Coppola, Francis Ford Coppola. *Intérpretes:* Martin Sheen, Marlon Brando, Robert Duvall, Frederic Forrest. *Duración:* 203'. Estados Unidos.

Arrivée d'un train en Gare, L' (1895). Director: August y Louis Lumière. Francia.

Atraco Perfecto (The Killing, 1956). Director: Stanley Kubrick. *Guión:* Stanley Kubrick, Jim Thompson, basado en la novela *Clean Break* de Lionel White. *Fotografía:* Lucien Ballard. *Música:* Gerald Fried. *Intérpretes:* Sterling Hayden, Coleen Gray, Vince Edwards, Jay C. Flippen. *Duración:* 83'. Estados Unidos.

Avaricia (Greed, 1925). Director: Erich von Stroheim. *Guión:* Erich von Stroheim, June Mathis, basado en la novela *McTeague* de Frank Norris. *Fotografía:* William H. Daniels, Ben F. Reynolds, Ernest B. Schoedsack. *Música:* James Brennan, Jack Brennan. *Intérpretes:* Gibson Gowland, ZaSu Pitts, Jean Hersholt, Chester Conklin. *Duración:* 140'. Estados Unidos.

Bajo la máscara del placer (Die Freudlose Gasse, 1925). Director: Georg W. Pabst. *Guión:* Willy Haas. *Fotografía:* Guido Seeber, Curt Oertel, Robert Lach. *Intérpretes:* Greta Garbo, Asta Nielsen, Einar Hanson, Werner Krauss. *Duración:* 111'. Alemania.

Banderas de nuestros padres (Flags of Our Fathers, 2006). Director: Clint Eastwood. *Guión:* William Broyles, Jr. y Paul Haggis, basado en el libro de James

Bradley y Ron Powers. *Fotografía*: Tom Stern. *Música*: Clint Eastwood. *Intérpretes*: Ryan Phillippe, Jesse Bradford, Adam Beach, John Benjamin Hickey. *Duración*: 132'. Estados Unidos.

Barry Lyndon (Barry Lyndon, 1975). *Director*: Stanley Kubrick. *Guión*: Stanley Kubrick, basado en la novela *The Luck of Barry Lyndon* de William Makepeace Thackeray. *Fotografía*: John Alcott. *Música*: Leonard Rosenman. *Intérpretes*: Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee, Hardy Kruger. *Duración*: 183'. Reino Unido.

Ben-Hur (Ben-Hur, 1926). *Director*: Fred Niblo. *Intérpretes*: Ramon Novarro, Francis X. Bushman, May McAvoy, Betty Bronson. *Duración*: 141'. Estados Unidos.

Ben-Hur (Ben-Hur, 1959). *Director*: William Wyler. *Guión*: Karl Tunberg, basado en la novela de Lew Wallace. *Fotografía*: Robert Surtees. *Música*: Miklos Rozsa. *Intérpretes*: Charlton Heston, Stephen Boyd, Jack Hawkins, Haya Harareet. *Duración*: 212'. Estados Unidos.

Berlín: sinfonía de una ciudad (Berlín: Die Symphonie einer Grosstadt, 1927). *Director*: Walter Ruttmann. Alemania.

Blade Runner (Blade Runner, 1982). *Director*: Ridley Scott. *Guión*: Hampton Fancher, David Peoples, basado en la obra *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick. *Fotografía*: Jordan Cronenweth. *Música*: Vangelis. *Intérpretes*: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Daryl Hannah. *Duración*: 114'. Estados Unidos.

Blancanieves y los siete enanitos (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937). Director: David Hand, Perce Pearce, Larry Morey, William Cottrell, Wilfred Jackson, Ben Sharpsteen. Guión: Ted Sears, Otto Englander, Earl Hurd, Dorothy Ann Blank, Richard Creedon, Dick Richard, Merrill De Maris, Webb Smith, basado en el cuento de los hermanos Grimm. Música: Frank Churchill, Leigh Harline, Paul J. Smith, Larry Morey. Intérpretes (voces): Adriana Caselotti, Harry Stockwell, Lucille LaVerne, Moroni Olsen. Duración: 83'. Estados Unidos.

Boinas Verdes (The Green Berets, 1968). Director: John Wayne. Intérpretes: John Wayne, David Janssen, Dana (Jim) Hutton, Aldo Ray. Duración: 141'. Estados Unidos.

Brazil (Brazil, 1985). Director: Terry Guilliam. Guión: Terry Gilliam, Tom Stoppard, Charles McKeown. Fotografía: Roger Pratt. Música: Michael Kamen. Intérpretes: Jonathan Pryce, Robert De Niro, Katherine Helmond, Ian Holm. Duración: 131'. Reino Unido.

Buenas noches y buena suerte (Good Night and Good Luck, 2005). Director: George Clooney. Guión: George Clooney, Grant Heslov. Fotografía: Robert Elswit. Intérpretes: David Strathairn, Robert Downey Jr., Patricia Clarkson, Frank Langella, George Clooney. Duración: 93'. Estados Unidos.

Caballero sin espada (Mr. Smith Goes to Washington, 1939). Director: Frank Capra. Guión: Sidney Buchman, basado en la novela *The Gentleman from Montana* de Lewis R. Foster. Fotografía: Joseph Walker. Música: Dimitri Tiomkin. Intérpretes: Jean Arthur, James Stewart, Claude Rains, Edward Arnold. Duración: 129'. Estados Unidos.

Caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores, Los (Monty Python and the Holy Grail, 1975). Director: Terry Gilliam, Terry Jones. Guión: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin. Fotografía: Terry Bedford. Música: Neil Innes, De Wolfe. Intérpretes: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin. Duración: 90'. Reino Unido.

Caballeros del rey Arturo, Los (The Knights of the Round Table, 1953). Director: Richard Thorpe. Guión: Talbot Jennings, Jan Lustig, Noel Langley, basado en *Le Mort D'Arthur* by Sir Thomas Malory. Fotografía: Freddie Young, Stephen Dade. Música: Miklos Rozsa. Intérpretes: Robert Taylor, Ava Gardner, Mel Ferrer, Anne Crawford. Duración: 115'. Estados Unidos.

Caída del Imperio romano, La (The Fall of the Roman Empire, 1964). Director: Anthony Mann. Guión: Ben Barzman, Basilio Franchina, Philip Yordan. Fotografía: Robert Krasker. Música: Dimitri Tiomkin. Intérpretes: Sophia Loren, Stephen Boyd, Alec Guinness, James Mason. Duración: 153'. Estados Unidos.

Cañones de Navarone, Los (The Guns of Navarone, 1961). Director: J. Lee Thompson. Guión: Carl Foreman, basado en la novela *Guns of Navarone* de Alistair MacLea. Fotografía: Oswald Morris. Música: Dimitri Tiomkin. Intérpretes: Gregory Peck, David Niven, Anthony Quinn, Stanley Baker. Duración: 157'. Estados Unidos.

Capitán Blood (Captain Blood, 1935). Director: Michael Curtiz. Guión: Casey Robinson, basado en la novela de Rafael Sabatini. Fotografía: Hal Mohr, Ernest Haller. Música: Erich Wolfgang Korngold. Intérpretes: Errol Flynn, Olivia de Havilland, Lionel Atwill, Basil Rathbone. Duración: 119'. Estados Unidos.

Caravana de paz (Wagon Master, 1950). Director: John Ford. Guión: Frank S. Nugent, Patrick Ford, basado en una historia de John Ford. Fotografía: Bert Glennon. Música: Richard Hageman. Intérpretes: Ward Bond, Ben Johnson, Harry Carey Jr., Joanne Dru. Duración: 86'. Estados Unidos.

Cartas desde Iwo Jima (Letters from Iwo Jima, 2006). Director: Clint Eastwood. Guión: Iris Yamashita, basado en una historia de Iris Yamashita y Paul Haggis y en el libro *Picture Letters from Commander in Chief* de Tadamichi Kuribayashi, editado por Tsuyoko Yoshido. Fotografía: Tom Stern. Intérpretes: Ken Watanabe, Kazunari Ninomiya, Tsuyoshi Ihara. Estados Unidos.

Casablanca (Casablanca, 1942). Director: Michael Curtiz. Guión: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch, basado en la obra teatral *Everybody Goes to Rick's* de Murray Burnett y Joan Alison. Fotografía: Arthur Edeson. Música: Max Steiner. Intérpretes: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid, Claude Rains. Duración: 102'. Estados Unidos.

Caza de brujas (Guilty by Suspicion, 1991). Director: Irwin Winkler. Guión: Irwin Winkler. Intérpretes: Robert De Niro, Annette Bening, George Wendt, Patricia Wettig, Sam Wanamaker, Martin Scorsese. Duración: 105'. Estados Unidos.

Centauros del desierto (The Searchers, 1956). Director: John Ford. Guión: Frank S. Nugent, basado en la novela de Alan LeMay. Fotografía: Winton C. Hoch. Música: Max Steiner. Intérpretes: John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Ward Bond. Duración: 119'. Estados Unidos.

Cerebro de Frankenstein, El (Frankenstein Must Be Destroyed, 1969). Director: Terence Fisher. Guión: Anthony Nelson-Keys, Bert Batt, basado en los personajes creados por Mary Shelley. Fotografía: Arthur Grant. Música: James Bernard. Intérpretes: Peter Cushing, Veronica Carlson, Simon Ward. Duración: 97'. Reino Unido.

Chaqueta metálica, La (Full Metal Jacket, 1987). Director: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford, basado en la novela *The Short-Timers* de Gustav Hasford. Fotografía: Douglas Milsome. Música: Abigail Mead. Intérpretes: Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio, Lee Ermey. Duración: 116'. Estados Unidos.

Chico, El (The Kid, 1921). Director: Charles Chaplin. Guión: Charles Chaplin. Fotografía: Roland H. Totheroh. Intérpretes: Charles Chaplin, Edna Purviance, Jackie Coogan, Baby Hathaway. Duración: 60'. Estados Unidos.

Ciudadano Kane (Citizen Kane, 1941). Director: Orson Welles. Guión: Herman J. Mankiewicz, Orson Welles. Fotografía: Gregg Toland. Música: Bernard Herrmann. Intérpretes: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Everett Sloane. Duración: 119'. Estados Unidos.

Cleopatra (Cleopatra, 1935). Director: Cecil B. de Mille. Guión: Waldemar Young, Vincent Lawrence. Fotografía: Victor Milner. Música: Rudolph G. Kopp. Intérpretes: Claudette Colbert, Warren William, Henry Wilcoxon. Duración: 95'. Estados Unidos.

Cleopatra (Cleopatra, 1963). Director: Joseph L. Mankiewicz. Fotografía: Leon Shamroy. Música: Alex North. Intérpretes: Elizabeth Taylor, Richard Burton, Rex Harrison, Pamela Brown. Duración: 243'. Estados Unidos.

Colina de los diablos de acero, La (Men in War, 1957). Director: Anthony Mann. Guión: Philip Yordan, basado en la novela *Combat* de Van Van Praag. Fotografía: Ernest Haller. Música: Elmer Bernstein. Intérpretes: Robert Ryan, Aldo Ray, Robert Keith. Duración: 104'. Estados Unidos.

Color púrpura, El (The Color Purple, 1985). Director: Steven Spielberg. Guión: Menno Meyjes, basado en la novela de Alice Walker. Fotografía: Allen Daviau. Música: Quincy Jones. Intérpretes: Danny Glover, Whoopi Goldberg, Margaret Avery, Oprah Winfrey. Duración: 152'. Estados Unidos.

Con destino a la Luna (Destination: Moon, 1950). Director: Irving Pichel. Guión: Rip Van Ronkel, Robert A. Heinlein, James O'Hanlon, basado en la novela *Rocketship Galileo* de Robert A. Heinlein. Fotografía: Lionel Lindon. Música: Leith Stevens. Intérpretes: Warner Anderson, John Archer, Tom Powers. Duración: 91'. Estados Unidos.

Conspiración de silencio (Bad Day at Black Rock, 1955). Director: John Sturges. Guión: Don McGuire, Millard Kaufman, basado en una historia de Howard Breslin. Fotografía: William Mellor. Música: Andre Previn. Intérpretes: Spencer Tracy, Robert Ryan, Anne Francis, Dean Jagger. Duración: 81'. Estados Unidos.

Contrabandistas de Moonfleet, Los (Moonfleet, 1955). Director: Fritz Lang. Guión: Margaret Fitts, Jan Lustig, basado en la novela *Moonfleet* de J. Meade Falkner.

Fotografía: Robert Plank. *Música:* Miklós Rózsa. *Intérpretes:* Jon Whiteley, Stewart Granger, George Sanders. *Duración:* 87'. Estados Unidos.

Corazones del mundo (Hearts of the World, 1918). *Director:* D.W. Griffith. *Intérpretes:* Lillian Gish, Dorothy Gish, Robert Harron, Kate Bruce. *Duración:* 122'. Estados Unidos.

Correo diplomático (Diplomatic Courier, 1952). *Director:* Henry Hathaway. *Guión:* Casey Robinson, Liam O'Brien, basado en la novela *Sinister Errand* de Peter Cheyney. *Fotografía:* Lucien Ballard. *Música:* Sol Kaplan. *Intérpretes:* Tyrone Power, Patricia Neal, Stephen McNally, Hildegard Neff, Karl Malden. *Duración:* 97'. Estados Unidos.

Cortina rasgada (Torn Curtain, 1966). *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Brian Moore. *Fotografía:* John F. Warren. *Música:* John Addison. *Intérpretes:* Paul Newman, Julie Andrews, Lila Kedrova. *Duración:* 128'. Estados Unidos.

Cricket on the Hearth, The (1909). *Director:* D.W. Griffith. Estados Unidos.

Crímenes del doctor Mabuse, Los (Die Tausend Augen des Dr. Mabuse, 1960). *Director:* Fritz Lang. *Guión:* Fritz Lang, Heinz Oskar Wuttig, basado en una idea de Jan Fethke, de los personajes creados por Norbert Jacques. *Fotografía:* Hal Mohr. *Música:* Emil Newman. *Intérpretes:* Dawn Addams, Peter Van Eyck, Gert Fröbe, Wolfgang Preiss. *Duración:* 103'. RFA.

Cruzadas, Las (The Crusades, 1935). *Director:* Cecil B. de Mille. *Guión:* Harold Lamb, Waldemar Young, Dudley Nichols, basado en *The Crusade, Iron Men and Saints* de Harold Lamb. *Fotografía:* Victor Milner. *Música:* Rudolph G. Kopp.

Intérpretes: Loretta Young , Henry Wilcoxon, Ian Keith. *Duración:* 123'. Estados Unidos.

Cuando los mundos chocan (When Worlds Collide, 1951). Director: Rudolph Maté. *Intérpretes:* Richard Derr, Barbara Rush, Peter Hanson, Larry Keating. *Duración:* 81'. Estados Unidos.

Culpa ajena, La (Broken Blossoms, 1919). Director: D.W. Griffith. *Guión:* D.W. Griffith, basado en "The Chink and the Child" de Thomas Burke. *Fotografía:* Billy Bitzer, Hendrik Sartov, Karl Brown. *Música:* Louis F. Gottschalk, D.W. Griffith. *Intérpretes:* Lillian Gish, Richard Barthelmess, Donald Crisp, Arthur Howard. *Duración:* 95'. Estados Unidos.

Cumbres borrascosas (Wuthering Heights, 1939). Director: William Wyler. *Guión:* Ben Hecht, Charles MacArthur, basado en la novela de Emily Brontë. *Fotografía:* Gregg Toland. *Música:* Alfred Newman. *Intérpretes:* Merle Oberon, Laurence Olivier, David Niven, Donald Crisp. *Duración:* 103'. Estados Unidos.

De la Tierra a la Luna (From the Earth to the Moon, 1958). Director: Byron Haskin. *Guión:* Robert Blees, James Leicester, basado en la novela homónima de Jules Verne. *Fotografía:* Edwin DuPar. *Música:* Louis Forbes. *Intérpretes:* Joseph Cotten, George Sanders, Debra Paget. *Duración:* 100'. Estados Unidos.

Demetrius y los gladiadores (Demetrius and the Gladiators, 1954). Director: Delmer Daves. *Guión:* Philip Dunne, basado en personajes creados por Lloyd C. Douglas en *The Robe*. *Fotografía:* Milton Krasner. *Música:* Franz Waxman. *Intérpretes:* Victor Mature, Susan Hayward, Michael Rennie, Debra Paget. *Duración:* 101'. Estados Unidos.

Desde Rusia con amor (From Russia with Love, 1963). Director: Terence Young. Guión: Richard Maibaum, Johanna Harwood, basado en la novela de Ian Fleming. Fotografía: Ted Moore. Música: John Barry. Intérpretes: Sean Connery, Daniela Bianchi, Pedro Armendariz, Lotte Lenya, Robert Shaw. Duración: 118'. Reino Unido.

Deseos Humanos (Human Desire, 1954). Director: Fritz Lang. Guión: Alfred Hayes, basado en la novela *La bête humaine* de Emile Zola. Fotografía: Burnett Guffey. Música: Daniele Amfitheatrof. Intérpretes: Glenn Ford, Gloria Grahame, Broderick Crawford. Duración: 90'. Estados Unidos.

Desmontando a Harry (Deconstructing Harry, 1997). Director: Woody Allen. Guión: Woody Allen. Fotografía: Carlo DiPalma. Intérpretes: Caroline Aaron, Woody Allen, Kirstie Alley, Billy Crystal. Duración: 96'. Estados Unidos.

Destino Budapest (Assignment-Paris, 1952). Director: Robert Parrish. Intérpretes: Dana Andrews, Marta Toren, George Sanders, Audrey Totter. Duración: 85'. Estados Unidos.

Deux orphelines, Les (1932). Director: Maurice Tourneur. Francia.

Día de la ira, El / Dies Irae (Vredens Dag, 1943). Director: Carl Theodor Dreyer. Guión: Carl Theodor Dreyer, Poul Knudsen, Mogens Skot-Hansen, basado en la novela de Wiers Jenssens. Fotografía: Carl Anderson. Música: Poul Schierbeck. Intérpretes: Thorkild Roose, Lisbeth Movin, Sigrid Neiiendam, Preben Lerdorff. Duración: 110'. Dinamarca.

Día de los tramposos, El (There Was a Crooked Man..., 1970). Director: Joseph L. Mankiewicz. *Guión:* David Newman, Robert Benton, basado en la historia "Prison Story" de Newman y Benton. *Fotografía:* Harry Stradling Jr. *Música:* Charles Strouse. *Intérpretes:* Kirk Douglas, Henry Fonda, Hume Cronyn, Warren Oates. *Duración:* 125'. Estados Unidos.

Día después, El (The Day After, 1983). Director: Nicholas Meyer. *Intérpretes:* Jason Robards, JoBeth Williams, Steve Guttenberg. *Duración:* 120'. Estados Unidos.

Día más largo, El (The Longest Day, 1962). Director: Andrew Marton, Ken Annakin, Bernhard Wicki, Gerd Oswald. *Guión:* Cornelius Ryan, Romain Gary, James Jones, David Pursall, Jack Seddon, basado en la novela de Cornelius Ryan. *Fotografía:* Jean Bourgoïn, Henri Persin, Walter Wottitz, Guy Tabary. *Música:* Maurice Jarre. *Intérpretes:* John Wayne, Robert Mitchum, Henry Fonda, Robert Ryan. *Duración:* 180'. Estados Unidos.

Diablo sobre ruedas, El (Duel, 1971). Director: Steven Spielberg. *Guión:* Richard Matheson, basado en un relato de Matheson. *Fotografía:* Jack A. Marta. *Música:* Billy Goldenberg. *Intérpretes:* Dennis Weaver, Tim Herbert, Charles Peel, Eddie Firestone. *Duración:* 90'. Estados Unidos.

Diez mandamientos, Los (The Ten Commandments, 1923). Director: Cecil B. De Mille. *Intérpretes:* Theodore Roberts, Charles de Roche, Estelle Taylor, Richard Dix. *Duración:* 146'. Estados Unidos.

Diez mandamientos, Los (The Ten Commandments, 1956). Director: Cecil B. De Mille. *Guión:* Aeneas MacKenzie, Jesse Lasky Jr., Jack Gariss, Fredric M. Frank.

Fotografía: Loyal Griggs, John F. Warren, W. Wallace Kelley, Peverell Marley. *Música:* Elmer Bernstein. *Intérpretes:* Charlton Heston, Yul Brynner, Anne Baxter, Edward G. Robinson. *Duración:* 220'. Estados Unidos.

Diligencia, La (Stagecoach, 1939). *Director:* John Ford. *Guión:* Dudley Nichols, basado en el relato "Stage to Lordsburg" de Ernest Haycox. *Fotografía:* Bert Glennon. *Música:* Richard Hageman, W. Franke Harling, Louis Gruenberg, Leo Shuken, John Leipold. *Intérpretes:* Claire Trevor, John Wayne, John Carradine, Thomas Mitchell. *Duración:* 96'. Estados Unidos.

Doctor Frankenstein, El (Frankenstein, 1931). *Director:* James Whale. *Guión:* Garrett Fort, Francis Edwards Faragoh, John Balderston, Robert Florey. *Fotografía:* Arthur Edeson. *Música:* David Broekman. *Intérpretes:* Colin Clive, Mae Clarke, John Boles, Boris Karloff, Edward Van Sloan, Dwight Frye. *Duración:* 71'. Estados Unidos.

Doctor Mabuse, El (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922). *Director:* Fritz Lang. *Guión:* Norbert Jacques, Fritz Lang, Thea von Harbou. *Fotografía:* Carl Hoffmann. *Música:* Konrad Elfers. *Intérpretes:* Rudolf Klein-Rogge, Alfred Abel, Aud Egede Nissen. *Duración:* 95' (primera parte) 100' (segunda parte). Alemania.

Dos huérfanas, Las (Orphans of the Storm, 1922). *Director:* D.W. Griffith. *Guión:* Gaston de Tolignac, J. Griffith, basado en la obra de teatro *The Two Orphans* de Adolphe-Philippe d'Ennery y Eugène Corman y en material inspirado en *Historia de dos ciudades (A Tale of Two Cities, 1859)* de Charles Dickens y en *Historia de la Revolución Francesa (The French Revolution, 1837)* de Thomas Carlyle. *Fotografía:* Hendrik Sartov, Paul Allen, Billy Bitzer. *Intérpretes:* Lillian Gish, Dorothy Gish, Joseph Schildkraut, Frank Losee. *Duración:* 125'. Estados Unidos.

2001: una odisea del espacio (2001: A Space Odyssey, 1968). *Director*: Stanley Kubrick. *Guión*: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, basado en el relato “El centinela” (“The Sentinel”) de Arthur C. Clarke. *Fotografía*: Geoffrey Unsworth, John Alcott. *Intérpretes*: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter. *Duración*: 139’. Reino Unido.

Drácula (Dracula, 1931). *Director*: Tod Browning. *Guión*: Garrett Fort, Dudley Murphy, basado en la novela homónima de Bram Stoker. *Fotografía*: Karl Freund. *Intérpretes*: Bela Lugosi, Helen Chandler, Davis Manners, Dwight Frye, Edward Van Sloan. *Duración*: 64’. Estados Unidos.

Dracula (Dracula, 1958). *Director*: Terence Fisher. *Guión*: Jimmy Sangster, basado en la novela homónima de Bram Stoker. *Fotografía*: Jack Asher. *Música*: James Bernard. *Intérpretes*: Peter Cushing, Christopher Lee, Michael Gough, Melissa Stribling. *Duración*: 82’. Reino Unido.

Due orfanelli, I (1947). *Director*: Mario Mattoli. Italia.

Due orfanelle, Le / Deux orphelines, Les (1942). *Director*: Carmine Gallone. Italia y Francia.

Due orfanelle, Le / Deux orphelines, Les (1955). *Director*: Giacomo Gentilomo. Italia y Francia.

Due orfanelle, Le / Deux orphelines, Les (1966). *Director*: Riccardo Freda. Italia y Francia.

Duelo en la alta sierra (Ride the High Country, 1962). Director: Sam Peckinpah. Guión: N.B. Stone Jr. Fotografía: Lucien Ballard. Música: George Bassman. Intérpretes: Randolph Scott, Joel McCrea, Mariette Hartley. Duración: 94'. Estados Unidos.

En busca del fuego (Quest for Fire, 1981). Director: Jean-Jacques Annaud. Guión: Gérard Brach, basado en la novela La Guerre de Feu de J.H. Rosny, Sr.. Fotografía: Claude Agostini. Música: Philippe Sarde. Intérpretes: Everett McGill, Ron Perlman. Duración: 97'. Canadá-Francia.

Encubridora (Rancho Notorius, 1952). Director: Fritz Lang. Guión: Daniel Taradash, basado en la historia Gunsight Whitman de Sylvia Richards. Fotografía: Milton Krasner. Música: Arthur Lange. Intérpretes: Marlene Dietrich, Arthur Kennedy, Mel Ferrer. Duración: 89'. Estados Unidos.

Encuentros en la tercera fase (Close Encounters of the Third Kind, 1977). Director: Steven Spielberg. Guión: Steven Spielberg. Fotografía: Vilmos Zsigmond. Música: John Williams. Intérpretes: Richard Dreyfuss, François Truffaut, Teri Garr, Melinda Dillon. Duración: 135'. Estados Unidos.

Enemigo público, El (The Public Enemy, 1931). Director: William A. Wellman. Guión: Kubec Glasmon, John Bright, Harvey Thew, basado en "Beer and Blood" de Bright. Fotografía: Dev Jennings. Música: David Mendoza. Intérpretes: James Cagney, Jean Harlow. Duración: 84'. Estados Unidos.

Enigma de otro mundo, El (The Thing... from Another World, 1951). Director: Christian Nyby, Howard Hawks. Guión: Charles Lederer, basado en el relato Who Goes There de Don A. Stuart. Fotografía: Russell Harlan. Música: Dimitri Tiomkin.

Intérpretes: Kenneth Tobey, James Arness, Margaret Sheridan. *Duración:* 87'. Estados Unidos.

Enrique V (Henry V, 1945). *Director:* Laurence Olivier, Reginald Beck. *Guión:* Alan Dent, Laurence Olivier, basado en la obra de teatro de William Shakespeare. *Fotografía:* Robert Krasker. *Música:* William Walton. *Intérpretes:* Laurence Olivier, Robert Newton, Leslie Banks, Renée Asherson. *Duración:* 137'. Reino Unido.

Enviado especial (Foreign Correspondent, 1940). *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Charles Bennett, Joan Harrison, James Hilton, Robert Benchley. *Fotografía:* Rudolph Maté. *Música:* Alfred Newman. *Intérpretes:* Joel McCrea, Laraine Day, Herbert Marshall, George Sanders. *Duración:* 119'. Estados Unidos.

Espartaco (Spartacus, 1960). *Director:* Stanley Kubrick. *Guión:* Dalton Trumbo, basado en la novela de Howard Fast. *Fotografía:* Russell Metty, Clifford Stine. *Música:* Alex North. *Intérpretes:* Kirk Douglas, Jean Simmons, Laurence Olivier, Peter Ustinov. *Duración:* 184'. Estados Unidos.

Espías, Los (Spione, 1928). *Director:* Fritz Lang. *Guión:* Fritz Lang, Thea von Harbou. *Intérpretes:* Rudolf Klein-Rogge, Gerda Maurus, Willy Fritsch, Lupu Pick, Fritz Rasp. *Duración:* 90'. Alemania.

Estudiante de Praga, El (Der Student von Prag, 1913). *Director:* Stellan Rye y Paul Wegener. *Guión:* Hanns Heinz Ewers, del relato *William Wilson* de Edgar Allan Poe y el poema de Alfred de Musset. *Intérpretes:* Paul Wegener. Alemania.

Estudiante de Praga, El (Der Student von Prag, 1926). Director: Henrik Galeen. *Guión:* Hanns Heinz Ewers, Henrik Galeen, del relato *William Wilson* de Edgar Allan Poe y el poema de Alfred de Musset. *Intérpretes:* Conrad Veidt. Alemania.

E.T. el extraterrestre (E.T. The Extra-Terrestrial, 1982). Director: Steven Spielberg. *Guión:* Melissa Mathison. *Fotografía:* Allen Daviau. *Música:* John Williams. *Intérpretes:* Dee Wallace, Henry Thomas, Peter Coyote, Robert MacNaughton, Drew Barrymore. *Duración:* 115'. Estados Unidos.

Eva al desnudo (All About Eve, 1950). Director: Joseph L. Mankiewicz. *Guión:* Joseph L. Mankiewicz. *Fotografía:* Milton Krasner. *Música:* Alfred Newman. *Intérpretes:* Bette Davis, George Sanders, Anne Baxter. *Duración:* 138'. Estados Unidos.

Excalibur (Excalibur, 1981). Director: John Boorman. *Guión:* Rospo Pallenberg, John Boorman, basado en la novela *Le Morte D'Arthur* de Thomas Malory. *Fotografía:* Alex Thomson. *Música:* Trevor Jones. *Intérpretes:* Nigel Terry, Nicol Williamson, Nicholas Clay, Helen Mirren. *Duración:* 140'. Reino Unido.

Éxodo (Exodus, 1960). Director: Otto Preminger. *Guión:* Dalton Trumbo, basado en la novela de Leon Uris. *Fotografía:* Sam Leavitt. *Música:* Ernest Gold. *Intérpretes:* Paul Newman, Eva Marie Saint, Ralph Richardson, Peter Lawford. *Duración:* 213'. Estados Unidos.

Fahrenheit 451 (Fahrenheit 451, 1967). Director: François Truffaut. *Guión:* François Truffaut, Jean-Louis Richard, David Rudkin, Helen Scott, basado en la novela homónima de Ray Bradbury. *Fotografía:* Nicolas Roeg. *Música:* Bernard

Herrmann. *Intérpretes*: Oskar Werner, Julie Christie, Cyril Cusack. *Duración*: 111'. Estados Unidos.

Fausto (Faust, 1926). *Director*: Friedrich W. Murnau. *Guión*: Hans Kyser. *Fotografía*: Carl Hoffman. *Intérpretes*: Gösta Ekman, Emil Jannings, Camilla Horn, Frieda Richard. *Duración*: 105'. Alemania.

Fear on Trial (1975). *Director*: Lamont Johnson. *Intérpretes*: George C. Scott, William Devane, Dorothy Tristan, John Houseman. *Duración*: 100'. Estados Unidos.

Fiera de mi niña, La (Bringing Up Baby, 1938). *Director*: Howard Hawks. *Guión*: Dudley Nichols, Hagar Wilde, basado en una historia de Wilde. *Fotografía*: Russell Metty. *Música*: Roy Webb. *Intérpretes*: Katharine Hepburn, Cary Grant, Charlie Ruggles. *Duración*: 102'. Estados Unidos.

Flecha rota (Broken Arrow, 1950). *Director*: Delmer Daves. *Guión*: Michael Blankfort, basado en la novela *Blood Brother* de Elliott Arnold. *Fotografía*: Ernest Palmer. *Música*: Alfred Newman. *Intérpretes*: James Stewart, Jeff Chandler, Debra Paget, Basil Ruysdael. *Duración*: 93'. Estados Unidos.

Forajido, El (The Outlaw, 1943). *Director*: Howard Hughes, Howard Hawks. *Guión*: Jules Furthman. *Fotografía*: Gregg Toland. *Música*: Victor Young. *Intérpretes*: Jack Buetel, Jane Russell, Thomas Mitchell, Walter Huston. *Duración*: 115'. Estados Unidos.

Fort Apache (Fort Apache, 1948). *Director*: John Ford. *Guión*: Frank S. Nugent, basado en *Massacre* de James Warner Bellah. *Fotografía*: Archie Stout. *Música*:

Richard Hageman. *Intérpretes*: Henry Fonda, John Wayne, Shirley Temple, Ward Bond. *Duración*: 127'. Estados Unidos.

Fortaleza escondida, La (Kakuhi toride no san-akunin, 1958). *Director*: Akira Kurosawa. *Guión*: Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa. *Fotografía*: Kazuo Yamazaki. *Música*: Masaru Sato. *Intérpretes*: Toshiro Mifune, Misa Uehara, Minoru Chiaki, Kamatari Fujiwara. *Duración*: 126'. Japón.

Four Devils (1928). *Director*: Friedrich W. Murnau. *Guión*: Carl Mayer, Marion Orth. Estados Unidos.

Frankenstein creó a la mujer (Frankenstein Created Woman, 1967). *Director*: Terence Fisher. *Guión*: Anthony Hinds, basado en los personajes creados por Mary Shelley. *Fotografía*: Arthur Grant. *Música*: James Bernard. *Intérpretes*: Peter Cushing, Susan Denberg, Thorley Walters. *Duración*: 86'. Reino Unido.

Frankenstein y el monstruo del infierno (Frankenstein and the Monster from Hell, 1974). *Director*: Terence Fisher. *Intérpretes*: Peter Cushing, Shane Briant, Madeline Smith, Dave Prowse. *Duración*: 93'. Reino Unido.

Frenesí (Frenzy, 1972). *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Anthony Shaffer, basado en la novela *Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square* de Arthur LaBern. *Fotografía*: Gilbert Taylor. *Música*: Ron Goodwin. *Intérpretes*: Jon Finch, Barry Foster, Barbara Leigh-Hunt, Anna Massey. *Duración*: 116'. Reino Unido.

Friedrich Schiller. Der Triumph eines Genies. *Director*: Paul Joseph Cremers. *Guión*: Walter Waffermann, C.H. Diller. Alemania.

Furia (Fury, 1936). Director: Fritz Lang. Guión: Bartlett Cormack, Fritz Lang, basado en *Mob Rule* de Norman Krasna. Fotografía: Joseph Ruttenberg. Música: Franz Waxman. Intérpretes: Spencer Tracy, Sylvia Sydney, Walter Abel, Edward Ellis. Duración: 94'. Estados Unidos.

Gabinete del doctor Caligari, El (Das Kabinett des Doktor Caligari, 1919). Director: Robert Wiene. Guión: Carl Mayer, Hans Janowitz. Fotografía: Willy Hameister. Intérpretes: Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover. Duración: 63'. Alemania.

Garras humanas (The Unknown, 1927). Director: Tod Browning. Guión: Tod Browning, Waldemar Young. Fotografía: Merritt B. Gerstad. Intérpretes: Lon Chaney, Norman Kerry, Joan Crawford. Duración: 65'. Estados Unidos.

Gatopardo, El (Il Gattopardo, 1963). Director: Luchino Visconti. Guión: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Enrico Medioli, Massimo Franciosa, basado en la novela *Il Gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Fotografía: Giuseppe Rotunno. Música: Nino Rota. Intérpretes: Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale. Duración: 205'. Francia-Italia.

Gladiator (Gladiator, 2000). Director: Ridley Scott. Guión: David Franzoni, John Logan, William Nicholson, basado en un argumento de David Franzoni. Fotografía: John Mathieson. Música: Hans Zimmer, Lisa Gerrard. Intérpretes: Russell Crowe, Joaquin Phoenix, Connie Nielsen, Oliver Reed. Duración: 147'. Estados Unidos.

Gran combate, El (Cheyenne Autumn, 1964). Director: John Ford. Guión: James R. Webb, basado en la novela de Maurice Sandoz. Fotografía: William Clothier.

Música: Alex North. *Intérpretes:* Richard Widmark, Carroll Baker, Karl Malden, James Stewart. *Duración:* 145'. Estados Unidos.

Gran desfile, El (The Big Parade, 1925). *Director:* King Vidor. *Guión:* Harry Behn, basado en un argumento de Lawrence Stallings. *Fotografía:* John Arnold. *Música:* William Axt, David Mendoza. *Intérpretes:* John Gilbert, Renée Adorée, Hobart Bosworth, Claire McDowell. *Duración:* 141'. Estados Unidos.

Gran dictador, El (The Great Dictator, 1940). *Director:* Charles Chaplin. *Guión:* Charles Chaplin. *Fotografía:* Rollie Totheroh, Karl Struss. *Música:* Meredith Willson. *Intérpretes:* Charles Chaplin, Paulette Goddard, Jack Oakie, Reginald Gardiner. *Duración:* 128'. Estados Unidos.

Gran evasión, La (The Great Escape, 1963). *Director:* John Sturges. *Guión:* James Clavell, W.R. Burnett, basado en la obra de Paul Brickhill. *Fotografía:* Daniel Fapp. *Música:* Elmer Bernstein. *Intérpretes:* Steve McQueen, James Garner, Richard Attenborough, James Donald. *Duración:* 168'. Estados Unidos.

Great Train Robbery, The (1903). *Director:* Edwin S. Porter. *Guión:* Edwin S. Porter. *Productor:* Thomas A. Edison. *Intérpretes:* Marie Murray, Broncho Billy Anderson, George Barnes. *Duración:* 10'. Estados Unidos.

Grupo Salvaje (The Wild Bunch, 1969). *Director:* Sam Peckinpah. *Guión:* Walon Green, Sam Peckinpah, basado en un argumento de Walon Green y Roy N. Sickner. *Fotografía:* Lucien Ballard. *Música:* Jerry Fielding. *Intérpretes:* William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan, Edmond O'Brien. *Duración:* 144'. Estados Unidos.

Guerra de las galaxias, La (Star Wars, 1977). Director: George Lucas. *Guión:* George Lucas. *Fotografía:* Gilbert Taylor. *Música:* John Williams. *Intérpretes:* Harrison Ford, Mark Hamill, Carrie Fisher, Peter Cushing, Alec Guinness. *Duración:* 121'. Estados Unidos.

Guerra de los mundos, La (The War of the Worlds, 1953). Director: Byron Haskin. *Guión:* Barre Lyndon, basado en la novela homónima de H. G. Wells. *Fotografía:* George Barnes. *Música:* Leith Stevens. *Intérpretes:* Gene Barry, Ann Robinson, Lewis Martin. *Duración:* 85'. Estados Unidos.

Guerra de los mundos, La (The War of the Worlds, 2005). Director: Steven Spielberg. *Guión:* David Koepp, basado en la novela homónima de H. G. Wells. *Fotografía:* Janusz Kaminski. *Música:* John Williams. *Intérpretes:* Tom Cruise, Dakota Fanning, Justin Chatwin, Miranda Otto. Estados Unidos.

Hace un millón de años (One Million Years B.C., 1966). Director: Don Chaffey. *Guión:* Michael Carreras, según un argumento de Mickell Novak, George Baker y Joseph Frickert. *Fotografía:* Wilkie Cooper. *Música:* Mario Nascimbene. *Intérpretes:* Raquel Welch, John Richardson, Robert Brown. *Duración:* 100'. Reino Unido.

Hamlet (Hamlet, 1948). Director: Laurence Olivier. *Guión:* Alan Dent, basado en la obra de teatro de William Shakespeare. *Fotografía:* Desmond Dickinson. *Música:* William Walton. *Intérpretes:* Laurence Olivier, Eileen Herlie, Basil Sydney, Jean Simmons. *Duración:* 153'. Reino Unido.

Hampa dorada (Little Caesar, 1930). Director: Mervyn LeRoy. *Guión:* Robert N. Lee, Darryl F. Zanuck, Francis Edwards Faragoh, Robert Lord, basado en la novela

de W. R. Burnett. *Fotografía*: Tony Gaudio. *Música*: Erno Rapee, Leo F. Forbstein. *Intérpretes*: Edward G. Robinson, Douglas Fairbanks Jr., Glenda Farrell. *Duración*: 80'. Estados Unidos.

Hombre atrapado, El (Man Hunt, 1941). *Director*: Fritz Lang. *Guión*: Dudley Nichols, basado en la novela *Rogue Male* de Geoffrey Household. *Fotografía*: Arthur Miller. *Música*: Alfred Newman. *Intérpretes*: Walter Pidgeon, Joan Bennett, George Sanders, John Carradine. *Duración*: 105'. Estados Unidos.

Hombre con una cámara de cine, El (Chelovek s kinoapparatom, 1929). *Director*: Dziga Vertov. Unión Soviética.

Hombre invisible, El (The Invisible Man, 1933). *Director*: James Whale. *Guión*: Philip Wylie, R.C. Sherriff, basado en la novela homónima de H.G. Wells. *Fotografía*: Arthur Edson. *Música*: W. Franke Harling. *Intérpretes*: Claude Rains, Gloria Stuart, William Harrigan. *Duración*: 71'. Estados Unidos.

Hombre que mató a Liberty Valance, El (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962). *Director*: John Ford. *Guión*: Willis Goldbeck, James Warner Bellah, basado en un argumento de Dorothy M. Johnson. *Fotografía*: William Clothier. *Música*: Cyril J. Mockridge, Alfred Newman. *Intérpretes*: James Stewart, John Wayne, Vera Miles, Lee Marvin. *Duración*: 119'. Estados Unidos.

Hombre y el monstruo, El (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1932). *Director*: Rouben Mamoulian. *Guión*: Samuel Hoffenstein, Percy Heath, basado en la novela *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert L. Stevenson. *Fotografía*: Karl Strauss. *Intérpretes*: Fredric March, Miriam Hopkins, Rose Hobart.. *Duración*: 90'. Estados Unidos.

Hombres intrépidos (The Long Voyage Home, 1940). Director: John Ford. Guión: Dudley Nichols, basado en las obras de teatro “The Moon of the Caribbees”, “In the Zone”, “Bound East for Cardiff” y “The Long Voyage Home” de Eugene O’Neill. Fotografía: Gregg Toland. Música: Richard Hageman. Intérpretes: John Wayne, Thomas Mitchell, Ian Hunter, Barry Fitzgerald. Duración: 105’. Estados Unidos.

Hometown Story (1951). Director: Arthur Pierson. Intérpretes: Jeffrey Lynn, Donald Crisp, Marjorie Reynolds, Alan Hale Jr., Marilyn Monroe. Duración: 61’. Estados Unidos.

Humanidad en peligro, La (Them!, 1954). Director: Gordon Douglas. Guión: Ted Sherdeman, Russell Hughes, según una historia de George Worthing Yates. Fotografía: Sid Hickox. Música: Bronislau Kaper. Intérpretes: James Whitmore, Joan Weldon, Edmund Gwenn. Duración: 94’. Estados Unidos.

Hora final, La (On the Beach, 1959). Director: Stanley Kramer. Guión: John Paxton, James Lee Barrett, basado en la novela de Nevil Shute. Fotografía: Giuseppe Rotunno, Daniel Fapp. Música: Ernest Gold. Intérpretes: Gregory Peck, Ava Gardner, Fred Astaire, Anthony Perkins. Duración: 133’. Estados Unidos.

I Married a Communist (1950). Director: Robert Stevenson. Guión: Charles Grayson, Robert Hardy Andrews, basado en un argumento de George W. George y George F. Slavin. Fotografía: Nicholas Musuraca. Música: Leigh Harline. Intérpretes: Laraine Day, Robert Ryan, John Agar, Thomas Gomez. Duración: 73’. Estados Unidos.

Increíble hombre menguante, El (The Incredible Shrinking Man, 1957). Director: Jack Arnold. *Guión:* Richard Matheson, basado en su novela *The Shrinking Man*. *Fotografía:* Ellis W. Carter. *Música:* Fred Carling, Elliot Lawrence. *Intérpretes:* Grant Williams, Randy Stuart, April Kent, Paul Langton. *Duración:* 81'. Estados Unidos.

Independence Day (Independence Day, 1996). Director: Roland Emmerich. *Guión:* Dean Devlin, Roland Emmerich. *Fotografía:* Karl Walter, Lindenlaub. *Música:* David Arnold. *Intérpretes:* Will Smith, Bill Pullman, Jeff Goldblum. *Duración:* 145'. Estados Unidos.

Intolerancia (Intolerance, 1916). Director: D.W. Griffith. *Guión:* D.W. Griffith. *Fotografía:* Billy Bitzer, Karl Brown. *Música:* Joseph Carl Breil, D.W. Griffith. *Intérpretes:* Lillian Gish, Mae Marsh, Fred Turner, Robert Harron. *Duración:* 178'. Estados Unidos.

Invasión de los ladrones de cuerpos, La (Invasion of the Body Snatchers, 1956). Director: Don Siegel. *Guión:* Geoffrey Homes, basado en la novela *The Body Snatchers* de Jack Finney. *Fotografía:* Ellsworth Fredricks. *Música:* Carmen Dragon. *Intérpretes:* Kevin McCarthy, Dana Wynter, Larry Gates, King Donovan. *Duración:* 80'. Estados Unidos.

Invasores de Marte (Invaders from Mars, 1953). Director: William Cameron Menzies. *Guión:* Richard Blake, John Tucker Battle, William Cameron Menzies, basado en una historia de Battle. *Fotografía:* John Seitz. *Música:* Raoul Kraushaar. *Intérpretes:* Jimmy Hunt, Helena Carter, Arthur Franz, Morris Ankrum. *Duración:* 78'. Estados Unidos.

Invasores de Marte (Invaders from Mars, 1986). Director: Tobe Hooper. Guión: basado en la película homónima de William Cameron Menzies. Intérpretes: Karen Black, Hunter Carson, Timothy Bottoms, Laraine Newman. Duración: 100'. Estados Unidos.

Isla de las almas perdidas, La (Island of Lost Souls, 1933). Director: Erle C. Kenton. Guión: Waldemar Young, Philip Wylie, basado en la novela *The Island of Dr. Moreau* de H. G. Wells. Fotografía: Karl Struss. Intérpretes: Charles Laughton, Richard Arlen, Leila Hyams, Bela Lugosi. Duración: 72'. Estados Unidos.

Iván el Terrible, primera parte (Ivan Grozny, 1943). Director: Sergei M. Eisenstein. Guión: Sergei M. Eisenstein. Fotografía: Edouard Tissé, Andrei Moskvín. Música: Sergei Prokofiev. Intérpretes: Nikolai Cherkassov, Serafima Birma, Pavel Kadochnikov, Mikhail Zharov. Duración: 96'. Unión Soviética.

Iván el Terrible, segunda parte (Ivan Grozny, 1946). Director: Sergei M. Eisenstein. Guión: Sergei M. Eisenstein. Fotografía: Edouard Tissé, Andrei Moskvín. Música: Sergei Prokofiev. Intérpretes: Nikolai Cherkassov, Serafima Birma, Pavel Kadochnikov, Mikhail Zharov. Duración: 88'. Unión Soviética.

Ivanhoe (Ivanhoe, 1952). Director: Richard Thorpe. Guión: Noel Langley, basado en la novela homónima de Sir Walter Scott. Fotografía: Freddie Young. Música: Miklos Rozsa. Intérpretes: Robert Taylor, Elizabeth Taylor, Joan Fontaine, George Sanders. Duración: 106'. Estados Unidos.

Jasón y los argonautas (Jason and the Argonauts/Jason and the Golden Fleece, 1963). Director: Don Chaffey. Guión: Jan Reed, Beverley Cross. Fotografía:

Wilkie Cooper. *Música*: Bernard Herrmann. *Intérpretes*: Todd Armstrong, Nancy Kovack, Gary Raymond, Laurence Naismith. *Duración*: 104'. Reino Unido.

Juan Nadie (Meet John Doe, 1941). *Director*: Frank Capra. *Guión*: Robert Riskin, basado en "The Life and Death of John Doe" de Robert Presnell y Richard Connell. *Fotografía*: George Barnes. *Música*: Dimitri Tiomkin. *Intérpretes*: Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Edward Arnold, Walter Brennan. *Duración*: 132'. Estados Unidos.

Judith de Bethulia (Judith of Bethulia, 1913). *Director*: D.W. Griffith. *Intérpretes*: Blanche Sweet, Henry B. Walthall, Mae Marsh, Robert Harron, Lillian Gish. *Duración*: 65'. Estados Unidos.

Julio César (Julius Caesar, 1953). *Director*: Joseph L. Mankiewicz. *Guión*: Joseph L. Mankiewicz, basado en la obra de teatro de William Shakespeare. *Fotografía*: Joseph Ruttenberg. *Música*: Miklos Rozsa. *Intérpretes*: Marlon Brando, Louis Calhern, John Gielgud, Edmond O'Brien. *Duración*: 120'. Estados Unidos.

Kermesse heroica, La (La kermesse héroïque, 1935). *Director*: Jacques Feyder. *Guión*: Jacques Feyder, Charles Spaak, Bernard Zimmer. *Fotografía*: Harry Stradling, Louis Page. *Música*: Louis Beydts. *Intérpretes*: Françoise Rosay, Jean Murat, André Alerme, Louis Jouvet. *Duración*: 115'. Francia.

King Kong (King Kong, 1933). *Director*: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack. *Guión*: James Ashmore Creelman, Ruth Rose, basado en una historia de Merian C. Cooper y Edgar Wallace. *Fotografía*: Eddie Linden, Vernon Walker, J.O. Taylor. *Música*: Max Steiner. *Intérpretes*: Robert Armstrong, Fay Wray, Bruce Cabot, Fran Reicher. *Duración*: 103'. Estados Unidos.

King Kong (King Kong, 1976). Director: John Guillermin. Guión: Lorenzo Semple, Jr. basado en la película homónima de 1933. Fotografía: Richard H. Kline. Intérpretes: Jeff Bridges, Jessica Lange, Charles Grodin. Duración: 132'. Estados Unidos.

Ladrón de Bagdad, El (The Thief of Bagdad, 1924). Director: Raoul Walsh. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Julianne Johnston, Anna May Wong, Sojin. Duración: 155'. Estados Unidos.

Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette, 1948). Director: Vittorio de Sica. Guión: Cesare Zavattini, Oreste Biancoli, Suso d'Amico, Vittorio de Sica, Adolfo Franci, Gerardo Guerrieri, basado en la novela *Ladri di biciclette* de Luigi Bartolini. Fotografía: Carlo Montuori. Música: Alessandro Cicognini. Intérpretes: Lamberto Maggiorani, Lianella Carell, Enzo Staiola. Duración: 90'. Italia.

Lady Hamilton (That Hamilton Woman / Lady Hamilton, 1941). Director: Alexander Korda. Guión: Walter Reisch, R.C. Sherriff. Fotografía: Rudolph Maté. Música: Miklos Rozsa. Intérpretes: Vivien Leigh, Laurence Olivier, Alan Mowbray, Sara Allgood. Duración: 128'. Estados Unidos.

Legión invencible, La (She Wore a Yellow Ribbon, 1949). Director: John Ford. Guión: Frank S. Nugent, Laurence Stallings, basado en "War Party" y "The Big Hunt" de James Warner Bellah. Fotografía: Winton C. Hoch, Charles P. Boyle. Música: Richard Hageman. Intérpretes: John Wayne, Joanne Dru, John Agar, Ben Johnson. Duración: 103'. Estados Unidos.

Ley del hampa, La (Underworld, 1927). Director: Josef von Sternberg. Guión: Ben Hecht, Robert N. Lee, George Marion Jr., Charles Furthman. Fotografía: Bert Glennon. Intérpretes: George Bancroft, Clive Brook, Evelyn Brent. Duración: 75'. Estados Unidos.

Lista de Schindler, La (Schindler's List, 1993). Director: Steven Spielberg. Guión: Steven Zaillian, basado en la novela *Schindler's List* de Thomas Keneally. Fotografía: Janusz Kaminski. Música: John Williams. Intérpretes: Liam Neeson, Ben Kingsley, Ralph Fiennes. Duración: 195'. Estados Unidos.

Lo que el viento se llevó (Gone With the Wind, 1939). Director: Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, William Cameron Menzies, Sidney Franklin. Guión: Sidney Howard, Jo Swerling, Charles McArthur, Ben Hecht, John Lee Mahin, John Van Druten, Oliver H.P. Garrett, Winston Miller, John Lee Balderston, Michael Foster, Edwin Justus Mayer, F. Scott Fitzgerald, David O. Selznick, basado en la novela de Margaret Mitchell. Fotografía: Ernest Haller, Lee Garmes, Ray Rennahan. Música: Max Steiner. Intérpretes: Vivien Leigh, Clark Gable, Hattie McDaniel, Leslie Howard. Duración: 222'. Estados Unidos.

Lolita (Lolita, 1962). Director: Stanley Kubrick. Guión: Vladimir Nabokov, basado en su novela *Lolita*. Fotografía: Oswald Morris. Música: Nelson Riddle. Intérpretes: James Mason, Sue Lyon, Shelley Winters, Peter Sellers. Duración: 152'. Reino Unido.

Luces de la ciudad (City Lights, 1931). Director: Charles Chaplin. Guión: Charles Chaplin. Fotografía: Roland Totheroh. Música: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin, Virginia Cherrill, Harry Myers, Hank Mann. Duración: 86'. Estados Unidos.

M, el vampiro de Düsseldorf (M, 1931). Director: Fritz Lang. Guión: Fritz Lang, Thea von Harbou, Paul Falkenberg, Adolf Jansen, Karl Vash, basado en un artículo de Egon Jacobson. Fotografía: Fritz Arno Wagner, Gustav Rathje. Música: Edvard Grieg. Intérpretes: Peter Lorre, Otto Wernicke, Gustav Grundgens, Theo Lingen. Duración: 99'. Alemania.

Madame Du Barry (1919). Director: Ernst Lubitsch. Guión: Norbert Falk, Hanns Kräly. Alemania.

Mago de Oz, El (The Wizard of Oz, 1939). Director: Victor Fleming, King Vidor. Guión: Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf, basado en una novela de L. Frank Baum. Fotografía: Harold Rosson. Música: Herbert Stothart. Intérpretes: Judy Garland, Ray Bolger, Bert Lahr, Jack Haley. Duración: 101'. Estados Unidos.

Maldición de Frankenstein, La (The Curse of Frankenstein, 1957). Director: Terence Fisher. Guión: Jimmy Sangster, basado en la novela de Mary Shelley. Fotografía: Jack Asher. Música: James Bernard. Intérpretes: Peter Cushing, Christopher Lee, Hazel Court. Duración: 83'. Reino Unido.

Malvado Zaroff, El (The Most Dangerous Game, 1932). Director: Ernest B. Schoedsack, Irving Pichel. Guión: James Ashmore Creelman, basado en una historia de Richard Connell. Fotografía: Henry Gerrard. Música: Max Steiner. Intérpretes: Joel McCrea, Fay Wray, Leslie Banks, Robert Armstrong. Duración: 63'. Estados Unidos.

Maquinista de la general, El (The General, 1927). Director: Buster Keaton. Guión: Al Boasberg, Charles Smith, basado en un argumento de Buster Keaton y Clyde Bruckman, basado a su vez en The Great Locomotive Chase de William Pittinger. Fotografía: J. Devereaux Jennings, Bert Haines. Intérpretes: Buster Keaton, Glen Cavender, Jim Farley, Frederick Vroom. Duración: 74'. Estados Unidos.

Marca del fuego, La (The Cheat, 1915). Director: Cecil B. De Mille. Guión: Hector Turnbull. Intérpretes: Fanny Ward, Sessue Hayakawa, Jack Dean. Duración: 60'. Estados Unidos.

Marnie, la ladrona (Marnie, 1964). Director: Alfred Hitchcock. Guión: Jay Presson Allen, basado en la novela de Winston Graham. Fotografía: Robert Burks. Música: Bernard Herrmann. Intérpretes: Tippi Hedren, Sean Connery, Diane Baker. Duración: 129'. Estados Unidos.

Marquesa de O, La (Die Marquise von O, 1976). Director: Eric Rohmer. Guión: Eric Rohmer. Fotografía: Néstor Almendros. Intérpretes: Edith Clever, Bruno Ganz, Peter Luhr. Duración: 102'. Francia, Alemania.

Más allá de la duda (Beyond a Reasonable Doubt, 1956). Director: Fritz Lang. Guión: Douglas Morrow. Fotografía: William Snyder. Música: Herschel Burke Gilbert. Intérpretes: Dana Andrews, George Sanders, Thomas Mitchell, Ida Lupino, Vincent Price. Duración: 80'. Estados Unidos.

Matrix (The Matrix, 1999). Director: Larry y Andy Wachowski. Guión: Larry y Andy Wachowski. Fotografía: Bill Pope. Música: Don Davis. Intérpretes: Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss. Duración: 136'. Estados Unidos.

Metrópolis (Metropolis, 1926). Director: Fritz Lang. Guión: Fritz Lang, Thea von Harbou, basado en la novela de Thea von Harbou. Fotografía: Karl Freund, Gunther Rittau. Intérpretes: Alfred Abel, Gustav Fröhlich, Rudolf Klein-Rogge, Brigitte Helm. Duración: 120'. Alemania.

Mientras Nueva York duerme (While the City Sleeps, 1956). Director: Fritz Lang. Guión: Casey Robinson, basado en la novela *The Bloody Spur* de Charles Einstein. Fotografía: Ernest Laszlo. Música: Herschel Burke Gilbert. Intérpretes: Dana Andrews, George Sanders, Thomas Mitchell, Ida Lupino, Vincent Price. Duración: 100'. Estados Unidos.

1984 (1984, 1956). Director: Michael Anderson. Guión: William Templeton, Ralph Gilbert Bettinson, basado en la novela homónima de George Orwell. Fotografía: C. Pennington-Richards. Música: Malcolm Arnold. Intérpretes: Michael Redgrave, Edmond O'Brien, Jan Sterling. Duración: 91'. Reino Unido.

1984 (1984, 1984). Director: Michael Radford. Guión: Michael Radford, Jonathan Gems, basado en la novela homónima de George Orwell. Fotografía: Roger Deakins. Música: The Eurythmics, Dominic Muldowney. Intérpretes: John Hurt, Richard Burton, Suzanna Hamilton, Cyril Cusack. Duración: 115'. Reino Unido.

Ministerio del miedo, El (The Ministry of Fear, 1944). Director: Fritz Lang. Guión: Nunnally Johnson, basado en la novela *Once Off Guard* de J.H. Wallis. Fotografía: Milton Krasner. Música: Arthur Lange. Intérpretes: Sylvia Sidney, Henry Fonda, Barton MacLane. Duración: 99'. Estados Unidos.

Minority Report (Minority Report, 2002). Director: Steven Spielberg. Guión: Scott Frank, Jon Cohen, basado en el relato de Philip K. Dick. Fotografía: Janusz

Kaminski. *Música*: John Williams. *Intérpretes*: Tom Cruise, Collin Farrell, Max von Sydow, Samantha Morton. *Duración*: 144'. Estados Unidos.

Misterio de un alma, El (Geheimnisse Einer Seele, 1926). *Director*: G. W. Pabst. *Guión*: Karl Abraham, Hans Neumann, Colin Ross, Hanns Sachs. *Fotografía*: Robert Lach, Curt Oertel, Guido Seeber. Alemania.

Moderno Sherlock Holmes, El (Sherlock, Jr., 1924). *Director*: Buster Keaton. *Intérpretes*: Buster Keaton, Kathryn McGuire, Ward Crane, Joseph Keaton. *Duración*: 45'. Estados Unidos.

Momia, La (The Mummy, 1932). *Director*: Karl Freund. *Guión*: John Balderston, basado en una historia de Nina Wilcox Putnam y Richard Schayer. *Fotografía*: Charles Stumar. *Intérpretes*: Boris Karloff, Zita Johann, David Manners, Edward Van Sloan. *Duración*: 72'. Estados Unidos.

Monstruo de tiempos remotos, El (The Beast from 20.000 Fathoms, 1953). *Director*: Eugène Lourié. *Guión*: Lou Morheim, Fred Freiberger, según un relato de Ray Bradbury. *Fotografía*: Jack Russell. *Música*: David Buttolph. *Intérpretes*: Paul Christian, Paula Raymond, Cecil Kellaway, Kenneth Tobey. *Duración*: 80'. Estados Unidos.

Mujer de París, Una (A Woman of Paris, 1923). *Director*: Charles Chaplin. *Guión*: Charles Chaplin. *Intérpretes*: Edna Purviance, Adolphe Menjou, Carl Miller, Lydia Knott. *Duración*: 81'. Estados Unidos.

Mujer del cuadro, La (The Woman in the Window, 1944). *Director*: Fritz Lang. *Guión*: Seton I. Miller, basado en la novela de Graham Greene. *Fotografía*: Henry

Sharp. *Música*: Victor Young. *Intérpretes*: Ray Milland, Marjorie Reynolds, Carl Esmond. *Duración*: 85'. Estados Unidos.

Mujer en la Luna, La (Die Frau im Mond, 1929). *Director*: Fritz Lang. *Guión*: Thea von Harbou, Fritz Lang. *Intérpretes*: Klaus Pohl, Willy Fritsch, Gustav von Wangenheim, Gerda Maurus, Fritz Rasp. *Duración*: 156'. Alemania.

Mundo perdido, El (The Lost World, 1925). *Director*: Harry Hoyt. *Guión*: basado en la novela de Arthur Conan Doyle. *Fotografía*: Arthur Edeson. *Intérpretes*: Bessie Love, Lloyd Hughes, Wallace Beery. *Duración*: 65'. Estados Unidos.

Nacimiento de una nación, El (The Birth of a Nation, 1915). *Director*: D.W. Griffith. *Guión*: D.W. Griffith, Frank E. Woods Jr., basado en la novela y en la obra de teatro *The Clansman* y en la novela *Leopard's Spots* de Thomas Dixon. *Fotografía*: Billy Bitzer. *Música*: Joseph Carl Breil, D.W. Griffith. *Intérpretes*: Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall, Miriam Cooper. *Duración*: 159'. Estados Unidos.

Napoleón (Napoleon, 1927). *Director*: Abel Gance. *Guión*: Abel Gance. *Fotografía*: Jules Kruger. *Música*: Arthur Honegger. *Intérpretes*: Albert Dieudonné, Gina Manès, Wladimir Roudenko. *Duración*: 465'. Francia.

Naranja mecánica, La (A Clockwork Orange, 1971). *Director*: Stanley Kubrick. *Guión*: Stanley Kubrick, basado en la novela homónima de Anthony Burgess. *Fotografía*: John Alcott. *Música*: Walter Carlos. *Intérpretes*: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke. *Duración*: 137'. Estados Unidos.

Naves silenciosas (Silent Running, 1971). Director: Douglas Trumbull. Guión: Deric Washburn, Steven Bochco, Michael Cimino. Fotografía: Charles F. Wheeler. Música: Peter Schickele. Intérpretes: Bruce Dern, Cliff Potts, Ron Rifkin, Jesse Vint. Duración: 89'. Estados Unidos.

Nibelungos, Los (Die Nibelungen, 1924). Director: Fritz Lang. Guión: Fritz Lang, Thea von Harbou. Intérpretes: Paul Richter, Margarete Schon, Theodor Loos, Hanna Ralph, Rudolf Klein-Rogge. Duración: 186'. Alemania.

Niños del paraíso, Los (Les enfants du paradis, 1945). Director: Marcel Carné. Guión: Jacques Prévert. Fotografía: Roger Hubert, Marc Fossard. Música: Maurice Thiriet, Joseph Kosma, George Mouque. Intérpretes: Arletty, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur, María Casares. Duración: 195'. Francia.

Nosferatu (Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens, 1922). Director: F.W. Murnau. Guión: Henrik Galeen, basado en la novela *Dracula* de Bram Stoker. Fotografía: Fritz Arno Wagner. Intérpretes: Max Schreck, Alexander Granach, Gustav von Wangenheim, Greta Schroeder. Duración: 84'. Alemania.

Novia de Frankenstein, La (The Bride of Frankenstein, 1935). Director: James Whale. Guión: William Hurlbut, John Balderston, basado en la novela de Mary Shelley. Fotografía: John Mescall. Música: Franz Waxman. Intérpretes: Boris Karloff, Colin Clive, Valerie Hobson, Elsa Lanchester. Duración: 75'. Estados Unidos.

Novia del diablo, La (The Devil's Bride/The Devil Rides Out, 1968). Director: Terence Fisher. Guión: Richard Matheson, basado en la novela de Dennis Wheatley.

Fotografía: Arthur Grant. *Música:* James Bernard. *Intérpretes:* Christopher Lee, Charles Gray, Nike Arrighi. *Duración:* 95'. Reino Unido.

Nuevo mundo, El (The New World, 2005). *Director:* Terrence Malick. *Guión:* Terrence Malick. *Fotografía:* Emmanuel Lubezki. *Música:* James Horner. *Intérpretes:* Colin Farrell, Q'orianka Kilcher, Christian Bale, Christopher Plummer. *Duración:* 135'. Estados Unidos.

Octubre (Oktyabar, 1928). *Director:* Sergei M. Eisenstein, Grigori Alexandrov. *Guión:* Sergei M. Eisenstein, Grigori Alexandrov. *Fotografía:* Edouard Tissé. *Intérpretes:* Vassilli Nikandrov, Vladimir Popov, Boris Livanov, Edouard Tissé. *Duración:* 103'. Unión Soviética.

Olympia (1936). *Director:* Leni Riefenstahl. *Duración:* 220'. Alemania.

Padrino, El (The Godfather, 1972). *Director:* Francis Ford Coppola. *Guión:* Mario Puzo y Francis Ford Coppola, basado en la novela de Mario Puzo. *Fotografía:* Gordon Willis. *Música:* Nino Rota. *Intérpretes:* Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Robert Duvall, Diane Keaton. *Duración:* 175'. Estados Unidos.

Padrino II, El (The Godfather, Part II, 1974). *Director:* Francis Ford Coppola. *Guión:* Mario Puzo y Francis Ford Coppola, basado en la novela de Mario Puzo. *Fotografía:* Gordon Willis. *Música:* Nino Rota y Carmine Coppola. *Intérpretes:* Al Pacino, Robert Duvall, Diane Keaton, Robert de Niro. *Duración:* 200'. Estados Unidos.

Padrino III, El (The Godfather, Part III, 1990). *Director:* Francis Ford Coppola. *Guión:* Mario Puzo y Francis Ford Coppola. *Fotografía:* Gordon Willis. *Música:*

Carmine Coppola, con temas de Nino Rota y fragmentos de *Cavalleria rusticana* (Pietro Mascagni). *Intérpretes*: Al Pacino, Diane Keaton, Talia Shire, Andy Garcia. *Duración*: 161'. Estados Unidos.

Pan nuestro de cada día, El (City Girl/Our Daily Bread, 1929). *Director*: Friedrich W. Murnau. *Guión*: Berthold Viertel, Marion Orth. *Fotografía*: Ernest Palmer. Estados Unidos.

Pan nuestro de cada día, El (Our Daily Bread, 1934). *Director*: King Vidor. *Guión*: King Vidor, Elizabeth Hill, Joseph L. Mankiewicz. *Fotografía*: Robert Planck. *Música*: Alfred Newman. *Intérpretes*: Karen Morley, Tom Keene, John Qualen, Barbara Pepper. *Duración*: 74'. Estados Unidos.

Parada de los monstruos, La (Freaks, 1932). *Director*: Tod Browning. *Guión*: Willis Goldbeck, Leon Gordon, Edgar Allan Woolf, Al Boasberg. *Fotografía*: Merritt B. Gerstad. *Música*: Alfred Newman. *Intérpretes*: Wallace Ford, Leila Hyams, Olga Baclanova. *Duración*: 61'. Estados Unidos.

Pasión de Juana de Arco, La (La passion de Jeanne d'Arc, 1928). *Director*: Carl Theodor Dreyer. *Guión*: Carl Theodor Dreyer, Joseph Delteil. *Fotografía*: Rudolph Maté. *Música*: Victor Alix, Léo Pouget. *Intérpretes*: Renée Maria Falconetti, Eugène Sylvain, Maurice Schutz, Michel Simon. *Duración*: 77'. Francia.

Pasión de los fuertes (My Darling Clementine, 1946). *Director*: John Ford. *Guión*: Samuel G. Engel, Winston Miller, basado en un argumento de Sam Hellman, basado a su vez en la novela *Wyatt Earp, Frontier Marshall* de Stuart N. Lake. *Fotografía*: Joseph P. MacDonald. *Música*: Cyril J. Mockridge, David Buttolph. *Intérpretes*:

Henry Fonda, Linda Darnell, Victor Mature, Walter Brennan. *Duración:* 97'. Estados Unidos.

Pequeño salvaje, El (L'enfant sauvage, 1969). Director: François Truffaut. *Guión:* François Truffaut, Jean Gruault. *Fotografía:* Néstor Almendros. *Intérpretes:* François Truffaut, Jean-Pierre Cargol, Jean Dasté, Paul Ville. *Duración:* 85'. Francia.

Pequeño gran hombre (Little Big Man, 1970). Director: Arthur Penn. *Guión:* Calder Willingham, basado en la novela de Thomas Berger. *Fotografía:* Harry Stradling Jr. *Música:* John Hammond. *Intérpretes:* Dustin Hoffman, Faye Dunaway, Martin Balsam, Richard Mulligan. *Duración:* 150'. Estados Unidos.

Perro de Baskerville, El (The Hound of the Baskervilles, 1959). Director: Terence Fisher. *Guión:* Peter Bryan, basado en la novela de Arthur Conan Doyle. *Fotografía:* Jack Asher. *Música:* James Bernard. *Intérpretes:* Peter Cushing, Andre Morell, Christopher Lee. *Duración:* 87'. Reino Unido.

Perversidad (Scarlet Street, 1945). Director: Fritz Lang. *Guión:* Dudley Nichols, basado en la novela y en la obra teatral *La Chienne* de Georges de la Fouchardiere y Mouezy-Eon, respectivamente. *Fotografía:* Milton Krasner. *Música:* H.J. Salter. *Intérpretes:* Edward G. Robinson, Joan Bennett, Dan Duryea. *Duración:* 103'. Estados Unidos.

Planeta de los simios, El (Planet of the Apes, 1968). Director: Franklin J. Schaffner. *Guión:* Michael Wilson, Rod Serling, basado en la novela de Pierre Boulle. *Fotografía:* Leon Shamroy. *Música:* Jerry Goldsmith. *Intérpretes:* Charlton Heston, Roddy McDowall, Kim Hunter. *Duración:* 112'. Estados Unidos.

Planeta prohibido (Forbidden Planet, 1956). Director: Fred M. Wilcox. Guión: Cyril Hume, basado en una historia de Irving Block y Allen Adler. Fotografía: George Folsey. Música: Louis Barron, Bebe Barron. Intérpretes: Walter Pidgeon, Anne Francis, Leslie Nielsen. Duración: 98'. Estados Unidos.

Platoon (Platoon, 1986). Director: Oliver Stone. Guión: Oliver Stone. Fotografía: Robert Richardson. Música: Georges Delerue. Intérpretes: Tom Berenger, Willem Dafoe, Charlie Sheen, Forest Whitaker. Duración: 120'. Estados Unidos.

Pocahontas (Pocahontas, 1995). Director: Eric Goldberg, Mike Gabriel. Guión: Carl Binder, Susannah Grant, Philip LaZebnik. Música: Alan Menken, Stephen Schwartz. Intérpretes (voces): Irene Bedard, Mel Gibson. Duración: 82'. Estados Unidos.

Pradera sin ley, La (Man Without a Star, 1955). Director: King Vidor. Guión: Borden Chase, D.D. Beauchamp, basado en la novela de Dee Linford. Fotografía: Russell Metty. Música: Joseph Gershenson. Intérpretes: Kirk Douglas, Jeanne Crain, Claire Trevor, William Campbell. Duración: 89'. Estados Unidos.

Psicosis (Psycho, 1960). Director: Alfred Hitchcock. Guión: Joseph Stefano, basado en la novela de Robert Bloch. Fotografía: John L. Russell Jr. Música: Bernard Herrmann. Intérpretes: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin. Duración: 109'. Estados Unidos.

Puerta del cielo, La (Heaven's Gate, 1980). Director: Michael Cimino. Guión: Michael Cimino. Fotografía: Vilmos Zsigmond. Música: David Mansfield.

Intérpretes: Kris Kristofferson, Christopher Walken, John Hurt, Isabelle Huppert.

Duración: 205'. Estados Unidos.

Quimera del oro, La (The Gold Rush, 1925). Director: Charles Chaplin. *Guión:* Charles Chaplin. *Fotografía:* Rollie Totheroh. *Intérpretes:* Charles Chaplin, Georgia Hale, Mack Swain, Tom Murray. *Duración:* 82'. Estados Unidos.

Raíces profundas (Shane, 1953). Director: George Stevens. *Guión:* A.B. Guthrie Jr., Jack Sher, basado en la novela de Jack Schaefer. *Fotografía:* Loyal Griggs. *Música:* Victor Young. *Intérpretes:* Alan Ladd, Jean Arthur, Van Heflin, Brandon de Wilde. *Duración:* 118'. Estados Unidos.

Regla del juego, La (La règle du jeu, 1939). Director: Jean Renoir. *Guión:* Jean Renoir. *Fotografía:* Jean Bachelet. *Música:* Roger Désormières, Joseph Kosma. *Intérpretes:* Marcel Dalio, Nora Gregor, Roland Toutain, Jean Renoir. *Duración:* 113'. Francia.

Reino de los cielos, El (Kingdom of Heaven, 2005). Director: Ridley Scott. *Guión:* William Monahan. *Fotografía:* John Mathieson. *Música:* Harry Gregson-Williams. *Intérpretes:* Orlando Bloom, Liam Neeson, Eva Green, Jeremy Irons. *Duración:* 125'. Estados Unidos.

Resplandor, El (The Shining, 1980). Director: Stanley Kubrick. *Guión:* Stanley Kubrick, Diane Johnson, basado en la novela de Stephen King. *Fotografía:* John Alcott. *Música:* Wendy Carlos. *Intérpretes:* Jack Nicholson, Shelly Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers. *Duración:* 120'. Estados Unidos.

Rey de reyes, El (The King of Kings, 1927). Director: Cecil B. De Mille. Intérpretes: H.B. Warner, Ernest Torrence, Jacqueline Logan, Joseph Schildkraut. Duración: 115'. Estados Unidos.

Rey en Nueva York, Un (A King in New York, 1957). Director: Charles Chaplin. Guión: Charles Chaplin. Fotografía: Georges Périnal. Música: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin, Dawn Addams, Oliver Johnston, Maxime Audley. Duración: 105'. Reino Unido.

Ricardo III (Richard III, 1955). Director: Laurence Olivier, Anthony Bushell. Guión: Alan Dent, Laurence Olivier, Colley Cibber, David Garrick, basado en la obra de teatro de William Shakespeare. Fotografía: Otto Heller. Música: William Walton. Intérpretes: Laurence Olivier, Ralph Richardson, Claire Bloom, John Gielgud. Duración: 155'. Reino Unido.

Río Bravo (Rio Bravo, 1959). Director: Howard Hawks. Guión: Jules Furthman, Leigh Brackett, según la historia de Barbara Hawks McCampbell. Fotografía: Russell Harlan. Música: Dimitri Tiomkin. Intérpretes: John Wayne, Dean Martin, Ricky Nelson, Angie Dickinson, Walter Brennan. Duración: 141'. Estados Unidos.

Río de sangre (The Big Sky, 1952). Director: Howard Hawks. Guión: Dudley Nichols, basado en la novela de A.B. Guthrie Jr. Fotografía: Russell Harlan. Música: Dimitri Tiomkin. Intérpretes: Kirk Douglas, Dewey Martin, Elizabeth Threatt, Arthur Hunnicutt. Duración: 122'. Estados Unidos.

*Río Rojo (Red River, 1948). Director: Howard Hawks. Guión: Borden Chase, Charles Schnee, basado en la novela *The Chisholm Trail* de Borden Chase.*

Fotografía: Russell Harlan. *Música:* Dimitri Tiomkin. *Intérpretes:* John Wayne, Montgomery Clift, Joanne Dru, Walter Brennan. *Duración:* 133'. Estados Unidos.

Robín de los bosques (Robin Hood, 1922). *Director:* Allan Dwan. *Intérpretes:* Douglas Fairbanks, Wallace Beery, Enid Bennett, Alan Hale. *Duración:* 110'. Estados Unidos.

Robín de los bosques (The Adventures of Robin Hood, 1938). *Director:* Michael Curtiz, William Keighley. *Guión:* Norman Reilly Raine, Seton I. Miller, basado en la novela *Ivanhoe* de Sir Walter Scott y en la ópera *Robin Hood* de De Koven-Smith. *Fotografía:* Sol Polito, Tony Gaudio. *Música:* Erich Wolfgang Korngold. *Intérpretes:* Errol Flynn, Olivia de Havilland, Basil Rathbone, Claude Rains. *Duración:* 102'. Estados Unidos.

Rommel, el zorro del desierto (The Desert Fox, 1951). *Director:* Henry Hathaway. *Guión:* Nunnally Johnson, basado en la biografía de Desmond Young. *Fotografía:* Norbert Brodine. *Música:* Daniel Amfitheatrof. *Intérpretes:* James Mason, Cedric Hardwicke, Jessica Tandy, Luther Adler. *Duración:* 88'. Estados Unidos.

Salida de la luna, La (The Rising of the Moon, 1957). *Director:* John Ford. *Guión:* Frank S. Nugent, basado en el relato "The Majesty of the Law" de Frank O'Connor y en las obras de teatro "A Minute's Wait" de Martin J. McHugh y "The Rising of the Moon" de Lady Gregory. *Fotografía:* Robert Krasker. *Música:* Eamonn O'Gallagher. *Intérpretes:* Tyrone Power, Cyril Cusack, Noel Purcell, Jack MacGowran. *Duración:* 81'. Irlanda.

Salvar al soldado Ryan (Saving Private Ryan, 1998). *Director:* Steven Spielberg. *Guión:* Robert Rodat. *Fotografía:* Janusz Kaminski. *Música:* John Williams.

Intérpretes: Tom Hanks, Edward Burns, Tom Sizemore, Matt Damon. *Duración:* 169'. Estados Unidos.

Sansón y Dalila (Samson and Delilah, 1949). Director: Cecil B. de Mille. *Guión:* Vladimir Jabotinsky, Harold Lamb, Jesse Lasky Jr., Fredric M. Frank. *Fotografía:* Dewey Wrigley, George Barnes. *Música:* Victor Young. *Intérpretes:* Hedy Lamarr, Victor Mature, George Sanders, Angela Lansbury, Henry Wilcoxon. *Duración:* 128'. Estados Unidos.

Satanás (The Black Cat, 1934). Director: Edgar G. Ulmer. *Guión:* Peter Ruric, según un argumento de Peter Ruric y Edgar Allan Poe. *Fotografía:* John J. Mescall. *Música:* Heinz Roemheld. *Intérpretes:* Boris Karloff, Bela Lugosi, David Manners, Jacqueline Wells. *Duración:* 65'. Estados Unidos.

Scaramouche (Scaramouche, 1952). Director: George Sidney. *Guión:* Ronald Millar, George Froeschel. *Fotografía:* Charles Rosher. *Música:* Victor Young. *Intérpretes:* Stewart Granger, Eleanor Parker, Janet Leigh, Mel Ferrer. *Duración:* 115'. Estados Unidos.

Scarface, el terror del hampa (Scarface, the Shame of a Nation, 1932). Director: Howard Hawks. *Guión:* Ben Hecht, Senton I. Miller, John Lee Mahin, W. R. Burnett, Fred Palsey. *Fotografía:* Lee Garmes, L. W. O'Connell. *Música:* Adolph Tandler, Gus Arnheim. *Intérpretes:* Paul Muni, Ann Dvorak, Karen Morley. *Duración:* 99'. Estados Unidos.

Secreto tras la puerta (Secret Beyond the Door, 1948). Director: Fritz Lang. *Guión:* Fritz Lang, Walter Wanger. *Fotografía:* Stanley Cortez. *Música:* Miklós Rózsa.

Intérpretes: Joan Bennett, Michael Redgrave, Anne Revere. *Duración:* 99'. Estados Unidos.

Sed de mal (Touch of Evil, 1958). Director: Orson Welles. *Guión:* Orson Welles, según la novela *Badge of Evil* de Whit Masterson. *Fotografía:* Russell Metty. *Música:* Henry Mancini. *Intérpretes:* Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles. *Duración:* 108'. Estados Unidos.

Senderos de gloria (Paths of Glory, 1957). Director: Stanley Kubrick. *Guión:* Stanley Kubrick, Calder Willingham, Jim Thompson, basado en la novela de Humphrey Cobb. *Fotografía:* Georg Krause. *Música:* Gerald Fried. *Intérpretes:* Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou, George Macready. *Duración:* 86'. Estados Unidos.

Señor de los anillos, El (The Lord of the Rings, 2001). Director: Peter Jackson. *Guión:* Frances Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson, basado en *The Lord of the Rings* de J. R. R. Tolkien. *Fotografía:* Andrew Lesnie. *Música:* Howard Shore. *Intérpretes:* Elijah Wood, Billy Boyd, Sean Astin, Ian McKellen, Viggo Mortensen, Ian Holm, Sean Bean, Christopher Lee, Orlando Bloom, Liv Tyler, Cate Blanchett. *Duración:* 178'. Nueva Zelanda, Estados Unidos.

Signo de la cruz, El (The Sign of the Cross, 1932). Director: Cecil B. de Mille. *Guión:* Waldemar Young, Sidney Buchman, basado en la obra de Wilson Barrett. *Fotografía:* Karl Struss. *Música:* Rudolph G. Kopp. *Intérpretes:* Fredric March, Elissa Landi, Claudette Colbert, Charles Laughton. *Duración:* 118'. Estados Unidos.

Sin perdón (Unforgiven, 1992). Director: Clint Eastwood. *Guión:* David Webb Peoples. *Fotografía:* Jack N. Green. *Música:* Lennie Niehaus. *Intérpretes:* Clint

Eastwood, Gene Hackman, Morgan Freeman, Richard Harris. *Duración:* 127'. Estados Unidos.

Sinuhé, el egipcio (The Egyptian, 1954). *Director:* Michael Curtiz. *Guión:* Philip Dunne, Casey Robinson, basado en la novela de Mika Waltari. *Fotografía:* Leon Shamroy. *Música:* Alfred Newman, Bernard Herrmann. *Intérpretes:* Fredric March, Elissa Landi, Claudette Colbert, Charles Laughton. *Duración:* 140'. Estados Unidos.

Sobornados, Los (The Big Heat, 1953). *Director:* Fritz Lang. *Guión:* Sydney Boehm. *Fotografía:* Charles Lang. *Música:* Daniele Amfitheatrof. *Intérpretes:* Glenn Ford, Gloria Grahame, Jocelyn Brando, Alexander Scourby, Lee Marvin. *Duración:* 90'. Estados Unidos.

Solo ante el peligro (High Noon, 1952). *Director:* Fred Zinnemann. *Guión:* Carl Foreman, basado en "The Tin Star" de John W. Cunningham. *Fotografía:* Floyd Crosby. *Música:* Dimitri Tiomkin. *Intérpretes:* Gary Cooper, Grace Kelly, Thomas Mitchell, Lloyd Bridges. *Duración:* 84'. Estados Unidos.

Sólo se vive una vez (You Only Live Once, 1937). *Director:* Fritz Lang. *Guión:* Gene Towne, Graham Baker, basado en una historia de Gene Towne. *Fotografía:* Leon Shamroy. *Música:* Alfred Newman. *Intérpretes:* Sylvia Sydney, Henry Fonda, Barton MacLane. *Duración:* 86'. Estados Unidos.

Sopa de ganso (Duck Soup, 1933). *Director:* Leo McCarey. *Guión:* Bert Kalmar, Harry Ruby, Arthur Sheekman, Nat Perrin. *Fotografía:* Henry Sharp. *Música:* Alfred Newman. *Intérpretes:* Groucho Marx, Chico Marx, Harpo Marx, Zeppo Marx. *Duración:* 70'. Estados Unidos.

Sortie des ouvriers de l'usine Lumière, La (1895). *Director:* August y Louis Lumière. Francia.

Spartaco (1952). *Director:* Riccardo Freda. Italia.

Spartaco il gladiatore della Tracia (1913). *Director:* Enrico Vidali. Italia.

Star Trek. La película (*Star trek. The Motion Picture*, 1979). *Director:* Robert Wise. *Guión:* Harold Livingston, Gene Roddenberry, basado en un historia de Alan Dean Foster y los personajes de la serie de televisión *Star Trek*. *Fotografía:* Richard H. Kline. *Música:* Jerry Goldsmith. *Intérpretes:* William Shatner, Leonard Nimoy, DeForest Kelley, James Doohan, George Takei, Stephen Collins. *Duración:* 132'. Estados Unidos.

Sueño americano, Un (*An American Romance*, 1944). *Director:* King Vidor. *Guión:* Herbert Dalmas, William Ludwig, basado en un argumento de King Vidor. *Fotografía:* Harold Rosson. *Música:* Louis Gruenberg. *Intérpretes:* Brian Donlevy, Ann Richards, Walter Abel, John Qualen. *Duración:* 151'. Estados Unidos.

Tabú (*Tabu*, 1931). *Director:* Friedrich W. Murnau, Robert J. Flaherty. *Guión:* Friedrich W. Murnau, Robert J. Flaherty. *Fotografía:* Floyd Crosby, Robert J. Flaherty. *Música:* Hugo Risenfeld. *Intérpretes:* Reri, Matahi, Hitu, Jean, Jules, Kong Ah. 80'. Estados Unidos.

Tapadera, La (*The Front*, 1976). *Director:* Martin Ritt. *Guión:* Walter Bernstein. *Fotografía:* Michael Chapman. *Música:* Dave Grusin. *Intérpretes:* Woody Allen, Zero Mostel, Herschel Bernardi. *Duración:* 94'. Estados Unidos.

Tartufo, o el hipócrita (Tartüff, 1925). Director: Friedrich W. Murnau. Guión: Carl Mayer, basado en la obra de Molière. Fotografía: Karl Freund. Intérpretes: Emil Jannings. Alemania.

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964). Director: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George, basado en la novela *Red Alert* de Peter George. Fotografía: Gilbert Taylor. Música: Laurie Johnson. Intérpretes: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, Keenan Wynn. Duración: 93'. Estados Unidos.

Telón de acero, El (The Iron Curtain, 1948). Director: William A. Wellman. Guión: Milton Krims, basado en las memorias de Igor Gouzenko. Fotografía: Charles Clarke. Música: Alfred Newman. Intérpretes: Dana Andrews, Gene Tierney, June Havoc, Berry Kroeger. Duración: 84'. Estados Unidos.

Testamento del doctor Mabuse, El (Das Testament des Dr. Mabuse, 1933). Director: Fritz Lang. Guión: Fritz Lang, Thea von Harbou. Fotografía: Fritz Arno Wagner. Música: Walter Sieber. Intérpretes: Rudolf Klein-Rogge, Oskar Beregi, Theodor Loos. Duración: 122'. Alemania.

Tiempos de gloria (Glory, 1989). Director: Edward Zwick. Guión: Kevin Jarre, basado en las obras *Lay This Laurel* de Lincoln Kirstein, *One Gallant Rush* de Peter Burchard y en las cartas de Robert Gould Shaw. Fotografía: Freddie Francis. Música: James Horner. Intérpretes: Matthew Broderick, Denzel Washington, Cary Elwes, Morgan Freeman. Duración: 122'. Estados Unidos.

Tiempos modernos (Modern Times, 1936). Director: Charles Chaplin. Guión: Charles Chaplin. Fotografía: Rollie Totheroh, Ira Morgan. Música: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Stanley "Tiny" Sandford. Duración: 89'. Estados Unidos.

Tierra contra los platillos volantes, La (Earth vs. the Flying Saucers, 1956). Director: Fred F. Sears. Guión: George Worthing Yates, Raymond T. Marcus, basado en una historia de Curt Siodmak, sugerida por "Flying Saucers from Outer Space" de Maj. Donald E. Keyhoe. Fotografía: Fred Jackman Jr. Música: Mischa Bakaleinikoff. Intérpretes: Hugh Marlowe, Joan Taylor, Donald Curtis, Morris Ankrum. Duración: 82'. Estados Unidos.

Tierra de faraones (Land of the Pharaohs, 1955). Director: Howard Hawks. Guión: William Faulkner, Harry Kurnitz, Harold Jack Bloom. Fotografía: Lee Garmes, Russell Harlan. Música: Dimitri Tiomkin. Intérpretes: Jack Hawkins, Joan Collins, Dewey Martin. Duración: 106'. Estados Unidos.

Tierra en llamas, La (Der Brennende Acker, 1922). Director: Friedrich W. Murnau. Guión: Willy Haas, Thea von Harbou, Arthur Rosen. Alemania.

Tigre de Esnapur, El (Der Tiger von Eschnapur, 1959) / La tumba india (Das Indische Grabmal, 1959). Director: Fritz Lang. Guión: Fritz Lang, Thea von Harbou. Fotografía: Richard Angst. Música: Michel Michelet, Gerhard Berger. Intérpretes: Paul Hubschmid, Debra Paget, Walter Reyer. Duración: 198'. RFA, Italia, Francia.

Topaz (Topaz, 1969). Director: Alfred Hitchcock. Guión: Samuel Taylor, basado en la novela de Leon Uris. Fotografía: Jack Hildyard. Música: Maurice Jarre.

Intérpretes: John Forsythe, Frederick Stafford, Dany Robin, John Vernon.

Duración: 127'. Estados Unidos.

Tres edades, Las (The Three Ages, 1923). Director: Buster Keaton y Eddie Kline.

Intérpretes: Edward F. Cline, Buster Keaton, Margaret Leahy, Wallace Beery.

Duración: 63'. Estados Unidos.

Tres luces, Las (Der Müde Tod, 1921). Director: Fritz Lang. *Guión:* Thea von

Harbou. *Fotografía:* Erich Nitzachmann, Hermann Saalfrank, Fritz Arno Wagner.

Intérpretes: Bernhard Goetzke, Lil Dagover, Walter Janssen, Rudolf Klein-Rogge.

Duración: 100'. Alemania.

Tres mosqueteros, Los (The Three Musketeers, 1948). Director: George Sidney.

Guión: Robert Ardrey, basado en la novela homónima de Alexandre Dumas.

Fotografía: Robert Planck. *Música:* Herbert Stothart. *Intérpretes:* Lana Turner,

Gene Kelly, June Allyson, Van Heflin, Angela Lansbury. *Duración:* 125'. Estados

Unidos.

Triunfo de la voluntad, El (Triumph des Willens, 1935). Director: Leni Riefenstahl.

Duración: 110'. Alemania.

Troya (Troy, 2004). Director: Wolfgang Petersen. *Guión:* David Benioff, basado en

la *Ilíada* de Homero. *Fotografía:* Roger Pratt. *Música:* James Horner. *Intérpretes:*

Brad Pitt, Eric Bana, Orlando Bloom, Diana Kruger. *Duración:* 163'. Estados

Unidos.

Túnica sagrada, La (The Robe, 1953). Director: Henry Koster. *Guión:* Philip

Dunne, basado en la novela de Lloyd C. Douglas. *Fotografía:* Leon Shamroy.

Música: Alfred Newman. *Intérpretes:* Richard Burton, Jean Simmons, Victor Mature, Michael Rennie. *Duración:* 135'. Estados Unidos.

Ultimátum a la Tierra (The Day the Earth Stood Still, 1951). *Director:* Robert Wise. *Guión:* Edmund North, basado en una historia de Harry Bates. *Fotografía:* Leo Tover. *Música:* Bernard Herrmann. *Intérpretes:* Michael Rennie, Patricia Neal, Hugh Marlowe, Sam Jaffe. *Duración:* 92'. Estados Unidos.

Último, El (Der Letzte mann, 1924). *Director:* Friedrich W. Murnau. *Guión:* Carl Mayer. *Fotografía:* Karl Freund. *Música:* Giuseppe Becca. *Intérpretes:* Emil Jannings, Maly Delschaft, Max Hiller. *Duración:* 75'. Alemania.

Un sabor a miel (A Taste of Honey, 1961). *Director:* Tony Richardson. *Guión:* Shelagh Delaney, Tony Richardson, basado en una obra de Shelagh Delaney. *Fotografía:* Walter Lassally. *Música:* John Addison. *Intérpretes:* Dora Bryan, Rita Tushingham, Robert Stephens, Murray Melvin. *Duración:* 100'. Reino Unido.

Uno rojo: división de choque (The Big Red One, 1980). *Director:* Samuel Fuller. *Guión:* Samuel Fuller. *Fotografía:* Adam Greenberg. *Música:* Dana Koproff. *Intérpretes:* Lee Marvin, Mark Hamill, Robert Carradine, Bobby Di Cicco. *Duración:* 113'. Estados Unidos.

Vengador sin piedad, El (The Bravados, 1958). *Director:* Henry King. *Guión:* Philip Yordan, basado en la novela de Frank O'Rourke. *Fotografía:* Leon Shamroy. *Música:* Lionel Newman. *Intérpretes:* Gregory Peck, Joan Collins, Stephen Boyd, Albert Salmi. *Duración:* 98'. Estados Unidos.

Venganza de Frankenstein, La (The Revenge of Frankenstein, 1958). Director: Terence Fisher. *Guión:* Jimmy Sangster, H. Hurford Janes, George Baxt, basado en los personajes creados por Mary Shelley. *Fotografía:* Jack Asher. *Música:* Leonard Salzedo. *Intérpretes:* Peter Cushing, Francis Matthews, Eunice Gayson, Michael Gwynn. *Duración:* 89'. Reino Unido.

Verdugos también mueren, Los (Hangmen Also Die, 1943). Director: Fritz Lang. *Guión:* John Wexley, basado en una historia de Fritz Lang y Bertolt Brecht. *Fotografía:* James Wong Howe. *Música:* Hanns Eisler. *Intérpretes:* Brian Donlevy, Walter Brennan, Anna Lee. *Duración:* 131'. Estados Unidos.

Vértigo (Vertigo, 1958). Director: Alfred Hitchcock. *Guión:* Alec Coppel, Samuel Taylor, basado en la novela *D'Entre les Morts* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac. *Fotografía:* Robert Burks. *Música:* Bernard Herrmann. *Intérpretes:* James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes. *Duración:* 128'. Estados Unidos.

Vida futura, La (Thing to Come, 1936). Director: William Cameron Menzies. *Guión:* H. G. Wells, Lajos Biro, basado en el libro *The Shape of Things to Come* de H. G. Wells. *Fotografía:* Georges Périnal. *Música:* Arthur Bliss. *Intérpretes:* Raymond Massey, Edward Chapman, Ralph Richardson, Margareta Scott, Cedric Hardwicke. *Duración:* 92'. Reino Unido.

Vida privada de Enrique VIII, La (The Private Life of Henry VIII, 1933). Director: Alexander Korda. *Guión:* Lajos Biro, Arthur Wimperis. *Fotografía:* Georges Périnal. *Música:* Kurt Schroeder. *Intérpretes:* Charles Laughton, Robert Donat, Lady Tree. *Duración:* 97'. Reino Unido.

Vinieron del espacio exterior (It Came from Outer Space, 1953). Director: Jack Arnold. Guión: Harry Essex, basado en la historia *The Meteor* de Ray Bradbury. Fotografía: Clifford Stine. Música: Herman Stein. Intérpretes: Richard Carlson, Barbara Rush, Charles Drake, Russell Johnson. Duración: 81'. Estados Unidos.

Violentos años veinte, Los (The Roaring Twenties, 1939). Director: Raoul Walsh, Anatole Litvak. Guión: Jerry Wald, Richard Macaulay, Robert Rossen, según una historia de Mark Hellinger. Fotografía: Ernest Haller. Música: Heinz Roemheld, Ray Heindorf. Intérpretes: James Cagney, Priscilla Lane, Humphrey Bogart. Duración: 104'. Estados Unidos.

Winchester '73 (1950). Director: Anthony Mann. Guión: Robert L. Richards, Borden Chase, basado en un argumento de Stuart N. Lake. Fotografía: William Daniels. Música: Joseph Gershenson. Intérpretes: James Stewart, Shelley Winters, Dan Duryea, Stephen McNally. Duración: 92'. Estados Unidos.

Y el mundo marcha (The Crowd, 1928). Director: King Vidor. Guión: King Vidor, John V.A. Weaver, Harry Behn, basado en un argumento de King Vidor. Fotografía: Henry Sharp. Intérpretes: Eleanor Boardman, James Murray, Bert Roach, Estelle Clark. Duración: 104'. Estados Unidos.

Bibliografía.

- ABRAMS, D. Sam: “Whitman”, en *Lecciones de Literatura Universal*, Cátedra, Madrid, 1996.
- ACKROYD, P.: *Introduction to Dickens*, Londres, Sinclair-Stevenson, 1991.
- AGUILAR, Carlos: “El enigma de otro mundo”, en *Diccionario de películas del cine norteamericano*, Eduardo Rodríguez y Juan Tejero (coordinadores) Madrid, T&B Editores, 2002: págs. 258 a 259.
- ALDGATE, A.: *Cinema and History: British Newsreels and the Spanish Civil War*, Londres, Scolar Press, 1979.
- ALEGRE, S.: *El cine cambia la Historia*, Barcelona, PPU, 1994.
- ALLEN, Robert C., y Douglas GOMERY: *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1995.
- ALQUÉZAR ULIANA, Ramón: “El cinema com a instrument en l’ensenyament de la història contemporània”, en HMiC, revista digital publicada per la Universitat Autònoma de Barcelona, <http://seneca.uab.es/hmic/material/indexmaterials.htm>
- ALSINA, José: “Pequeña introducción a Homero”, *Estudios clásicos*, v, núm. 27, 1959, pp. 61-95.
- ALSINA THEVENET, Homero: “Guerra de Secesión y cine norteamericano: un terreno difícil”, en *La Historia y el Cine* de J. Romaguera y E. Rimbau (eds.), Barcelona, Fontamara, 1983: págs. 80 a 103.
- ANDERSON, Lindsay: *Sobre John Ford*, Barcelona, Paidós, 2001.
- ASIMOV, Isaac: *Yo, robot* (1950), Barcelona, Edhasa, 1975.
- AUMONT, J., A. BERGALA, M. MARIE y M. VERNET: *Estética del cine. espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1993.

- BALLÓ, Jordi, y Xavier PÉREZ: *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*, Barcelona, Empúries, 1995.
- BARCELÓ, Pedro: *Breve historia de Grecia y Roma*, Madrid, Alianza, 2001.
- BARRY, Iris: *D. W. Griffith: American film master*, New York, The Museum of Modern Art, 2002.
- BARTHES, Roland: “El efecto de lo real”, en *Polémica sobre el realismo*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- BASSA, Joan y Ramon FREIXAS: *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles: “Edgar Allan Poe, por Baudelaire” en *Edgar A. Poe, poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1998.
- BAXTER, John: *Stanley Kubrick. Biografía*, Madrid, T & B Editores, 1999.
- BAZIN, André: *Orson Welles*, Valencia, Fernando Torres, editor, 1973.
- BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990.
- BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos, I*. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Madrid, Taurus, 1990.
- BOGDANOVICH, Peter y Orson WELLES: *Ciudadano Welles*, Barcelona, Grijalbo, 1994.
- BOGDANOVICH, Peter: *John Ford*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- BORDWELL, David: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997.
- BORGES, Jorge Luis: “Kafka y sus precursores”, en *Otra Inquisiciones, Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, pp. 710-712.

- BORGES, Jorge Luis (selección, traducción y prólogo): *Hojas de hierba* de Walt Whitman, Editorial Lumen, Barcelona, 1991.
- BORGES, Jorge Luis y Esther ZEMBORAIN: *Introducción a la literatura norteamericana*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- BORGES, Jorge Luis (prólogo): *Hacedor de estrellas* (1937) de Olaf Stapledon, Minotauro, Barcelona, 2003.
- BURCH, Noel: *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1997.
- BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), Madrid, Tecnos, 1987.
- CALHOUN, John C.: *Disquisición sobre el gobierno*, Madrid, Tecnos, 1996.
- CANO ALONSO, Pere Lluís: “Sobre el *peplum* como género” en *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*, Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias, 1985.
- CAPARRÓS LERA, José María: *Breve historia del cine americano. De Edison a Spielberg*, Barcelona, Littera Books, 2002.
- CAPARRÓS LERA, José María: *100 películas sobre historia contemporánea*, Madrid, Alianza, 2004.
- CAPARRÓS LERA, José María: “Guerra de secesión americana”, en *100 películas sobre historia contemporánea*, Madrid, Alianza, 1997: págs. 111 a 136.
- CAPARRÓS LERA, José María: *La Guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*, Barcelona, Ariel, 1998.
- CÂPEK, Josef y Karel: *R.U.R. (1921) y El juego de los insectos*, Madrid, Alianza Editorial, 1966.

- CARREÑO, José María: “Los sobornados”, en *Diccionario de películas del cine norteamericano*, Eduardo Rodríguez y Juan Tejero (coordinadores), Madrid, T&B Editores, 2002: págs. 793-794.
- CASAS, Quim: *El western. El género americano*, Barcelona, Paidós, 1994.
- CASAS, Quim: *Howard Hawks: la comedia de la vida*, Barcelona, Dirigido por, 1998.
- CASAS, Quim: “Lirios rotos”, en *Diccionario de películas del cine norteamericano*, Eduardo Rodríguez y Juan Tejero (coordinadores) Madrid, T&B Editores, 2002: págs. 446 y 447.
- CASAS, Quim: “Últimatum a la Tierra” en *Diccionario de películas del cine norteamericano. Antología crítica*, Eduardo Rodríguez y Juan Tejero (coordinadores), T&B Editores, Madrid, 2002: 899-900.
- CÉSPEDES, Guillermo (intr.): *La frontera en la historia americana* de Frederick Jackson Turner, Madrid, Ediciones Castilla, 1960.
- CHARTIER, Roger: *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- CHASE, Richard: “Walt Whitman”, en *Tres escritores norteamericanos III*, Editorial Gredos, Madrid, 1962.
- CHESTERTON, G. K.: *Pequeña historia de Inglaterra* (1917), Madrid, Saturnino Calleja, 1920.
- CIMENT, Michel: *Kubrick*, Madrid, Akal, 2000.
- CIRLOT, Victoria: *Epopéya e historia*, Barcelona, Argot, 1985.
- CLARKE, Arthur C.: *El viento del sol. Relatos de la era espacial*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.
- CLARKE, Arthur C.: *Relatos de diez mundos*, Barcelona, Edhasa, Colección Nebulae, 1978.

- CLARKE, Arthur C.: “El centinela” en *Expedición a la Tierra* (1954), págs. 181 a 193, Barcelona, Edhasa, Nebulae ciencia ficción, 1978.
- CLARKE, Arthur C.: *El fin de la infancia* (1954), Barcelona, Ediciones Minotauro, 1986.
- CLARKE, Arthur C.: *2001: una odisea espacial* (1968), Barcelona, Ediciones Orbis, Biblioteca de Ciencia Ficción, 1986.
- CLARKE, Arthur C.: *La ciudad y las estrellas* (1956), Barcelona, Edhasa, Nebulae, 2004.
- COLEMAN, John-Alexander: “Melville” en *Lecciones de Literatura Universal. Siglos XII a XX*, edición de Jordi Llovet, Madrid, Cátedra, 1996.
- COMA, Javier: *La gran caravana del Western. Las 100 mejores películas del Oeste*, Madrid, Alianza, 1996.
- COMA, Javier: *Aquella guerra desde aquel Hollywood*, Madrid, Alianza, 1998.
- COMA, Xavier: *Diccionari del cinema negre*, Barcelona, Edicions 62, 1990.
- COOPER, James Fenimore: *El último mohicano*, Madrid, Cátedra, Letras universales, 1997.
- CORTÁZAR, Julio (notas): *Cuentos 2* de Edgar Allan Poe, Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- DE ESPAÑA, Rafael: *El peplum: la antigüedad en el cine*, Barcelona, Glénat, 1998.
- DICKENS, Charles: *El grillo del hogar*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1959.
- DICKENS, Charles: *Oliverio Twist*, Barcelona, Planeta, 1988.
- DICKENS, Charles: *Temps Difícils* (1854), Barcelona, Edicions 62 i la Caixa, 1994.
- ECO, Umberto: *Apostillas a El nombre de la Rosa*, Lumen, Barcelona, 1991.

- EIBEL, Alfred: *El cine de Fritz Lang*, Ediciones Era, México, 1964.
- EISENSTEIN, Sergei M.: *Teoría y técnica cinematográficas*, “Dickens, Griffith y el film de hoy”, Madrid, Rialp, 1989.
- EISNER, Lotte: *Fritz Lang*, L’Étoile, París, 1984.
- EISNER, Lotte H.: *La pantalla demoníaca*, Signo e imagen, Madrid, Cátedra, 1988.
- ELIOT, T.S.: “La tradició i el talent individual”, Jordi Larios, ed., *Llegir i escriure*, Empúries, Barcelona, 1996, págs. 39-50.
- ENGELHARDT, T.: *El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*, Barcelona, Paidós, 1997.
- EUGENIO, Francisco: *Breve historia de Roma*, Madrid, Dykinson, 1989.
- FALKNER, John Meade: *Moonfleet* (Londres, 1898), Grupo Anaya, Madrid, 1991.
- FAST, Howard, *Espàrtac*, Edicions 62, Barcelona, 1985.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel: “El color púrpura”, en *Diccionario de películas del cine norteamericano*, Eduardo Rodríguez y Juan Tejero (coordinadores), Madrid, T&B Editores, 2002: págs. 149-150.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: *Cine e historia en el aula*, Madrid, Akal, El Mochuelo pensativo, 1989.
- FERRO, Marc: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel Historia, 1995.
- FISH, Stanley: “4. Los bajitos no tienen razón de vivir: Lectura de la ironía”, en *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*, Destino, Barcelona, 1992.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, F. y LORENZO ESPINOSA, J. M.: *Historia del mundo actual (1945-1995)*, Madrid, Alianza, 1996.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: *Cine e historia: las imágenes de la historia reciente*, Madrid, Arco/Libros, 1998.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. y Santiago SÁNCHEZ GONZÁLEZ: *Cuadernos de Historia Contemporánea*, “Las imágenes de la historia en la obra de Stanley Kubrick”, 2001, número 23: 17-65.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Ramón: “Apéndice”, en *Moonfleet*, Grupo Anaya, Madrid, 1991.
- GASKELL, Ivan: “Historia de las imágenes”, en *Formas de hacer Historia*, Peter Burke (editor), Madrid, Alianza Editorial, 1993: págs. 209 a 239.
- GEDULD, Carolyn: *Filmguide to 2001: A Space Odyssey*, Indiana University Press, Bloomington (Londres), 1973.
- GOMERY, Douglas: “El nacimiento de Hollywood y los primeros magnates”, en *Historia general del cine*, Volumen II, EE.UU. (1908-1915), Madrid, Cátedra, 1998.
- GREY, Zane: *Al oeste del Pecos* (1931), Barcelona, Planeta, 1988.
- GRIMAL, Pierre: *La Civilización romana*, Barcelona, Juventud, 1965.
- GUBERN, Román: *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- GUBERN, Román: *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Lumen, 1995.
- GUBERN, Román: “La agonía de los géneros” en *Historia general del cine*, Volumen X, Madrid, Cátedra, 1996.
- HEIDEGGER, Martin: *El Ser y el Tiempo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996.
- HENRY, Michael: *Le cinéma expressioniste allemand: un langage métaphorique*, Editions du signe, 1971.
- HEREDERO, Carlos F.: “Los contrabandistas de Moonfleet”, en *Diccionario de películas del cine norteamericano*, Eduardo Rodríguez y Juan Tejero (coordinadores), Madrid, T&B Editores, 2002: págs. 161-162.

- HERR, MICHAEL: *Kubrick*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2001.
- HESÍODO: *Obras y fragmentos. Teogonía*, Madrid, Editorial Gredos, 2000.
- HUESO, Ángel Luis: *El cine y la historia del siglo XX*, Universidad de Santiago de Compostela, 1983.
- HUESO Montón, Ángel Luis: *Historia de los géneros cinematográficos*, Valladolid, Heraldo distribuidor, 1976.
- HUXLEY, Aldous: *Un món feliç* (1932), Barcelona, La Llar del Llibre, 1989.
- JEFFERSON, Thomas: *Autobiografía y otros escritos*, Madrid, Tecnos, 1987.
- JONES, Maldwyn Allen: *Historia de los Estados Unidos, 1607-1992*, Madrid, Cátedra, 1996.
- KAGAN, Norman: *The cinema of Stanley Kubrick*, Roundhouse, Oxford, 1975.
- KANT, Immanuel: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1995.
- KANT, Immanuel: *Lo bello y lo sublime*, Barcelona, Ed. Óptima, 1998.
- KITCHEN, Martin: *El período de entreguerras en Europa*, Madrid, Alianza, 1992.
- KOBAL, John: *Las 100 mejores películas*, Alianza, Madrid, 2003.
- KOCH, Adrienne y William PEDEN (estudio preliminar y edición): *Autobiografía y otros escritos*, de Thomas Jefferson, Madrid, Tecnos, 1987.
- KRACAUER, Sigfried: *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1985.
- KRACAUER, Sigfried: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989.
- LAGNY, Michele: *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch Casa Editorial, 1997.

- LALANDA, Javier Martín: apéndice a *La isla del Dr. Moreau* de Herbert George Wells, Anaya, Madrid, 1990.
- LANG, Robert: *American film melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- LARA LÓPEZ, Alfredo (presentación): *Memorias y aventuras de Barry Lyndon* (1844) de William Makepeace Thackeray, Valdemar, Madrid, Histórica, 2000.
- LATORRE, José María: *El cine fantástico*, Barcelona, Publicaciones Fabregat, 1987.
- LILLO REDONET, Fernando: *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.
- LINCOLN, Abraham: *Speeches and writings*, New York, Library of America, 1989.
- LINCOLN, Abraham: *Guerra Civil y democracia: discursos y mensajes 1861-1865*, Argentina, Tres Américas, 1966.
- LODGE, David: *L'art de la ficció*, Empúries, Barcelona, 1998.
- LORENTE-COSTA, Joan: “La noció d’espectacle en les pel·lícules de Romans” en *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*, Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias, 1985.
- LOSILLA, Carlos: “El malvado Zaroff”, en *Diccionario de películas del cine norteamericano*, Eduardo Rodríguez y Juan Tejero (coordinadores), Madrid, T&B Editores, 2002: págs. 476 y 477.
- LOVECRAFT, Howard Phillips: *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- LUCAS VERDÚ, Pablo (estudio preliminar): *Disquisición sobre el gobierno*, de John C. Calhoun, Madrid, Tecnos, 1996.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1998.

- MARTÍN, José Jerónimo y Antonio RUBIO: *Cine y Revolución Francesa*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990.
- MARTÍNEZ DE MINGO, Luis: *Miedo y Literatura*, Edaf, Madrid, 2004.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José: *Manual de edición y autoedición*, Pirámide, Madrid, 1999.
- MARZAL, José Javier: “David Wark Griffith” en *Historia general del cine. Volumen II. EE.UU. (1908-1915)*, Madrid, Cátedra, 1998.
- MATURIN, Charles Robert: *Melmoth el errabundo (1820)*, Madrid, Valdemar, 1996.
- MCBRIDE, Joseph: *Hawks según Hawks*, Madrid, Akal, 1988.
- MCCONNELL, Frank D.: *El cine y la imaginación romántica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- MOIX, Terenci: “La diligencia”, en *Diccionario de películas del cine norteamericano*, Eduardo Rodríguez y Juan Tejero (coordinadores) Madrid, T&B Editores, 2002: págs. 212 y 213.
- MOIX, Terenci: “King Kong”, en *Diccionario de películas del cine norteamericano*, Eduardo Rodríguez y Juan Tejero (coordinadores) Madrid, T&B Editores, 2002: págs. 422 y 423.
- MOIX, Terenci: “Los diez mandamientos”, en *Diccionario de películas del cine norteamericano*, Eduardo Rodríguez y Juan Tejero (coordinadores) Madrid, T&B Editores, 2002: págs. 210 y 211.
- MOIX, Terenci: “Cleopatra”, en *Diccionario de películas del cine norteamericano*, Eduardo Rodríguez y Juan Tejero (coordinadores) Madrid, T&B Editores, 2002: págs. 141 a 143.
- MOLINA FOIX, Juan Antonio (intr.): *El monje* de Matthew Gregory Lewis, Madrid, Cátedra, 1995.

- MONTERDE, José Enrique, Marta SELVA MASOLIVER y Anna SOLÀ ARGUIMBAU: *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- MORALES MOYA, Antonio: *Historia a debate*, Tomo III, Carlos Barros (editor), Santiago de Compostela, Historia a Debate, 1995: págs. 183 a 193.
- MORISON, S. E.: *Breve historia de los Estados Unidos*, Méjico, F.C.E., 1993.
- NAVARRO, Antonio José: “El monstruo de tiempos remotos” en *Diccionario de películas del cine norteamericano. Antología crítica*, Eduardo Rodríguez y Juan Tejero (coordinadores), T&B Editores, Madrid, 2002: 535-536.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca Nietzsche, 1997.
- NISBET, Robert: *Historia de la idea de progreso*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1996.
- ORWELL, George: *Mil nou-cents vuitanta-quatre* (1949), Barcelona, Vergara, 1965.
- OVIDIO: *Les metamorfosis I-VI*, Barcelona, Edicions de la Magrana, 1994.
- PAZ, Octavio: *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1993.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio (intr., trad. y notas) y Alfonso MARTÍNEZ DÍEZ (trad. y notas): *Obras y fragmentos. Teogonía* de Hesíodo, Madrid, Editorial Gredos, 2000.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo: *El pintor de batallas*, Madrid, Alfaguara, 2006.
- PLA, Roger: *La Pintura en Inglaterra. Siglos XVIII y XIX*, Buenos Aires, Futuro, 1946.
- POE, Edgar Allan: *Cuentos 1*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- POE, Edgar Allan: *Cuentos 2*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- POE, Edgar Allan: *Narración de Arthur Gordon Pym* (1838), Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- POE, Edgar Allan: *Eureka* (1849), Madrid, Alianza Editorial, 2003.

- POLO, Juan Carlos: *Stanley Kubrick*, JC, Madrid, 1999.
- POZUELO YVANCOS, José María: *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1994.
- PRIETSLEY, J. B.: *Dickens*, Barcelona, Salvat, 1985.
- RAMONEDA, Josep: “Voltaire” en *Lecciones de Literatura Universal*, Jordi Llovet (ed.), Cátedra, Madrid, 1996: 375-386.
- RIAMBAU, Esteve: *Stanley Kubrick*, Cátedra, Madrid, 1995.
- RIQUER, Isabel de: “La épica medieval” en *Lecciones de Literatura Universal. Siglos XII a XX*, edición de Jordi Llovet, Madrid, Cátedra, 1996: págs. 29 a 37.
- RIQUER, Martín de: “Prólogo” en *Lecciones de Literatura Universal. Siglos XII a XX*, edición de Jordi Llovet, Madrid, Cátedra, 1996: págs. 21 a 27.
- RODRÍGUEZ, Eduardo y Juan TEJERO (coordinadores): *Diccionario de películas del cine norteamericano. Antología crítica*, Madrid, T&B Editores, 2002.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y Homero ALSINA THEVENET (eds.): *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*, Madrid, Cátedra, 1998.
- ROSENBAUM, Jonathan: “Tabú”, en *1001 películas que hay que ver antes de morir*, Steven Jay Schneider (coordinación), Barcelona, Grupo Editorial Random House Mondadori, 2005: pág. 91.
- ROSENSTONE, Robert A.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel Historia, 1997.
- SADOUL, Georges: *Historia del cine mundial (desde los orígenes hasta nuestros días)*, Méjico, Siglo XXI, 1976.

SADOUL, Georges: *Histoire Générale du Cinéma*, “4. Le cinéma devient un art, 1909-1920”, Deuxième volume: La Première Guerre mondiale, Paris, Editions Denoël, 1974.

SCHNEIDER, Steven Jay: *1001 películas que hay que ver antes de morir*, Barcelona, Grijalbo, 2005.

SHELLEY, Mary: *Frankenstein* (1818), Barcelona, ed. Mateu, 1971.

SIMMON, Scott: *The films of D. W. Griffith*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

SORLIN, Pierre: *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, Méjico, Fondo de cultura económica, 1985.

SPECK, William Allen: *Historia de Gran Bretaña*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

SPENGLER, Oswald: *La decadencia de Occidente*. Volumen 1. Madrid, Calpe, 1923.

STAPLEDON, Olaf: *Hacedor de estrellas* (1937), Barcelona, Minotauro, 2003.

STOKER, Bram: *Drácula* (1897), Madrid, Alianza Editorial, 1999.

SUCKSMITH, Harvey Peter: *The Narrative Arts of Charles Dickens. The Rhetoric of Sympathy an Irony in his Novels*, London, Oxford University Press, 1970.

TALENS, Jenaro y Santos ZUNZUNEGUI (coordinadores): *América: 1915-1928*, Alberto Boschi [et alii], col. *Historia general del cine 4*, Madrid, Cátedra, 1997.

TALENS, Jenaro y Santos ZUNZUNEGUI (coordinadores): *Orígenes del cine*, Jacques Aumont [et alii], col. *Historia general del cine 1*, Madrid, Cátedra, 1998.

TALENS, Jenaro y Santos ZUNZUNEGUI (coordinadores): *Estados Unidos: 1908-1915*, Douglas Gomery, Jean-Louis Leutrat y José Javier Marzal, col. *Historia general del cine 2*, Madrid, Cátedra, 1998.

- THACKERAY, William Makepeace: *Memorias y aventuras de Barry Lyndon* (1844), Valdemar, Madrid, Histórica, 2000.
- THOMPSON, Kristin and David BORDWELL: *Film history: an introduction*, New York, McGraw-Hill, 1993.
- TOCQUEVILLE, Alexis de: *La democracia en América*, I y II, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- TRIVIÑOS, Gilberto: *Ramón J. Sender: mito y contramito de Lope de Aguirre*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991.
- TURNER, Frederick Jackson: *La frontera en la historia americana*, Madrid, Ediciones Castilla, 1960.
- TURNER, Adrian: *Hollywood años 50*, Barcelona, Editorial Ariel, 1987.
- UROZ, José (ed.): *Historia y Cine*, Alacant, Universitat d'Alacant, 1999.
- URRERO, Guzmán: *El cine de ciencia ficción*, Barcelona, Royal Books, 1994.
- USANDIZAGA, Aranzazu: "Dickens" en *Lecciones de Literatura Universal. Siglos XII a XX*, edición de Jordi Llovet, Madrid, Cátedra, 1996: págs. 583 a 596.
- VEIGA, Francisco, Enrique UCELAY DA CAL y Ángel DUARTE: *La paz simulada. Una historia de la Guerra Fría, 1941-1991*, Madrid, Alianza, 1997.
- VOLTAIRE: *Cándido-Micromegas-Zadig*, Elena Diego (ed.), Cátedra, Madrid, 1994 (1.ª edición de *Cándido*, 1759).
- WALKER, Alexander: *Stanley Kubrick dirige*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975.
- WALPOLE, Horace, *El castillo de Otranto* (1764), Barcelona, Tusquets, 1972.
- WELLS, Herbert G., *La isla del Dr. Moreau* (1896), Madrid, Anaya, 1990.
- WELLS, Herbert G., *La guerra de los mundos* (1898), Madrid, Anaya, 1997.

WELLS, Herbert G., *La Porta del Mur* (1911), Barcelona, Quaderns Crema, 1997.

WHITMAN, Walt: *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 1955.

WHITMAN, Walt: *Hojas de hierba*, Visor, Madrid, 2006.

WHITMAN, Walt: *Sobre la guerra de Secesión (1861-1865)*, Editorial Litho Arte, Zaragoza, 1976.

WOLFSON, Leandro (selección, traducción y notas): *Hojas de hierba*, de Walt Whitman, Ediciones Librerías Fausto, Buenos Aires, 1976.

WOODWARD, E. L.: *Historia de Inglaterra*, Madrid, Alianza, 1974.

ZWEIG, Stefan: *Tres maestros: Balzac, Dickens, Dostoievski* [1920], Barcelona, Juventud, 1972.

CD-ROM Microsoft *Cinemanía* 1997.

Revistas especializadas y prensa:

BARTH, John: "The Literature of Exhaustion", *The Atlantic Monthly*, agosto, 1967.

BARTH, John: "The Literature of Replenishment (Postmodern Fiction)", *The Atlantic Monthly*, enero, 1980.

BOU, Núria y Xavier PÉREZ: "El poder del cine para hacer historia", *La Vanguardia*, 25 de abril de 2004 (p. 24).

Cahiers du cinéma, número 534, "Kubrick, l'homme du contrôle absolu", 1999 (págs. 20 a 37).

CAPARRÓS LERA, José María: "La historia se aprende en el cine", *El Periódico*, 16 de febrero de 2003 (pág. 32).

CIMENT, Michel (coord.): "Dossier Stanley Kubrick", *Positif*, octubre 1999, número 464 (págs. 4 a 139).

- COMA, Javier: “El campo de batalla del cine bélico”, *El País*, 3 de enero de 2007 (pág. 40).
- DE ESPAÑA, Rafael: “El retorno de Homero”, *Blanco y Negro Cultural*, 15 de mayo de 2004 (pág. 8).
- DE ESPAÑA, Rafael: “Fascinación por la antigüedad”, *El Periódico*, 16 de enero de 2005 (pág. 8).
- DE ESPAÑA, Rafael: “*Star Wars*, mito y negocio”, *El Periódico*, 29 de mayo de 2005 (pág. 8).
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás: “The Revenge of Frankenstein”, *Dirigido por*, abril de 2004, número 333 (págs. 58 y 59).
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás: “Barry Lyndon. El aventurero más astuto del siglo XVIII”, *Imágenes de actualidad*, febrero 2005, número 244 (págs. 40 a 43).
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: “Un ejercicio de nostalgia”, *Blanco y Negro Cultural*, 15 de mayo de 2004 (pág. 7).
- GUBERN, Román: “La guerra audiovisual de Bush”, *El País*, 22 de febrero de 2003 (pág. 32).
- GUBERN, Román: “Adéu a un rebel”, *El Periódico*, 8 de març de 1999 (pág. 32).
- HENRÍQUEZ VÁSQUEZ, Rodrigo: “El problema de la verdad y la ficción en la novela y el cine históricos. A propósito de Lope de Aguirre” en *Manuscripts. Revista d’història moderna*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de publicacions, Bellaterra, número 23, 2005 (págs. 77 a 96).
- MOLINA, César Antonio: “La historia a través de los péplums”, *Blanco y Negro Cultural*, 15 de mayo de 2004 (págs. 4 a 6).
- MOLINA FOIX, Vicente: “En la cocina del artista. El universo íntimo de Kubrick relatado por su traductor español”, *El País semanal*, 5 de septiembre de 1999

(págs. 26 y 27).

Positif, “Dossier Stanley Kubrick, les yeux grands ouverts”, septiembre 1997, número 439 (págs. 66 a 102).

QUINTANA, Ángel: “El reflejo de la historicidad del presente”, *La Vanguardia*, 25 de abril de 2004 (pág. 24).

RUIZ-DOMÈNEC, José Enrique: “El eterno retorno de la épica”, *La Vanguardia*, 25 de abril de 2004 (pág. 25).

Sight and Sound, septiembre 1999, vol. 9/issue 9, (págs. 8 a 23).

TRÍAS, Eugenio: “*El resplandor*”, *El Mundo*, 17 de marzo de 1999 (págs. 8 y 9).

VARGAS LLOSA, Mario: “Los benévolos”, *El País*, 3 de diciembre de 2006 (págs. 17 y 18).

Fuentes clásicas:

Plutarco, *Vidas de Craso* (8 s.).

Pompeyo, (21).

Apiano, *Guerras civiles*, (1.116 ss.).

Salustio, *Historias*, (4).

Tito Livio, *Epitome*, (95 s.).

Floro, *Epitome* (2, 8).

Eutropio, *Epitome*, (6, 7).

Orosio, *Historias*, (5, 24).

Documentales cinematográficos:

HARLAN, Jan: *Stanley Kubrick. Una vida en imágenes*, Warner Home Video, 2001.

Páginas web:

www.pcb.ub.es/filmhistoria/

www.yale.edu/lawweb/avalon