

**Padre e hijo: una historia del cine a través de las figuras de Ulises,
Abraham y Hamlet.**

Pablo Martínez Samper

TESI DOCTORAL UPF / 2019

Director de la tesis: Santiago Fillol

Departament de Comunicació



Para mi hija, que encontrará sus propias respuestas.

Agradecimientos

A mi padre, que me llevó al cine por primera vez.

A mi madre, que sigue yendo al cine.

A Pastora, mi hermana, que sigue teniendo fe en el saber.

A Ana Silvia Bianco, que puso su claridad cuando yo sólo veía confusión.

A David Oubiña, que leyó atentamente el primer capítulo y me empujó a seguir.

A Santiago Fillol, por acompañarme en este trayecto y por hacer del texto un mejor escrito.

A Leonardo Gorostiza, por su escucha.

INDICE:

PRÓLOGO.....	9
--------------	---

I) EL VIAJE DE ULISES

0 Los inicios del cine, un mundo sin héroes: El lugar del padre antes de la épica.....	14
1 El surgimiento cinematográfico de la figura de Ulises: Edwin S. Potter y D.W.Griffith.....	18
1.1. Las funciones del padre ideal: el montaje en paralelo y el rescate en el último minuto	25
1.2 <i>El nacimiento de una nación</i> (The Birth of a Nation, 1915) y la figura de Telémaco.....	37
2 La década de los años 20: la desaparición del padre-ideal	45
2.1 El caso Keaton: los problemas de Telémaco en la gran ciudad.....	49
2.2 El caso Chaplin: los problemas de Ulises en los tiempos modernos.....	54
3 La década de los años 20 y 30: El cadáver de Ulises.....	64
4 Ulises vuelve de la Segunda Guerra mundial: <i>¡Qué bello es vivir!</i> (It's a Wonderful Life, 1946) y la angustia del padre idea.....	68
5 La década de los 50: el padre ideal y su espectro.....	79
5.1 El western. Un mundo de códigos, un universo de espectros.....	82
6 De la década de los 70 hasta el siglo XXI: salvar al padre ideal	98
6.1 <i>Flores rotas</i> (Broken Flowers, 2005): el Ulises melancólico y la mirada del hijo.....	106

II) EL VIAJE DE ABRAHAM

0 La nacimiento cinematográfico del padre-terrible	114
1 Las funciones del padre terrible y lo siniestro:	117
De <i>Intolerancia</i> (Intolerance, 1916) a <i>Lirios rotos</i> (Broken Blossoms, 1919)	120
2 La década de los años 20 y 30: el horizonte europeo del padre terrible	125
2.1 <i>Metrópolis</i> (Metropolis, 1927): El padre terrible y la ciudad del futuro.....	133
2.2 <i>La edad de Oro</i> (L'Âge d'or, 1930): El padre terrible y la sinfonía del horror.....	146

3	Ulises vuelve transformado de la Segunda Guerra mundial: el otro origen del padre terrible	154
4	La década de los 50: El retorno del padre terrible	
4.1	<i>La Noche del cazador</i> (The night of the Hunter, 1955): El origen fantasmático del padre terrible.....	161
4.2	<i>Centauros del desierto</i> (The searchers, 1956): El desvelamiento del origen oscuro.....	175
5	De la década de los 70 hasta el siglo XXI: el espectro del padre ideal, el padre terrible....	183
6	<i>Sacrificio</i> (Offret, 1986): Tarkovsky y el padre terrible	198
III) EL VIAJE DE HAMLET		
0	El origen de los pecados, el viaje del hijo.....	202
1	<i>Alemania, año cero</i> (Germania, anno zero, 1948) y <i>Ladrón de Bicicletas</i> (Ladri di biciclette, 1948): Europa, la Segunda Guerra Mundial y el neorrealismo.....	204
2	<i>Rebelde sin causa</i> (Rebel Without a Cause, 1955): Norteamérica, la caída del padre ideal y un final del cine clásico.....	214
3	La década de los 70: <i>El Padrino</i> (The Godfather, 1972) y el espectro del cine clásico..	217
4	La década de los 80: el padre como problema.....	222
4.1	<i>Atracción fatal</i> (Fatal Atraccion, 1987) y <i>Acorralado</i> (First Blood, 1982)	
4.2	<i>Historia(s) del cine</i> (Histoire(s) du cinema, 1988-1998): el pecado de los padres del cine	
5	De la década de los 90 hasta el siglo XXI: El espectro del padre y la generación huérfana.....	231
CONCLUSIÓN		235
ÍNDICE DE PELÍCULAS.....		243
BIBLIOGRAFÍA.....		247

PRÓLOGO: tres viajes para el padre y el hijo

Dos películas que cambiaron el rumbo de Hollywood, *El Padrino* (The Godfather, 1972) y *La guerra de las galaxias* (Star Wars, 1977), marcaron mis elecciones cinematográficas. Treinta años después es difícil entender por qué impactaron con tanta intensidad en aquella persona. Ante una película concurren dos miradas, decía el filósofo Jacques Derrida para la revista Cahiers du Cinéma: “una viene de la infancia, puro goce emocional; la otra, más docta y severa, descifra los signos emitidos por las imágenes según cuestiones más filosóficas”¹. Este trabajo de investigación es el intento de descifrar esas marcas iniciales extrayendo un saber de las películas que recorren la historia del cine. En ese sentido, Núria Bou y Xavier Pérez en el libro “El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood”, me ofrecieron un punto de partida. *El Padrino* y *La guerra de las galaxias* supusieron un cambio de paradigma en las tramas que sustentaban la narrativa del cine clásico: del *boy meets girl* al *boy meets father*². El cine de Hollywood de los años 70 introduce un motivo narrativo que pone al padre y al hijo como epicentro de sus tramas, donde la herencia se convierte en uno de los principales enigmas. Sin embargo, aunque este cambio de paradigma establece el “modelo paternofilial, de transmisión de saber familiar, como un recurso argumental más efectivo que la conquista del amor”³, la bibliografía sobre el padre y el hijo en el cine es bastante escasa. Una de las primeras monografías dedicadas a la figura del padre publicada en el año 2005 comenzaba con esa constatación del estado de la cuestión. La teórica de los *Cinema Studies*, Stella Bruzzi, en su libro “Bringing up Daddy –Fatherhood and masculinity in Post-War Hollywood”, señalaba que mientras la maternidad y el cine (Kaplan, 1992) o la familia y el cine (Traube, 1992; Harwood, 1997) han sido el foco de atención de varios ensayos teóricos, sobre el padre ha habido un extraño silencio. Hollywood, nos dice Stella, ha producido una multitud de películas que incorporan importantes figuras paternas pero “raramente han sido discutidas como tales”⁴.

¹ DERRIDA, J. (2013:332)

² BOU, N. y PÉREZ, X. (2000:93)

³ BOU, N. y PÉREZ, X. (2000:90)

⁴ BRUZZI, S.: (2005:viii)

Esta tesis tiene su origen en las preguntas en torno al lugar de la figura del padre –que siempre tiene una figura del hijo como contra plano- en la historia del cine. ¿Cómo aparece representado el padre en la historia del cine? ¿Cuáles son los rasgos que lo definen? ¿De qué forma fue configurada esta relación, padre/hijo, en cada “período” cinematográfico? ¿Cómo se reflejan las soluciones formales de cada autor y de cada movimiento en torno a la representación de esta relación? ¿Qué nos pueden enseñar los distintos rostros de este par que diacrónicamente atraviesa toda la historia sobre nuestro presente? La hipótesis principal de la que partimos es que el modelo paterno filial es una trama que el cine hereda de la tradición literaria y que comparece desde las primeras películas cinematográficas. Desde sus inicios el cine cargó con esa herencia imaginando soluciones posibles para este binomio. El lugar y el rol que cumplen los padres y los hijos no se encuentran prefijados de antemano sino que se transforman según los cambios históricos y la construcción de las figuras. Esta investigación plantea, por lo tanto, estudiar el par del padre y el hijo como el lugar desde donde leer las tensiones formales e históricas de cada periodo cinematográfico. Dicha lectura se apoyará en tres figuras literarias que han puesto en escena las distintas caras del padre y del hijo: la Odisea de Homero, el Sacrificio de Abraham y Hamlet de Shakespeare. A partir de esos relatos se utilizan tres figuras que surgen de la extracción de los rasgos que representan a cada una singularmente: el padre ideal, el padre terrible y los pecados del padre.

Cada figura de nuestro recorrido -el padre ideal, el padre terrible y los pecados del padre- son hijas de su tiempo y a la vez expresan sus características esenciales. Es decir, cada figura encarna, según la terminología de Hans Robert Jauss, el horizonte de expectativas de un determinado momento de la historia del cine. Cada obra evoca para el lector, escribe Jauss en su libro *La literatura como provocación*, “el horizonte de expectativas que es el familiar de textos anteriores y las reglas de juego que luego son variadas, corregidas, modificadas o también sólo reproducidas.”⁵ Jauss sitúa la posibilidad de objetivar el horizonte de expectativas de una determinada obra artística “en primer lugar, a partir de normas conocidas o de la poética inmanente del género; en segundo lugar, de las relaciones implícitas respecto a obras conocidas del entorno histórico”⁶. Así, el paso de una figura a otra no depende estrictamente de la

⁵ JAUSS, H. R. (1976:171)

⁶ JAUSS, H. R. (1976:173)

cronología sino de las transformaciones estéticas e históricas que cada figura expresa y refleja en las distintas películas de la historia del cine, pudiendo convivir en cada periodo distintas figuras. El criterio de selección de las películas corresponde a la noción de paradigma tal y como la definió Agamben en su libro sobre la investigación en ciencias humanas, “Signatura Rerum”. El paradigma, escribe el filósofo, “es un caso singular que se aísla del contexto del que forma parte sólo en la medida en que, exhibiendo su propia singularidad, vuelve inteligible un nuevo conjunto”⁷. Cuando nos detenemos a analizar en profundidad alguna de las películas paradigmáticas de cada una de las figuras es porque estas películas explicitan de una forma clara lo que en muchas otras de su mismo periodo histórico estaba en juego: el lugar y la representación del padre y el hijo en cada contexto. Quizás por este motivo, las películas que analizamos con detenimiento son obras canónicas en la historia del cine, precisamente porque vuelven inteligibles a sus hermanos menores.

En esta línea, siguiendo nuestra hipótesis, las figuras del padre ideal, el padre terrible y los pecados del padre, fueron construidas con la finalidad de poder ser utilizadas como una herramienta para leer la relación padre-hijo en las distintas películas de la historia del cine. El objetivo de nuestra investigación no es analizar todas las películas de la historia del cine que centren sus tramas en la relación padre e hijo, sino construir una cartografía histórica que permita interpretar aquellas películas que no fueron tratadas en esta tesis. Las figuras suponen una guía de orientación, una ruta de viaje o dispositivo de lectura, que podrían funcionar independientemente de la película en la que se encuentren.

La estructura de la tesis se compone de tres capítulos: el viaje de Ulises, el viaje de Abraham y el viaje de Hamlet. Tres recorridos paralelos, y en paralelo, por la historia del cine que corresponden a tres figuras respectivamente, el padre ideal, el padre terrible y los pecados del padre. En el primer recorrido analizamos cómo D. W. Griffith construye cinematográficamente la figura del padre ideal, del padre como héroe, en sus primeras películas. Figura que irrumpe en el arte cinematográfico a través del uso inédito de dos programas narrativos, el montaje en paralelo y el rescate en el último minuto. El declive de esta figura comienza rápidamente y, a partir de los años veinte, el padre como héroe irá transformándose cada vez más en una figura

⁷ AGAMBEN, G. (2009:23)

espectral hasta llegar a la actualidad donde pocas películas construyen esta figura. Y si lo hacen, como en el caso de *Gran Torino* (Gran Torino, 2008) de Eastwood y *Un lugar tranquilo* (A Quiet Place, 2018) de John Krasinski, es para retratar su sacrificio final o, como en el caso de *Un asunto de familia* (Manbiki Kazoku, 2018) de Hirokazu Kore-eda o *Capitán fantástico* (Captain Fantastic, 2016) de Matt Ross, para narrar sus contradicciones. El viaje del padre terrible se formula en todo su esplendor en el horizonte de las vanguardias europeas con dos películas como *Metrópolis* (Metropolis, 1927) de Fritz Lang y la *La edad de Oro* (L'Âge d'or, 1930) de Luis Buñuel hasta que el cine norteamericano, después de la segunda guerra mundial, lo convierta en una de sus principales obsesiones. Este padre terrible mítico adquirirá en *Centauros del desierto* (The searchers, 1956) el carácter siniestro y ambiguo que lo caracteriza en las representaciones de las décadas posteriores. El viaje de Hamlet comienza en esos años con los hijos de la modernidad cinematográfica, Edmund de *Alemania, año cero* (Germania, anno zero, 1948) y el hijo de Antonio Ricci del *Ladrón de Bicicletas* (Ladri di biciclette, 1948). El cine a partir de estas dos películas vincula la errancia de los hijos a la culpa de los padres o, como escribía Sebald, a “la herencia de una existencia entre las ruinas que se siente como vergonzosa.”⁸ El pecado de los padres alcanza, con el cineasta Jean Luc Godard y el estreno del primer capítulo de su obra magna en 1988, sus *Historia(s) del cine* (Histoire(s) du cinema, 1988-1998), un momento culminante. A partir de los años ochenta el padre es una figura tan problemática como el espectro del padre de Hamlet. Para finalizar con esta introducción cabe señalar que hemos elegido la categoría de viaje para los tres recorridos por la historia del cine – el viaje de Ulises: el padre ideal, el viaje de Abraham: el padre terrible y el viaje de Hamlet: los pecados del padre- no sólo porque el viaje sea una de los motivos predilectos del relato cinematográfico sino porque cada figura termina el trayecto de una forma distinta a como lo empieza. Para nombrar estos trayectos podríamos haber elegido también la categoría de movimiento en su acepción musical. Porque el recorrido de estas figuras adquiere su sentido último, como si el viaje de las tres figuras fuese en realidad uno solo, cuando se interpretan en su conjunto, en montaje en paralelo.

⁸ SEBALD, W. G. (2003: 46)

EL VIAJE DE ULISES

El padre ideal

“Musas de la Pieria que con vuestros cantos
prodigáis la gloria, venid aquí,
invocad a Zeus y celebrar con himnos
a vuestro padre.”⁹

⁹ HESIODO (1978:121)

0. Los inicios del cine: un mundo sin héroes

En el inicio era el caos, según escribe Hesíodo en su teogonía. Y de la unión entre Gea, la de *amplio pecho*, y Urano, el *estrellado*, surgieron los hijos terribles. Unos hijos que “estaban irritados con su padre desde siempre”¹⁰ hasta que irrumpió el Dios Zeus, un padre que implantó el orden y la justicia. Lo que encontraron los historiadores del cine cuando visionaron por primera vez, entre 1977 y 1978, “todos los filmes de ficción del periodo 1900 a 1906 disponibles en América del Norte”¹¹ fue un universo completamente distinto al mundo griego pre-homérico. Un edén cinematográfico, como lo calificó Pascal Bonitzer, donde no existía la tragedia ni tampoco la angustia y donde un gesto como la castración del padre (Urano) de la mano de su hijo (Cronos) resultaba irrepresentable. En el mundo de la gestualidad pura, escribe el teórico francés, “los protagonistas son por principio inmortales, indestructibles, la violencia es universal y sin consecuencias, la culpabilidad no existe.”¹² Las primeras imágenes cinematográficas vivían en un caos jovial y sus principales habitantes, sus personajes prototípicos, no eran los hijos terribles de los dioses griegos sino unos niños travessos amantes de las pequeñas transgresiones.

Estas primeras películas eran en su mayoría unas comedias basadas en un humor físico, los llamados “mischief gags” o “gags de travesuras”, que ridiculizaban y ponían en apuros a cualquier personaje que encarnase una figura de la autoridad: films como *Granma, the bad boy's joke* (Edison, 1900), *Love in a hammock* (Edison, 1901), o la serie *Foxy Grandpa* (Biograph, 1902), estaban contruidos a la espera de esa caída. Los espectadores de principios del siglo XX esperaban ser constantemente sorprendidos por lo que pasaba *en* las imágenes como *por* las imágenes mismas más que verse envueltos en una historia. Lo excepcional, lo insólito y la sorpresa marcan el origen de estas primeras películas que compartían escenario con una dura competencia: leones, payasos, acróbatas, malabaristas, músicos, cómicos, magos, pequeñas obras de teatro y toda una gama de shows enfocados a entretener y sorprender. En esas imágenes no había espacio para el error inconsciente de Edipo, para el valor demostrado en la batalla por Aquiles, ni para las estratagemas de Ulises. Ninguna prueba esencial, ningún sacrificio para mantener la comunidad unida, nada

¹⁰ HESÍODO (1978:78)

¹¹ BOWSER, E. (1980:8)

¹² BONITZER, P. (2007:38 y 39)

de relatos heroicos ni de grandes gestas. El imaginario de las primeras películas era un mundo sin héroes.

0.1 El padre antes de la épica



La pasión de los inicios de la ficción cinematográfica consistía, según una lógica que el teórico Tom Gunnig definió muy precisamente como un "cine de atracciones", en provocar y contemplar el placer de la caída. *The old maid having her picture taken* (Edwin S, Porter, 1901) es un ejemplo de la unión de esas dos tendencias. En esta película de la compañía Edison una mujer acude a hacerse un retrato pero rápidamente la escena empieza a desmoronarse hasta sumergirse en un caos. Todo en ella se rompe o se cae, el reloj, el espejo, la cámara fotográfica y la propia protagonista, en una sucesión de gags que terminarán señalando, sin mostrar, la parte del cuerpo que estaba prohibida representar, el sexo.¹³ El teórico Manuel Garin en su libro sobre el gag¹⁴ ha analizado cómo el método compositivo de estas primeras comedias estaba basado en su carácter fragmentario y explosivo con una temporalidad restringida en el efecto y esencialmente discontinuo. Estos “mischief gags” funcionaban a través de una estructura binaria que alojaba dos lugares claramente diferenciados, el lugar del “bribón” y la “víctima”, y cuya temática podía variar desde la simple travesura pasando por la infidelidad hasta el robo, o simplemente, en un tema que englobaba todos los anteriores, el ataque a la autoridad. Esta pasión por el derrumbre y la ausencia de todo componente trágico llevó a la teórica Eileen Bowser a escribir que ese primer cine “daba pruebas de una cínica aprobación de la corrupción.” En esos escenarios carnavalescos la figura del padre comparece muy

¹³ Este carácter erótico de la mayoría de los primeros films ha sido reseñado por la historiadora del cine Eileen Bowser.

¹⁴ GARIN, M. (2014)

ocasionalmente en estos films y cuando lo hace ocupa indefectiblemente el lugar de la víctima. La película de Edison de 1899 *Little mischief* es un buen ejemplo de esa pasión, donde la acción culminante consiste en hacer caer al padre¹⁵.



Fotogramas de *Little mischief* (1899)

Fotograma de
The Great Train Robbery (1903)

Unos de los films más importantes de ese periodo, *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903), comienza con otro padre ocupando el lugar de víctima. Esta posición no era una cuestión accidental. En la lógica binaria de estos films no había otro lugar para esta figura. *¡O víctima o nada!* parecía ser la ley no escrita de estas primeras imágenes. La otra posición, la del agresor, estaba prohibida por cuestiones de estructura. Si el padre desempeñase el rol del agresor todo un universo trágico irrumpiría en escena, lo que nos adentraría en la segunda figura de nuestro recorrido, el padre terrible. En la lógica dramática de estos primeros films, la lógica del efecto cómico, la figura del héroe estaba elidida. El padre será mostrado como otra víctimas más de los verdaderos protagonistas y cuando éste aparece, como el en caso del film de Porter, será de una forma breve y sin que se produzca ninguna forma de identificación ni con su personaje ni con su rol que la tradición le había reservado. El único personaje que recibe un tratamiento individualizado será el del villano, protagonista de todo el film y merecedor de unos de los primeros planos de la historia del cine.¹⁶ A partir de 1906 se produce un aumento en la demanda de films de ficción mientras se empezaban a consolidar las primeras salas cine, los nickelodeons. La

¹⁵ Un pequeño detalle nos señala muy precisamente donde se encontraba el mayor placer tanto de estas películas como el de sus espectadores, la mirada a cámara de la niña en el momento del climax.

¹⁶ Que este plano se se pudiese montar “al principio o al final, según decida el proyeccionista”, como señala el catálogo de Edison, nos habla de esta pasión por la sorpresa y por la excitación de la mirada de este “cine de atracciones”.

industria cinematográfica estaba creciendo exponencialmente y necesitaba historias más complejas para sus películas. Los relatos basados en el gag, en las "travesuras", o en las persecuciones (los conocidos como chases-films), empezaban a mostrar signos de agotamiento. Sus estructuras binarias permitían muy pocas variaciones, entre el perseguidor y el perseguido o la víctima y el bribón no había espacio para que otros personajes formasen parte del tablero. Como apunta Gunning la industria cinematográfica basada en films de historias era un fenómeno nuevo en 1907¹⁷. Las grandes compañías se volcaron en la producción de dramas, muchos de ellos basados en las grandes obras literarias y teatrales, que pasaron significativamente a ocupar el 66% de la producción total en 1908 frente al 17% del 1907¹⁸. La compañía Vitalgraph produjo, entre 1907 y 1911, cincuenta películas basadas en "literary, historical, and biblical sources (King Lear, Napoleon, Man of Destiny, and Salome, for example)"¹⁹ y la compañía Biograph realizó adaptaciones de Shakespeare *The Taming of the Shrew* (Griffith, 1908) pasando por las novelas de Jack London *For Love Gold* (Griffith 1908), *Concealing a Burglar* (Griffith, 1908) o *The call of the Wild* (Griffith, 1908), los cuentos de Edgar Allan Poe *The Sealed Room* (Griffith, 1909) o el relato de Charles Dickens *The Cricket on the Hearth* (Griffith, 1909). El héroe²⁰, que había sido expulsado de ese edén cinematográfico, hará su aparición en el incipiente relato cinematográfico del cruce entre esos dos movimientos, los chase-films y la tradición literaria. La actualización del héroe épico aparecerá en el cine de aventuras bajo la figura del padre-ideal. Más de veinte siglos después Ulises está ya listo para su retorno.

¹⁷ GUNNING, T. (1994:91): "A film industry based on the production of story films was still a fairly recent phenomenon in 1908."

¹⁸ GUNNING, T. (1994:91)

¹⁹ HANSEN, M. (1994: 64)

²⁰ Piglia señala como el héroe es una constante esencial en todas las formas que ha ido adoptando la novela a través de su historia. Desde Flaubert a Beckett, escribe Piglia, "la novela entra en un proceso de atomización: vacíos en la causalidad, cortes, zonas descriptivas. Pero más allá de esas transformaciones que ralentizan la narratibilidad y la distancian de la narración popular, se ha mantenido algo constante sin lo cual no hay novela: la figura de un héroe en tensión con lo real." PIGLIA, R. (2016: 209)

I El surgimiento cinematográfico de la figura de Ulises: entre Edwin S. Potter y D. W. Griffith.

El personaje principal de la película a través de tres planos generales desciende por una cuerda hasta el nido del animal, un águila negra. En el borde de un precipicio, como si se tratase de un cuadro del romanticismo pictórico, el héroe con su hacha derrota al águila que había raptado a su hijo. Un padre inaugura con esta hazaña el *cine de aventuras*, un gesto heroico que sin embargo no cierra esta película de Edwin S. Potter. *Rescued from an Eagle's Nest* (1907) se finaliza con un plano de más que adquirirá toda su importancia a lo largo de nuestro recorrido. En este último plano de más, donde el padre se funde con su familia en un abrazo, comparece por primera vez en la historia del cine el *padre como héroe*, en uno de sus *gestos paradigmáticos*, el abrazo tras la separación. Un héroe, un padre como héroe, cuya función principal se puede leer en la estructura argumental que empezaba a modular de una forma muy específica el horizonte de expectativas del espectador de cine.

Una de las primeras estrategias de este medio “nuevo” fue la de adoptar una estructura “ampliamente frecuentada en nuestra cultura” articulada en tres tiempos dramáticos²¹: un primer momento donde se presenta una situación idílica inicial, un segundo de alejamiento del héroe que conlleva una irrupción de un peligro externo que desestabiliza la tranquilidad inicial y un tercer movimiento en el que se produce el enfrentamiento del héroe y la recomposición de la situación inicial. Esta estructura en tres tiempos es lo que el teórico Todorov ha llamado "el relato ideal", recuperamos su definición: "un relato ideal comienza con una situación estable que una fuerza cualquiera viene a perturbar. Esto produce un estado de desequilibrio, por la acción de una fuerza dirigida en sentido inverso el equilibrio es restablecido; el segundo equilibrio es muy semejante al primero, pero ambos no son nunca idénticos."²² De este modo *Rescued from an Eagle's Nest* (1907) presenta, en su forma estructural más clara, este relato ideal apuntando a lo más esencial de la definición de Todorov, la diferencia entre los dos equilibrios. Lo que sale reforzado en el trayecto, en el equilibrio final, es la figura del héroe, del padre-ideal, una figura que irá ya siempre asociada al restablecimiento del equilibrio. Este primer héroe que *reinstaura* el orden

²¹ MARZAL, J.J. (1998:307)

²² TODOROV, T. (2004: 134)

era David Wark Griffith antes de convertirse en el director del *Nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) interpretando el papel del padre.

David W. Griffith en sus primeras películas como director, *Adventures of Dollie* (1908), *The Lonely Villa* (1909), *1776 or The Hessian Renegades* (1909), *The Switch Tower* (1913) y *The Battle at Elderbush Gulch* (1913), repetirá este mismo esquema argumental (el alejamiento del héroe, un peligro externo que amenaza la unidad, y el regreso del héroe que reinstaura el orden) ampliando por un lado, las estrategias cinematográficas para atrapar la atención del espectador²³, y por el otro, construyendo las expectativas en ese héroe que retorna. Gian Piero Brunetta en su estudio sobre los inicios del relato cinematográfico ha señalado como en la construcción cinematográfica de estas primeras películas la figura del héroe se establece como una referencia clave al hacer revivir “de nuevo en la pantalla los modelos y las formas de la épica y el mito”²⁴. Cine y épica, a partir de las innovaciones técnicas y estéticas del director norteamericano, irán ya inevitablemente de la mano. Esta irrupción de lo épico no supondrá la desaparición de la fascinación por la sorpresa y la transgresión de las comedias anteriores sino que el relato griffithiano, en un gesto hegeliano de *Aufhebung* (un vocablo que engloba los términos de “suprimir” y superar”), las articula en una estructura que las expone en su epicentro y las dota de un “nuevo” dramatismo. El cine de Griffith es un viaje de vuelta al hogar para reinstaurar el orden perdido. Un modelo que proviene del modelo de la Odisea y se encarna en la figura del héroe Ulises como su actor principal.

El primer canto del libro de Homero nos presenta una Ítaca sometida al caos provocado por los pretendientes que se disputan el trono en ausencia del rey Ulises. Unos pretendientes que comen demasiado, conspiran para asesinar a Telémaco, acosan a Penélope y se acuestan con las siervas. Estos pretendientes son los auténticos antagonistas y “villanos” del poema que los califica con el epíteto *agénoras*, osados en la traducción de J. M. Pabón y desvergonzados en la versión de José Luis Calvo. La Diosa Palas Ateneas en los versos 225-229 de este primer canto presenta la situación inicial de la Odisea como una patria que ha perdido su orden: “¿qué festín

²³ Unas estrategias que se basaban en el dominio de la técnica del suspense y de la tensión dramática, que tenían como dispositivo principal el montaje paralelo y el rescate en el “último minuto”. Unas estrategias que se apoyan mucho más en el *cómo* que en el *qué*, dado que éste conoce perfectamente el desenlace: a través de la *acumulación* y la *dilación* dramáticas.

²⁴ BRUNETTA, G. P. (1993: 61)

se da aquí? ¿Para qué esta reunión? Es convite o banquete de bodas? No escote ciertamente. Insolencia y ultraje parece en tus salas tal banquete capaz e indignar a cualquier con seso que llegando hasta aquí contempla tamaño descaro?” Todos los rasgos que destaca la Diosa remiten al vocabulario de las pasiones que no encuentran regulación, ningún límite que ponga freno, ninguna ley que pueda impartir una justicia. Ítaca se encuentra, como posteriormente la Dinamarca shakesperiana de Hamlet, en una situación de desmesura, de *hybrys*: el mayor pecado que podía cometer un héroe griego. Telémaco, el hijo de Ulises, es el personaje que padece y expresa de una forma más clara esta situación caótica, “*devoran mi casa y muy pronto me tendrán devorado a mí mismo*”, dice en su primer diálogo con Palas Atenea. Empujado por la Diosa, Telémaco convoca en el canto II una asamblea para denunciar públicamente la situación, que esta sea la primera reunión colectiva de los ciudadanos de Ítaca desde que Ulises partió a la guerra de Troya hace veinte años habla del caos en el que estaba sumergida la ciudad, y convertir así un drama filial en un conflicto político. “*Dos males a un tiempo en mi hogar han caído*”, expone Telémaco en el inicio de su discurso ante la asamblea, uniendo la pérdida de su padre y el caos en la ciudad. De este modo, el origen del mal se encuentra asociado a la desaparición de la figura del padre-ideal, un sintagma que asimila la función del padre con la función del (buen) Rey. “*No sólo perdí a mi buen padre, dice Telémaco a sus conciudadanos, que según la piedad de su mando lo fue también vuestro*” (Od.II, 47-48). El segundo mal del que habla Telémaco se presenta como la otra cara de esta ausencia del padre ideal. Los villanos aprovechando la falta de quien se encuentra legitimado para impartir justicia “*acosan*” a Penélope, “*asediada a disgusto mi madre se ve por los hijos de los hombres más nobles de aquí*” (Od.II, 50-51), y acaban con todos los bienes “*sin medida y sin cuenta.*”²⁵ Telémaco, en mitad de esta arenga, deja

²⁵ En los dos primeros capítulos de su estudio sobre la Odisea (*El hombre y la ley y Telémaco da aviso*) Aida Míguez Barciela argumenta como la ley y la justicia es el leitmotiv central que se construye en estos primeros cantos. Se trata de saber cuando un castigo es acorde a la ley y no una simple venganza. Cuando el héroe actúa de acuerdo a ideales o cuando es movido por objetivos egoístas. Los pretendientes son acusados no solamente por comerse las vacas y las cabras de Odiseo, escribe Aida Míguez “*sino por comérselas sin dar nada a cambio. Ésta es la formulación básica del problema que se denunciará una y otra vez en la Odisea, la acusación primaria y de fondo sobre la que se irán introduciendo ampliaciones y matices...*” MÍGUEZ BARCIELA, A. (2014:31 y 32). El asesinato de los pretendientes al final de la Odisea no será por tanto una venganza sino un impartir justicia. Este es el sentido del primer discurso del más sabio de todos los dioses, Zeus, cuando expone el caso de Egisto que sedujo a Clitemnestra y mató a Agamenón de su regreso de Troya y que fue asesinado por el hijo de éste, “*formular una ley de enjuicimiento criminal que haga posible decidir cuándo un castigo*

claro que su trauma se condensa en la ausencia de aquella figura que amalgama en una sóla imagen al padre y al rey, el padre-ideal. *Falta en mi casa*, continua Telémaco, “*un varón como Ulises capaz de echar fuera una tal maldición; yo no puedo a mi edad, pero luego ¿seguirá mi desgracia? ¿Jamás llegaré a hacerme fuerte?*”(II, 60-61) Las palabras de Atenea terminan por trazar las coordenadas de nuestra figura: “*El divino Telémaco se halla recostado entre aquellos galanes pensando en su alma y soñando entre sí con el **héroe de su padre**, si caso pareciese de pronto y sembrase el espanto entre ellos, recobrar su honor y rigiera de nuevo su casa*” (C I, v 113-17). El destino de Telémaco se encuentra marcado por la ausencia de su padre pero también por la imagen de un padre heroico que retornará para imponer justicia. En la relación padre e hijo, esta primera figura del padre-ideal no ofrece ningún claro/oscuro, como encarnación de la ley su función nunca será cuestionada.

D.W. Griffith al enfrentarse al águila y rescatar a su hijo encarnará en el film de Edwin S. Potter, *Rescued from an Eagle's Nest* (1907), la primera imagen del padre de nuestro recorrido, la figura del padre-ideal. Una figura cincelada en torno a este lugar de ley y de aquel que legítimamente se convierte en su instrumento, el héroe. Todos los primeros padres que Griffith construye en los inicios de su filmografía se pueden definir, como en el estudio del lingüista Vladimir Propp, sobre la morfología de los cuentos maravillosos por la función que cumplen en el relato²⁶, una función que siempre se encuentra dirigida a reinstaurar el orden inicial eliminando el peligro externo. Tanto *Rescued from an Eagle's Nest* (1907) como *The adventures of Dollie* (1908) muestran de forma transparente, a través de su simplicidad argumental y a la ausencia de "profundidad psicológica" de los personajes, los pilares del padre-ideal. El sentido del padre se reduce a la función que cumple. Por un lado devuelve la unidad a los personajes de la historia pero también es quien clausura el relato reduciendo las tensiones que el relato mismo había generado. El padre ideal, como el dios Jano, es una figura que conecta "el fondo" y la "forma".

La historia de *The adventures of Dollie* (1908) es muy sencilla, una familia pasa apaciblemente un día en el campo y su tranquilidad se encuentra perturbada por la

es justo” MÍGUEZ BARCIELA, A. (2014:20). Si el caso de Egisto expone un comportamiento fuera de la ley a su vez este ejemplo sirve como base para *legalizar* un castigo.

²⁶ PROPP, V. (1981:32): “Lo que cambia, son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; lo que no cambia son sus acciones, o sus funciones.”

aparición de unos ladrones que raptan a su hija. La misma estructura que encontrábamos en el film de Potter, *Rescued from an Eagle's Nest*. En un primer momento el film muestra la tranquilidad inicial de la familia, el padre se aleja posibilitando el segundo momento, la irrupción de la amenaza externa, finalizando en el tercer tiempo con el padre reinstaurando la tranquilidad inicial. Un paradigma narrativo que, como ha señalado Tom Gunning, encontramos en muchos de los films de Griffith: "the threat to a bourgeois family by an invading alien causes narrative disequilibrium, while narrative closure is achieved by regaining family harmony."²⁷ A través de esta premisa argumental mínima, premisa que se convertirá en la célula nuclear de muchos de sus films, Griffith intenta combinar en tan solo trece planos y unos escasos ocho minutos tres tradiciones: el melodrama, los chases-films y la estructura en tres tiempos del relato de la Odisea. En esta primera película Griffith ensaya esos tres programas narrativos sin acabar de encontrar la solución dramática que será la célula esencial de su primer largometraje, *Nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915). Griffith recoge el dualismo moral del melodrama victoriano, la lucha entre el "bien" y el "mal", o más específicamente la amenaza constante de los villanos a una víctima inocente y de los chases films recupera la construcción de "una coherente geografía"²⁸ que hacía más transitable y creíble el espacio de la acción para el espectador. Sin embargo lo más novedoso se encuentra en cómo la película engloba el melodrama y el chases-films en la estructura dramática basada en los tres tiempos de la Odisea.

Al principio del film nos presenta a una familia feliz, el padre desaparece del plano y en el siguiente cuadro un ladrón ataca a su esposa y a su hija. El padre recorre en diagonal todo el plano para enfrentarse y rescatar a su familia de la amenaza. La historia en ese punto vuelve a reiniciarse. Griffith en *The adventures of dollie* duplica la estructura Odiseica, como si quisiera poner a prueba la capacidad de esta estructura para subsumir a las otras tradiciones y al héroe en su función de reinstaurar el orden. La segunda parte del film nos presenta de nuevo la situación idílica, a través de un plano del padre y la hija jugando felizmente al bádminton, en el segundo tiempo el padre se ausenta y el villano rapta a la indefensa niña. El regreso del padre, como en la Odisea, funciona a modo de agente que asegura la paz perdida. El talento

²⁷ GUNNING, T. (1994:66)

²⁸ GUNNING, T. (1994:64)

cinematográfico de Griffith se expresa también en su capacidad de construir una imagen que traduce emocionalmente el carácter estructural del relato. Griffith transforma una imagen en un gesto paradigmático, el abrazo de la familia reunida, imagen que se repetirá en muchos films de Griffith y en la historia del cine. El padre-ideal se mantendrá asociado la figura del héroe durante toda la historia del cine siendo un motivo de actualización a lo largo de las décadas.

El Ulises que llega a Ítaca irreconocible para todos, escribe Italo Calvino en su libro sobre los clásicos, “tal vez no sea ya la misma persona que el Ulises que partió rumbo a Troya.”²⁹ Ulises es y no es un héroe épico como los protagonistas de la anterior³⁰ epopeya de Homero, la *Iliada*. No en vano el primer epíteto que nombra a nuestro héroe es el de polifacético³¹, si uno de sus rostros mira al *kleos*, la gloria que todo héroe épico aspira porque para éstos la verdadera muerte es el olvido, el otro rostro derrocha lágrimas por la distancia que le separa de su hijo. Si los héroes de la *Iliada* morían jóvenes y dejaban un hermoso cadáver como Aquiles o Héctor³², Ulises es un

²⁹ CALVINO, I. (1992:16)

³⁰ La discusión sobre la cuestión Homérica, es decir sobre la autoría de los dos poemas y su datación, se remonta al periodo de Nietzsche como filólogo y se mantiene hasta nuestros días. La opinión generalizada en la actualidad es que ambos relatos fueron escritos por un autor llamado Homero y que La Odisea es posterior a la *Iliada*. Para un estudio pormenorizado de este debate remitimos al texto de Rutherford publicado en 1993 donde argumenta detalladamente porque esta interpretación es la más plausible. FROM THE "ILIAD" TO THE "ODYSSEY" R. B. RUTHERFORD *Bulletin of the Institute of Classical Studies* No. 38 (1991-1993), pp. 37-54. En 1996 el mismo autor publicó en Cambridge Press University un estudio sobre Homero cuyo capítulo sobre la Odisea comenzaba con este sugerente título “¿Una secuela es siempre inferior?”

³¹ Así es como traduce Marta Alesso el primer verso de la Odisea “Háblame Musa de aquél varón *polifacético*”. José Manuel Pabón apuesta por otra significación del epíteto “Musa, dime del *hábil* varón” y José Luis Calvo remite el polytropos griego a los distintos viajes que ha realizado Ulises “Cuéntame, Musa, la historia del hombre de muchos *senderos*.” Todas estas posibilidades no hablan únicamente de nuestra distancia con el mundo homérico o de la intraducibilidad entre lenguas sino que también apuntan al carácter enigmático de este nuevo tipo de héroe y por extensión a la figura del padre-ideal como personaje que aglutina toda una constelación de significados alrededor del brillo de lo heroico.

³² Resulta interesante comparar la frase de Príamo en la *Iliada* “Para un joven yacer en la lid por el bronce aguzado, está bien: todo es bello lo suyo, a pesar de la muerte.” (Il., 22-70-71) donde se elogia la guerra y el honor asociada a ésta con la frase que habitualmente se atribuye a James Dean pero que pertenece al joven protagonista de una de las primeras películas de Nicholas Ray *Llamad a cualquier puerta* (Knock on any door, 1949), “Vive rápido, muere joven y deja un bonito cadáver” donde esta frase funciona, a diferencia de la del personaje homérico, de una forma irónica, señalando el lado siniestro de los ideales de una sociedad capitalista del espectáculo o del consumo que estaba a punto de invadir la vida de la mayoría de los adolescents de los años 50. Más interesante aún resulta ubicar el contexto en el que se produce esta última frase que se convirtió en un lema nihilista para varias generaciones. El protagonista de *Llamad a cualquier puerta*, un joven descarraído que ha perdido a su padre al

adulto que se encuentra más cercano a la vejez que a la adolescencia. En esta dirección los rostros cinematográficos de Ulises, como veremos, se acercan más a Bogart, a Gregory Peck o a Viggo Mortensen que a James Dean o Brad Pitt. Ulises es un nuevo tipo de héroe no sólo porque su rasgo central sea su habilidad con las palabras para enfrentarse a los peligros, porque sus aventuras se acerquen a los cuentos populares y fantásticos o porque el dolor y la identidad sea un motivo recurrente a lo largo del viaje sino porque todas esas encrucijadas coagulan en la figura del padre. Como ha analizado recientemente el filólogo italiano Lentini, Ulises es el único de los héroes homéricos que se presenta como padre³³ y sus rasgos estructurales apuntan a esa nominación como encrucijada desde donde poner en tensión los problemas que la Odisea relata. Entre los villanos de *The adventures of Dollie* de 1908 y los antagonistas de *La carretera* (*The road*, John Hillcoat) de 2009 ha transcurrido un siglo pero sólo existe básicamente una diferencia de escala. La amenaza se ha convertido en planetaria pero la función del padre como héroe pervive en sus rasgos estructurales. La distancia que existe entre el éxito del padre para reinstaurar el orden en el film de Griffith y el fracaso del padre en la película de John Hillcoat condensa el itinerario histórico y estético de nuestra primera figura, el padre-ideal.

principio del film, le suelta esta sentencia a su novia cuando ésta la habla de tener un hijo, es decir, cuando le empuja a transformarse en padre. *Tienes ideas delirantes sobre nosotros. Así no va a funcionar.* Le dice Nick Romano. - *No quiero ningún bebé. ¿Entiendes? Cuando lo tengas, dáselo a cualquiera.*

³³ Lentini G., *Il 'padre di Telemaco'. Odisseo tra Iliade e Odissea*, 2006. En dos momentos de la Iliada Ulises cuando tiene que dar una prueba última de su identidad recurre a esta nominación como garante de su palabra: “Mas te voy a decir una cosa y habrá de cumplirse: si te vuelvo a encontrar delirando lo mismo que ahora, que jamás los hombros de Odiseo su cabeza aguanten y que nunca se me llame padre de mi hijo Telémaco. (IL; II, 257-260) “¿Quien habló de rehuir el combate? Al lanzar los aqueos al cruel Ares en contra de los caballeros troyanos, podrás ver, si lo quieres y si a tu cuidado interesa, cómo el padre del caro Telémaco lucha mezclado con jinetes troyanos.” (IL; IV, 351-354)

1.1 Las funciones del padre ideal: el montaje en paralelo y el rescate en el último minuto

Al dejar la compañía Biograph D.W. Griffith publicaba el 3 de diciembre de 1913 un anuncio a página completa en el periódico más relevante del ámbito cinematográfico en Norteamérica, *The New York Dramatic Mirror*. El anuncio combinaba una sentencia radical, que se podría defender como verdadera, con otras afirmaciones que hoy sabemos falsas. En ese manifiesto se nombraba como el *fundador* de la “moderna técnica del cine”³⁴ al haber introducido los sintagmas propios del cine: el primer plano, la técnica del fundido a negro y los grandes planos generales entre otros elementos expresivos. En este fascinante ejercicio de marketing, un ejercicio que retrospectivamente se puede leer como el primer manifiesto de la “política de autores” de los años 50, Griffith no sólo estaba construyéndose un nombre entre la floreciente industria cinematográfica sino que estaba dibujando una imagen de sí mismo como padre fundador. Una imagen que cineastas como Eric Von Stroheim y Jean Luc Godard³⁵ avalaron y que el cineasta ruso Eisentein sintetizó perfectamente en una de las frases más citadas, “es el Dios padre, lo ha creado todo, lo ha inventado todo. No hay ningún cineasta en el mundo que no le deba algo.” Que Griffith sea el padre del cine es un mito que todavía hoy resuena con fuerza.

Todo el mundo necesita un padre. Por más evidente que sea esta afirmación no deja de ser problemática. No siempre se tiene el padre que se quiere pero casi siempre se tiene la necesidad de inventarlo. Los cineastas y los historiadores encontraron en Griffith el “necesario patriarca”, como lo llamó Jacques Aumont, con su combinación perfectamente inexacta de virulencia creativa, polémica, desmesura y enigma que

³⁴ *The New York Dramatic Mirror*, 3 december, 1913: “D.W. Griffith. Producer of all great Biograph successes, revolutionizing Motion Picture drama and founding the modern technique of the art.”

³⁵ Jean Luc Godard es uno de los cineastas que ha indagado con más intensidad el problema de la filiación. Una investigación que se inicia con sus textos para la revista Cahiers du cinema y alcanza en *Histoire(s) du cinema (1988-98)* su punto culminante. Mientras escuchamos a Godard pronunciar el título de una de las películas de Griffith, *Le lys brisé* (Broken Blossoms, 1919), vemos en la pantalla un texto, *¿Padre, no ves que estoy ardiendo?* Está potente formulación abre el primer capítulo de su ensayo filmico sobre el cine. ¿Se está reclamando Godard como hijo de la tradición cinematográfica? ¿Está apuntando al final del arte del cine? ¿Es un llamado al padre para que reordene la situación? ¿O para que observe el destino funesto de sus hijos? Quizás todas las preguntas abiertas por ese fragmento sean verdaderas, en el capítulo dedicado a “los pecados del padre” intentaremos ensayar alguna respuesta.

permiten encontrar en su figura cada vez nuevos hallazgos, nuevos inicios. Desde el encuentro de Brighton que tuvo lugar entre 1977 y 1978 en la historiografía del cine existe un consenso en afirmar que Griffith no inventó muchas de las técnicas que se le atribuían sino que “desarrolló” y “sistematizó” los modos de construcción del relato. Griffith no inventó nada de lo que decía que inventó tampoco la más famosa de sus técnicas, el montaje paralelo. Quizás hizo algo todavía más complejo, traducir y transformar los hallazgos de sus compañeros de la industria y de la gran tradición literaria generando un nuevo medio de expresión, lo que hoy conocemos como el "cine clásico de Hollywood." Si Griffith fue el padre del cine, fue sin duda, un padre revolucionario que, con la materia de las otras artes, supo cristalizar una nueva forma narrativa, el cine. Las siguientes páginas son el trayecto de ese recorrido: de cómo para llegar hasta el *Nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) Griffith tuvo que “desarrollar” y “sistematizar” la primera figura de nuestro recorrido, el padre ideal.

Lonely Villa, el estilo paradigmático del padre ideal

Entre *The adventures of Dollie*, su primera película estrenada en 1908, y *The lonely Villa*, estrenada en junio de 1909, Griffith había realizado un total de 116 films. Un número considerable de películas³⁶ que le permitieron ir ensayando con el lenguaje cinematográfico hasta alcanzar con este film lo que el teórico Rick Altman definió como su "estilo paradigmático".³⁷ Paradigmático porque si en los chases-films el cine empezaba a dominar el arte del espacio en este film Griffith construye una forma de narrar propiamente cinematográfica en cuanto esculpe el rasgo esencial del cine, el tiempo. Esta variable temporal con fines puramente dramáticos, privilegio hasta ese momento de la música, irrumpe en el arte cinematográfico a través del uso inédito de dos programas narrativos, el montaje paralelo y el rescate en el último minuto. En *The*

³⁶ La duración de todas estas películas era de unos diez minutos. Un estándar que el propio Griffith necesitará expandir para componer dramáticamente sus relatos hasta alcanzar los operísticos trescientos minutos de sus dos primeros largometrajes, *Nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) e *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916).

³⁷ Rick Altman, "The Lonely Villa and Griffith's Paradigmatic Style," *Quarterly Review of Film Studies* 6 (Spring 1981):

lonely Villa, Griffith no sólo perfecciona el montaje en paralelo³⁸, técnica narrativa que permanece inalterable en la actualidad, sino que incorpora otro programa narrativo que acompaña desde ese momento a todo relato heroico, "el rescate en el último minuto". Griffith unirá el héroe cinematográfico y el tiempo a través de este padre-ideal de 1909. La lógica del rescate en el último minuto será empujada hacia el límite muchos años después en otro relato heroico de padres e hijos, en la película *Superman* (Superman, 1978) que finaliza con una escalada de rescates in extremis. Tras detener uno de los dos misiles el (súper) héroe consigue una serie de hazañas, rescatar un bus lleno de niños, evitar que un tren descarrile, frenar la inundación de un pueblo, pero no llega a tiempo para salvar a la chica de la película. En ese momento y desobedeciendo la voz de su padre, que le prohíbe interferir en los asuntos humanos, logra retrasar el tiempo³⁹ y cumplir así con el programa del rescate en el último minuto.

En la Odisea el retorno del padre se produce, como en *The lonely Villa*, en el instante clave, justo cuando Penélope no puede retrasar más la boda con alguno de los pretendientes. A pesar de ir en contra de sus deseos Penélope tiene que convocar la boda por dos motivos,⁴⁰ ha sido descubierta por los pretendientes en su estrategia de tejer de día el velo y destejerlo de noche (*éstos tratan de apresurar la boda pero yo*

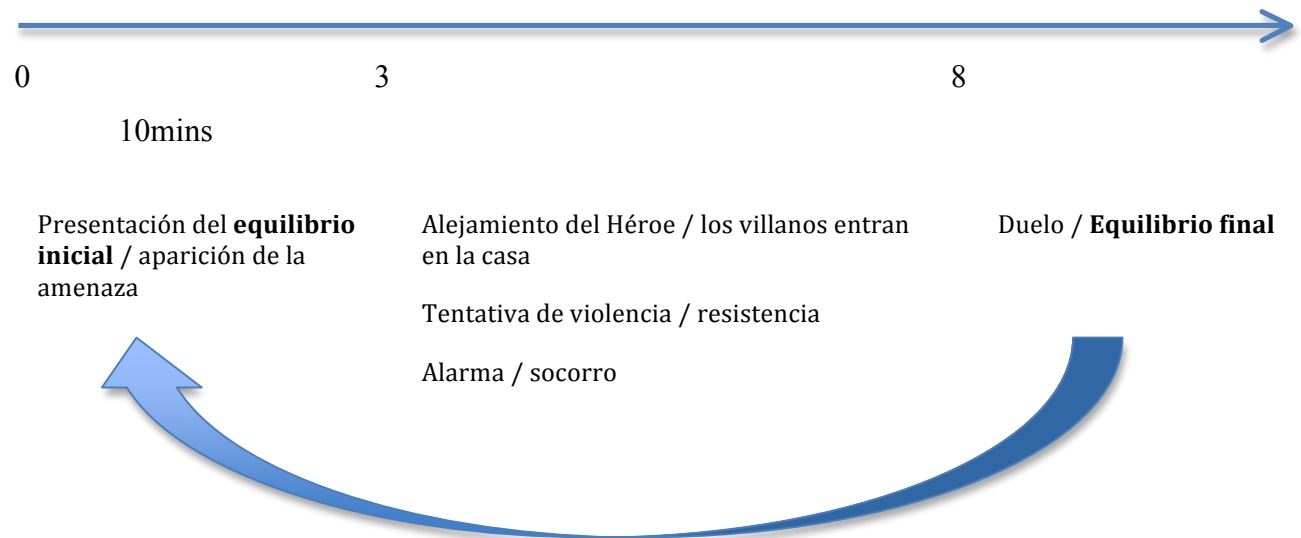
³⁸ El montaje paralelo no fue una invención de Griffith, uno de los primeros ejemplos fue *The Hundred to One Shot* de la compañía Vitagraph en 1906 o *Get Me a Step Ladder* también de la misma en 1908, el mismo Griffith lo había utilizado en films anteriores como *The Guerrilla* y *Fatal Hour* ambos de 1908. Ninguno de estas películas consigue dar una estructura definitiva al montaje paralelo a diferencia de *The lonely Villa*. Entre la numerosa bibliografía destacamos el texto de GAUTHIER, P. y GAUDREAU, A. (2007): "Crosscutting, a « programmed » language" en *The Griffith project / general editor, Paolo Cherchi Usai. VOL. 12*

³⁹ Antes de que el superhéroe pudiese manejar el tiempo como si fuese un dios en los tiempos modernos, el héroe homérico debía conformarse con recibir la ayuda (o el castigo) de los dioses y llegar en el "momento decisivo."

⁴⁰ En realidad la idea de dar inicio al proceso de encontrar marido parte de la Diosa Atenea: "Entonces la diosa de ojos brillantes, Atenea, puse en la mente de la hija de Icaro, la prudente Penélope, la idea de aparecer ante los pretendientes..." (Od. XVIII, 158-160) Para seguir con este hilo de responsabilidades la propia trama de la Odisea corresponde también al diseño de Atenea como muy certeramente ha señalado Aida Míguez Barciela: "El diseño de la Odisea es internamente presentado como el resultado de la inteligencia de una diosa en particular (así lo constata Zeus explícitamente en V.23, XXIV.479): Atenea dirigirá los movimientos de unos y otros personajes, compondrá escenas, construirá situaciones(...) p 25 Llevados de este hilo podríamos afirmar que Griffith ejerce como un particular Dios del destino de sus personajes. Especialmente a partir de *The lonely Villa* donde inventa los sintagmas básicos de su particular abecedario, el montaje paralelo y el rescate en el último minuto. Dos programas narrativos que le permiten someter a sus criaturas a todo tipo de penalidades y aventuras.

tramo engaños, le dice al forastero en el canto XIX, los lectores sabemos que se dirige a Ulises pero ella se encuentra engañada) y se está cumpliendo lo que el propio Ulises le dijo al partir a la guerra de Troya, “cuando adviertas no obstante que apunta la barba a mi hijo, casarás con quien sea de tu gusto dejando el palacio.” (OD., XVIII, 26-9-270). Esta estrategia narrativa añade al típico duelo entre el héroe y el villano la variable del tiempo para señalar la angustia de las víctimas, la desesperación y la amenaza de la muerte. Esta será la otra función del padre-ideal, no sólo reinstaurar el orden, sino borrar la angustia de las víctimas.

Como en la Odisea el cine de Griffith va a situar el dolor, el pathos, como eje vertebrador de la mayoría de sus tramas. O más específicamente un afecto que será clave en el sitio XX, la angustia. En 1844 Soren Kierkegaard publica su libro “El concepto de angustia” pero será en el siglo XX cuando Heidegger, Sartre y Lacan conviertan este afecto en un concepto fundamental desde donde leer al sujeto contemporáneo. ¿Cómo construir cinematográficamente este afecto? ¿Cómo ser capaz de articularlo para ofrecer a los espectadores los momentos de sorpresa y arrebatamiento que éstos estaban buscando desde los inicios del cine? Éstas parecen ser las preguntas que estaba realizándose Griffith cuando emprendió su carrera como director. Como consecuencia de las anteriores surge la pregunta respecto de quién será capaz de eliminar la angustia. La estructura de los tres tiempos del relato Homérico es un marco ideal que Griffith encuentra para fabricar su propia solución. Ya desde el título, *The lonely villa*, remite al segundo tiempo. Al tiempo del desorden y el desequilibrio. La trama del film lo muestra claramente. Unos villanos envían un telegrama falso al padre de la familia, médico de profesión, para que acuda a atender unos niños al otro lado de la ciudad. Aprovechando la ausencia de éste los ladrones invaden la casa pero encuentran la resistencia de la mujer del médico que gracias a una llamada le informa de lo que está ocurriendo. A partir de ese momento el film narra el retorno al hogar del padre y el enfrentamiento final con los villanos. Si traducimos los elementos de la historia en un esquema, la estructura es más visible.



En este nivel estructural *The lonely villa* es exactamente la misma película que el film francés estrenado un año antes, *Narrow Escape* (*Le Médecin du château*, 1908)⁴¹. Ambos films están basados en la obra teatral breve de André De Lorde de 1901 *Au téléphone*, ambos films comparten la composición en tres tiempos y lo que es más interesantes tanto *The lonely villa* como *Narrow Escape* utilizan los dos programas narrativos, el montaje en paralelo y el rescate en el último minuto⁴². Entonces la pregunta se torna evidente ¿Por qué el film de Griffith es una parada importante en nuestro recorrido mientras que el film de Pathé se puede considerar tan sólo un contrapunto?

⁴¹ Tom Gunnig en un artículo para la revista *Screen* cita otras películas anteriores al film de Griffith, *Terrible Angoisse* (1906) de Pathé y *Heard Over the Phone* (1908) de Edison, pero que no incorporan el uso combibando del montaje paralelo con el rescate en el último minuto. Gunning, T. 1991. "Heard over the phone: The Lonely Villa and the de Lorde tradition of the terrors of technology." *Screen*, 32 (2): 184-196

⁴² Los historiadores del cine André Gaudreault y Philippe Gauthier estudiaron el uso de estos programas narrativos hasta ese momento histórico. De los 10 que utilizaban el montaje en paralelo sólo el film de Griffith y el film de Pathé hacía uso de las las dos figuras narrativas combinadas.

Montaje paralelo, el suspense y el padre.

Los chases films creaban un espacio diegético a través del movimiento de los actores que conectaban un espacio con otro, el cambio de plano se producía cuando los personajes habían salido del cuadro apareciendo en el siguiente plano. La operación del montaje paralelo opera de un modo más complejo en relación al tiempo y el espacio, conecta dos espacios y dos líneas de acción separadas a través del tiempo. De este modo el montaje en paralelo introduce el tiempo como material dramático, introduce la angustia que el héroe tendrá que suturar. Comparando el uso de esta técnica que realizan *Au téléphone* con *The lonely villa* obtenemos una visión más clara de la articulación entre el tiempo, la angustia y la figura del padre ideal.

La diferencia radical entre ambos films estriba en el clímax dramático y los efectos que produce tanto en los personajes como en el espectador. Si en ambos el uso del montaje paralelo coincide con el momento culminante del drama, la llamada telefónica de auxilio, el film de Pathé mantiene la tensión durante unos escasos 6 planos mientras que Griffith dilata la acción en 18 planos.



Fotogramas de *Narrow Escape* (*Le Médecin du château*, 1908)

Como se puede observar en este desglose de la secuencia *Narrow Escape* (*Le Médecin du château*, 1908) utiliza el montaje paralelo en su unidad básica (A-B-A-B), añadiendo únicamente media repetición de la cadena. El clímax se produce principalmente por el uso del primer plano y no tanto explotando las posibilidades del tiempo que el montaje paralelo construye.

The lonely villa utiliza la unidad básica (A-B-A-B) pero la multiplica tres veces y media dilatando la acción en 18 planos. El segundo momento de la estructura de la Odisea se transforma en un tiempo no sólo de desequilibrio sino que el afecto de la

angustia se encuentra intensificado. Mientras que en el film francés esos primeros planos nos informan del peligro que está viviendo la familia, Griffith utiliza esta dilación temporal para insertar una serie de gestos melodramáticos (tanto del padre como de la madre) y de movimientos dentro del plano con el objetivo de hacernos sentir la misma angustia y el mismo desamparo que las víctimas. El desglose de los planos a partir del segundo tiempo, el de la llamada, nos permite ver con mayor claridad cómo Griffith construye la angustia y aquello que la puede cerrar, el padre-ideal.

A -- B A -- B



Fotogramas de *The lonely villa* (1909)

El padre llama a su familia para ver como se encuentran. Se producen desde este instante los primeros movimientos dentro del plano y los gestos para construir el clímax emocional. La madre corre hacia el teléfono. El padre sigue hablando y comienza a alarmarse, la madre señala al exterior del plano indicando a los ladrones.



El padre deja el teléfono golpea con su puño al aire y sale a informar a los hombres que lo han traído en coche. Los ladrones intentan entrar en la sala donde se refugia la madre. El padre vuelve a ponerse al teléfono ya visiblemente excitado.



La madre y el padre hablan agitadamente y éste le indica que busque la pistola que hay en el mueble. La madre deja el teléfono, coge la pistola y se dirige de nuevo para hablar con su marido. El marido le da indicaciones.



La madre descubre que la pistola no tiene balas. El padre se muestra visiblemente perturbado. Uno de los ladrones corta el cable del teléfono. El padre continúa en el teléfono pero ya sin escuchar nada.



La madre desesperada comprueba también que ha perdido la comunicación. El padre sale del hotel para iniciar su retorno en coche.

A través del montaje paralelo Griffith fragmenta y multiplica el tiempo de una llamada convirtiendo el momento del desequilibrio, del pathos, en la parte central del film. El montaje paralelo a través de la unidad básica (A-B-A-B) introduce el tiempo al dilatar la acción generando una angustia que no está presente en el film de Pathé. Griffith expande y multiplica el breve lapso de una llamada telefónica convirtiendo un tiempo lineal en un tiempo subjetivo cargado de una tensión inédita en el cine anterior. Los teóricos André Gaudreault y Philippe Gauthier explican este mecanismo con gran precisión. En el montaje paralelo, escriben los dos autores, “la combinación de dos acciones diferentes exigen al espectador que retenga su atención en relación a la primera acción para seguir una segunda, y este procedimiento retrasa la reaparición casi mágica de la primera acción que ha sido momentáneamente interrumpida. Este efecto provoca en el público lo que se ha denominado <suspense>”.⁴³ Interrumpiendo y dilatando la acción el director, o el discurso de la propia película, toman el control

⁴³ GAUTHIER, P. y GAUDREAUULT, A. (2007:76)

de la acción, de los significantes cinematográficos, para generar "una nueva relación del espectador con las categorías de tensión y voz narrativa." ⁴⁴ *The lonely villa* consigue incorporar al espectador, lo hace participe como muy certeramente describió Hitchcock⁴⁵, a través del mecanismo del suspense.

Hay un plano en *The lonely villa*, ausente en el film francés de 1908, que marca las intenciones del film de generar ese efecto tan característico del suspense como es la angustia compartida entre las víctimas y los espectadores. Este plano del cual Griffith podría haber prescindido, según la lógica del montaje en paralelo, apunta a hacernos sentir la indefensión de la víctima. En el momento de mayor angustia de los personajes Griffith introduce un plano en contrapicado de uno de los ladrones cortando el cable de teléfono.



El espectador como voyeur omnisciente, pero a la vez impotente, sabe ahora que la familia se encuentra completamente sola. Este inserto nos sumerge en ese segundo tiempo donde reina el caos y donde se espera el regreso del padre como héroe cierre las tensiones tanto de los personajes como del relato. En este trayecto final el montaje paralelo se transforma en el otro programa narrativo, el “rescate en el último minuto”, y el padre en la figura del padre-ideal. A través de *The lonely villa*, del uso de la estructura en tres tiempos y de los dos programas narrativos combinados por primera

⁴⁴ GAUTHIER, P. y GAUDREAU, A. (2007:77)

⁴⁵ TRUFFAUT, F. (1993:60): “Ahora estamos manteniendo una charla muy inocente. Supongamos que hay una bomba debajo de esta mesa entre nosotros. No sucede nada, y luego de repente, «¡Booom!»». Hay una explosión. El público se sorprende, pero antes de esa sorpresa, ha visto una escena absolutamente ordinaria, sin ninguna consecuencia especial. Ahora, tomemos una situación de suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque han visto al anarquista colocarla ahí. El público es consciente de que la bomba va a explotar a la una y hay un reloj en el decorado. El público puede ver que es la una menos cuarto. En esas condiciones, esta inocente conversación se vuelve fascinante, porque el público está participando en la escena. El público ansía advertir a los personajes de la pantalla: «No deberías hablar de asuntos tan triviales. Hay una bomba a tus pies ¡y está a punto de explotar!»». En el primer caso hemos dado al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso les hemos proporcionado quince minutos de suspense. La conclusión es que siempre que sea posible, el público debe estar informado.”

vez en un film, Griffith inventa el suspense a la vez que la figura que lo puede clausurar, el padre ideal.

El rescate en el último minuto y la figura del padre-ideal

El peligro y la angustia crecen en sentido directamente proporcional al alejamiento del padre, toda la intensidad dramática del film se centrará en ese retorno al hogar de un padre transformado en un padre-ideal. El montaje en paralelo genera un tiempo diegético al conectar dos espacios que no tenían relación, mientras que el rescate en el último minuto anula esa tensión espacial, esa distancia, que el film a través del montaje en paralelo ha ido trazando. En el instante en el que todo estaba perdido el “rescate en el último minuto” clausura el relato en un único lugar y un único plano donde todas las tensiones se resuelven, el abrazo final de la familia tras el regreso del padre-ideal.

En su estudio sobre los programas narrativos de la persecución y del rescate en el último minuto el teórico Philippe Gauthier define la estructura de este dispositivo de una forma cristalina que nos ayudará a entender porque Griffith lo utilizó tan asidua y fecundamente: "Un rescate implica necesariamente, a nivel actancial, la presencia de tres grupos de personajes distintos y se presenta generalmente de este modo: un actante salvador, después de responder a la llamada de socorro, intenta salvar al actante víctima de una situación crítica provocada por un actante amenaza."⁴⁶ Griffith impulsa y desarrolla una estructura narrativa de tres grupos de personajes frente a la mayoría del cine previo que se basaba en una trama dual. Estructuralmente Griffith formaliza el tres, la categoría del tercero, que no es otro que la figura del Héroe, de un padre-ideal cuya función cinematográfica consistiría en reinstaurar el orden perdido expulsando la amenaza.

A través de un film como *The lonely villa* (1909), célula compositiva que Griffith repetirá en muchos de sus films, podemos iluminar uno de los enigmas del “relato ideal”, de la estructura en tres tiempos. ¿Si la situación vuelve al equilibrio original que es lo que ha cambiado? o para usar palabras de Todorov ¿porqué el segundo

⁴⁶ GAUTHIER, P. (2007:35)

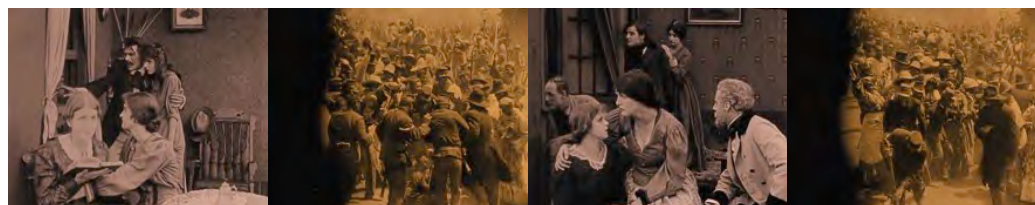
equilibrio siendo muy similar al primero nunca es idéntico? La respuesta si seguimos el hilo de nuestra argumentación parece clara. El equilibrio reencontrado modela la figura del padre como héroe, del padre-ideal, que a través de su intervención consigue dominar las amenazas. El equilibrio final está construido para que el padre brille en todo el esplendor de su función. Una doble función desde 1909 reinstaurar el equilibrio y borrar la angustia. Ulises, ese héroe de la continuidad, la metamorfosis y el regreso, vuelve a casa para reinstaurar el orden perdido justo antes que los pretendientes, esos fieros galanes que devoran "sin duelo tus bienes", puedan cumplir su plan de matar a su hijo y casarse con su esposa. El Ulises cinematográfico, el padre-ideal, siempre regresa cuando más se lo necesita, en el instante en que el relato y sus personajes se encuentran a punto de descomponerse, "en el último minuto".

Un nuevo lugar para el hijo:

En 1909 Griffith habría desarrollado no sólo dos programas narrativos, el montaje paralelo y el rescate en el último minuto, sino una forma estética capaz de romper con el horizonte de expectativas de los espectadores del momento, los espectadores de la comedia y los Chase-films. Quizás por este motivo Jacques Aumont no tuvo reparos en calificar a Griffith como un patriarca necesario pero también como un cineasta de vanguardia. Griffith siguió ensanchando las posibilidades compositivas y dramáticas de esas dos formas narrativas, llevando a límites insospechados el montaje en paralelo y el rescate en el último minuto con sus dos grandes largometrajes. Con *El Nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) el director norteamericano también puso a prueba su particular combinación de *Homero y Dickens*⁴⁷ llevándola un paso más allá, transformando los lugares del padre y el hijo que el mismo había ayudado a generar. Una transformación que se torna visible en los roles que van a

⁴⁷ En un artículo Xavier Pérez titulado "Alegoría, redencionismo y tentación trágica en el cine de Hollywood ante la Gran Guerra (1915-1930)" define de ese modo el sistema narrativo que propone *El Nacimiento de una nación*, como "una mixtura paradójica entre Dickens y Homero." En ese mismo texto expone, siguiendo la línea de otros investigadores, que el cine de ese tiempo no se nutre únicamente de las "las convenciones del folletín decimonónico al cinematógrafo", sino que el recurso a Homero se ancla "en la necesidad de un primitivo registro épico inherente a una comunidad nacional relativamente moderna que encuentra, en el cine, un medio privilegiado para la legitimación de sus orígenes." PÉREZ TORIO, X. (2016:35)

ocupar las distintas figuras principales del drama pero que también afecta a la disposición de todos los personajes de la trama.

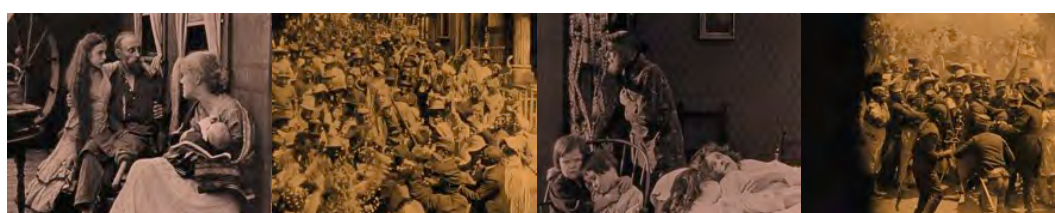


A

B

A

B



Fotogramas de *El Nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, 1915)

Es un detalle que encontramos hacia el final *El Nacimiento de una nación* ubicado en el segundo tiempo estructural, el momento de mayor desequilibrio, cuando la ciudad de Carolina del Norte se encuentra inmersa en el caos. En esta secuencia Griffith utiliza de nuevo la unidad básica del montaje paralelo, el esquema A-B-A-B, para crear una sensación de peligro y angustia. Griffith conecta y opone el interior de los hogares (A) a las calles en plena rebelión (B) construyendo un espacio/tiempo diegético en plena tensión sacando partido del dualismo que procura este programa narrativo. Los hogares parecen cuadros surgidos del universo melodramático, con el estatismo de las familias que encarnan la posición de víctima, y de una escena de batalla de Homero, el movimiento y la violencia de la muchedumbre que agita el interior del plano. Lo significativo de esta secuencia no se encuentra en esta combinación de Dickens y Homero sino en el rol que juegan estos padres de familia. Unos padres pasivos y atemorizados que miran al exterior, entre fascinados y horrorizados, como si estuvieran esperando encontrar aquel que sea capaz de expulsar la amenaza y reinstaurar el orden. Esta actitud pasiva de estos padres y sus miradas

expectantes en *El Nacimiento de una nación* es una señal de que algo estaba cambiando en la relación entre padres e hijos.

Estructuralmente "El nacimiento de una nación" reproduce el esquema en tres tiempos de los films anteriores, la armonía inicial quebrada por una amenaza y la restauración del equilibrio⁴⁸. En el esquema tradicional que instauró la Odisea la ausencia del padre provoca toda la inestabilidad pero Griffith introduce una variante radical que marcará el devenir de las figuras del padre y el hijo en el cine. Griffith articula el *Nacimiento de una nación* a través de tres escenas cruciales entre el padre y el hijo (la escena de la batalla, el asesinato de Lincoln y el rescate) para hacer surgir una figura que va a permanecer en la historia del cine heroico, la figura de Telémaco.

1.2 *El nacimiento de una nación* y la figura de Telémaco

Los relatos de Homero ubican a la guerra de Troya como el lugar de origen mítico donde surgen la Historia y aquellos que la escriben con sus armas, los héroes. La guerra funciona como un fondo oscuro del que siempre habrá que resguardarse pero también como el fundamento último de todas las instituciones. La prueba definitiva para los héroes se dirimen en los campos de batalla y el destino de la ciudad siempre correrá paralela a la suerte de estos fundadores míticos. El equilibrio entre el hombre y el mundo depende del valor de estas figuras excepcionales, los héroes, que median en esas profundidades. Griffith recoge esa tradición y ese relato sobre los orígenes estableciendo de este modo un potente paralelismo, al menos en el ámbito cinematográfico, entre la Grecia clásica y el espíritu fundador de Norteamérica. En este primer gran film de Griffith la Guerra Civil cumple un rol parecido a la guerra de Troya, como muy certeramente señaló Xavier Pérez, el relato griffithiano encuentra en el registro épico un medio privilegiado para la legitimación de sus orígenes. Un paralelismo que toda la tradición del cine de Hollywood asumirá como propio, la necesidad de acudir al transfondo bélico para interrogarse sobre el estado del presente y del arte cinematográfico. Desde *El Nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*,

⁴⁸ Para adaptarla a este esquema Griffith modificó el inicio de la novela "The Clansman" de Thomas Dixon, que comenzaba una vez la guerra civil ya había terminado, incorporando la situación idílica inicial cuando las dos familias se relacionaban en armonía.

1915) pasando por *Centauros del desierto* (The searchers, 1956) de John Ford, *Taxi Driver* (Taxi Driver, 1976) de Martin Scorsese o *Apocalypse Now* (Apocalypse Now, 1979) de Francis Ford Coppola hasta llegar a *Banderas de nuestros padres* (Flags of Our Fathers, 2006) de Clint Eastwood o *En el valle de Elah* (In the Valley of Elah, 2008) de Paul Haggis cada generación de directores se ha enfrentado con el pasado bélico para preguntarse por la situación del cine y por la figura del Héroe operativa en cada momento histórico. Todos los rasgos esenciales de la épica griega se pueden encontrar en estas películas, el gran número de protagonistas que participan en la acción, la vastedad de espacios en lo que discurren los escenarios, la magnitud del tiempo, la cantidad de temas y la supra-perspectiva del rapsoda⁴⁹, pero la invariante que nos interesa resaltar es otra, una que atraviesa estos rasgos. Todas estas películas comparten, como uno de sus núcleos centrales y traumáticos, la relación entre padre e hijo. De este modo Griffith, a través de *El nacimiento de una nación*, se establece como el padre en el que todas estas películas se miran.

El nuevo rol de los hijos y los padres está construido alrededor y en la escena más épica. La secuencia se inicia con un prólogo que introduce al héroe central del film, la figura de Telémaco. "*Mientras lloran las mujeres y los niños un gran conquistador marcha hacia el mar*" anuncia el cartel que abre el prólogo. En el plano siguiente vemos a unos personajes anónimos, las víctimas predilectas del melodrama, una madre con sus hijos completamente temerosos, desvalidos y enmarcados por un efecto iris que descontextualiza toda referencia espacial intensificando el dramatismo de la escena. Una panorámica desde éstos hacia el ejército "salvador" no sólo nos enseña el escenario de la gran batalla sino que encarna visualmente esta conexión entre el destino de todos los individuos y el destino de toda una nación. En la escena de la batalla Griffith consigue unir la pequeña historia y la Historia con mayúsculas a través del seguimiento de la figura del hijo que en esta secuencia se convertirá en el héroe⁵⁰ del film.

⁴⁹ Hemos seleccionado las categorías esenciales de la épica que propone Oscar Gerardo Ramos en su libro *Categorías de la epopeya*.

⁵⁰ En su monografía sobre el cine silente la teórica Hansen señala una escena del Nacimiento de una nación que hace visible este elemento homérico de su escritura cinematográfica o lo que ella identifica como la construcción de su voz narrativa urgando "on literary sources older than the ones that influenced the elaboration of classical codes." HANSEN, M. (1994: 142)

En la representación de la batalla, el héroe, el hijo de la familia del Sur, es el único que recibe un tratamiento individualizado, es decir, es el único retratado en primer plano. El resto de elementos que componen la escena se encuentra retratado a través de abundantes panorámicas del campo de batalla donde los combatientes son como manchas en el escenario con planos generales de las trincheras y planos medios de los militares heridos o muertos. Esta alternancia de las distintas escalas posibles del plano (planos generales de combatientes, los planos de conjunto y "primeros planos") tienen una función bien precisa, la de poner en relación la parte y el conjunto y la de individualizar al único Héroe de la historia. Pero si esta forma de narrar una batalla se convirtió un estándar en el cine épico y bélico hay un momento de la secuencia que ejemplifica la esencia de Griffith y la novedad en el trayecto heroico que se estaba gestado. Un montaje en paralelo que irrumpe en el momento de mayor intensidad dramático, cuando “el pequeño coronel” lanza su último y desesperado ataque.



Fotogramas de *El Nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, 1915)

Esta escena a través de un uso muy singular del montaje paralelo condensa el cruce entre Dickens y Homero. Griffith mantiene el elemento mínimo estructural de este tipo de montaje, basado en el esquema A-B-A-B, que une en un tiempo diegético dos espacios separados pero multiplica las resonancias de sentido de ese tiempo construido. La alternancia de la escala de los planos y los distintos puntos de vista tejen un campo de batalla fluido y "objetivo" para la mirada hasta que la cámara se focaliza en el héroe del film. Justo después de ese travelling del héroe en acción, en el instante de mayor dramatismo, se produce una interrupción que conecta la suerte de ambos espacios, el campo de batalla y el hogar. En un plano que depende de la iconografía más típicamente melodramática se nos muestra a la familia rezando por el regreso con vida de su hijo, las hermanas mirando al infinito, la vela encima de la mesa y el padre con los ojos cerrados y las manos encima de una biblia. Una escena que parece invertir exactamente las plegarias de Telémaco en el canto XVI de la Odisea, "*si a todo alcanzara el poder de los hombres mortales, yo primero erigiría el regreso del padre querido*"(OD. XVI, 148-149). Con el Nacimiento de una nación intercambia el protagonismo de los personajes en sus films anteriores. El rol de los padres empieza a pasar a un segundo plano para que los hijos suban a la escena. El "pequeño coronel" es la encarnación de un Telémaco que repite su principal demanda, "*¡Justicia!*" Este es el rasgo que la película resalta de su protagonista, junto al de su valentía, cuando segundos después el héroe detiene su ardorosa embestida para atender a un herido del bando enemigo. Lo que quieren tanto el joven Telémaco de la Odisea como el joven Telémaco de *El Nacimiento de una nación* es que el caos y el desorden encuentren su final para que todo vuelva a su armonía inicial. Como muy gráficamente señala Recalcati en su estudio sobre la figura de Telémaco: "Él exige que se restablezca la Ley y que la <noche de los pretendientes> termine."⁵¹

En la Odisea asistimos no sólo a una aventura, las peripecias del héroe (del padre-ideal) hasta retorna a su hogar, sino a al proceso del hijo para heredar el lugar del padre. El estudioso del mundo clásico Werner Jaeger ha subrayado como el itinerario "de convertir al hijo de Odiseo en un hombre superior, apto para realizar acciones juiciosas y coronadas por el éxito" es el otro movimiento central del relato homérico. Griffith con *El nacimiento de la nación* hace una translación al horizonte de

⁵¹ RECALCATI, M. (2014:123)

expectativas de la época de esos dos viajes, estableciendo el trayecto del hijo como el modelo heroico para el cine.

El rol de los padres y la muerte del padre ideal.

A pesar de que *El nacimiento de una Nación* narre la historia de dos familias durante los años previos y posteriores a la Guerra civil americana ninguno de los dos padres que aparecen ocupa el lugar de la figura del padre-ideal. El padre de la familia del Norte (la familia Stoneman) es presentado como un personaje vinculado a la política y al poder como ejercicio de la violencia y lo falso y el padre de la familia del sur (la familia Cameron) como un personaje afable y protector. Ninguno de los dos ocupará la posición del padre-ideal en una película que vislumbra el nacimiento de los hijos como personajes centrales que aspiran a ocupar esa función. Hay un plano al final de *El nacimiento de la nación* que expresa el desplazamiento del lugar del padre en la filmografía de Griffith, un padre que ya no volverá a ocupar la figura del padre-ideal. Es un plano⁵² que Griffith había inventado en su película de 1913, *The Battle at Elderbush Gulch* y que en *El nacimiento de la nación* volverá a utilizar explotando todas sus implicaciones dramáticas. Un plano donde vemos el rostro terrible de un padre dispuesto al sacrificio de sus hijos. Las diferencias entre ambos planos son sutiles pero cruciales. Mientras que en el film de 1913 la mano que está a punto de asesinar a la heroína es anónima, en el plano de 1915 es un padre quien se dispone a sacrificar a su hija. Un plano imposible unos años antes.⁵³

⁵² Un plano que posteriormente utilizará John Ford en *La diligencia* (Stagecoach, 1939).

⁵³ Un plano que reflejé todo la herencia melodramática de este cine: el lugar central de la víctima (femenina) y el horror a la "profanación" sexual por parte del villano de la "pureza" que representa la mujer. La comunidad, y el propio padre en el caso del nacimiento de la nación, están dispuestos a sacrificar a sus hijas y esposas antes que sean atrapadas por el enemigo. Un tema que Ford lo convertirá en central en una de sus películas más intensas *Centauros del desierto* (The searchers, 1956).



Fotograma de
The Battle at Elderbush Gulch (1913)



Fotograma de
El nacimiento de la nación (1915)

Que ningún padre encarne la figura del padre-ideal no significa que este personaje no esté presente en la película. El lugar del padre-ideal se encuentra ocupado por la figura de Abraham Lincoln, por aquel que unió a la nación. Esta figura referente, símbolo de Norteamérica, y que años después el cineasta John Ford lo elevaría a la categoría de mito en 1939 con su film *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939) tal y como lo supieron leer las críticas de la revista *Cahiers du cinéma* en su mítico número 223 de 1970⁵⁴, el lugar del padre-ideal. La figura del padre ideal se separa del padre real para ser encarnada por una figura simbólica⁵⁵.

Abraham Lincoln aparece tres veces en el film. La primera vez ocurre al inicio del film, en su despacho firmando un decreto para llamar a voluntarios “reforzando así el papel de la nueva nación sobre los estados individuales.” La segunda vez a través de la clemencia salvando la vida del héroe que había sido condenado a la horca. La tercera vez frenando los deseos de venganza del padre del Norte que desea colgar a todos los jefes del Sur y tratar a los estados como si fueran colonias. “El Sur se pone a trabajar para reconstruirse a sí mismo bajo la mano protectora de Lincoln.” La última vez que aparece Lincoln será en la secuencia de su asesinato. Una secuencia que utiliza de nuevo el dispositivo shakesperiano de la escena dentro de la escena para poner en escena la muerte del padre-ideal ante los ojos del héroe. La escena se

⁵⁴ "'Young Mr Lincoln' de John Ford." *Cahiers du cinéma*. 223 (August 1970): 29-47. Print.

⁵⁵ Un padre-ideal que es capaz de salvar a sus hijos o más específicamente la inocencia de sus hijos. En ese sentido tres películas tan distintas como *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939), *12 hombres sin piedad* (*12 Angry Men*, 1957) y *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, 1962) comparten con el film de Griffith ese mismo motivo, un padre ideal que salva a unos hijos que han sido condenados injustamente. El tema de la “inocencia” de los hijos aparecerá como una obsesión en las películas que se inscriben dentro del paradigma hamletiano.

estructura a través de una serie de duplicaciones y desplazamientos. Griffith desplaza el aparente y supuesto centro de la escena (el escenario teatral) a su centro dramático y narrativo (el palco donde se producirá el asesinato) para contarlo a través de los ojos del protagonista. Esta secuencia, considerada como "el índice más álgido de la indagación formal del período",⁵⁶ narra el asesinato del padre-ideal desde los ojos de Telémaco que contempla su muerte. Inaugura una figura, la muerte del padre-ideal, que será recurrente en el cine posterior.

El último gran movimiento de *El nacimiento de la nación* comienza con un doble "rescate en último minuto" donde los roles se encuentran invertidos. Tanto el padre de la familia del sur como aquel del Norte se ubican ahora en el lugar de las víctimas, desplazando a los personajes que tradicionalmente encarnaban esa posición, el niño y la mujer. De las dos líneas de acción del montaje en paralelo de *The Lonely Villa* (1909) pasamos a cuatro líneas que se mantienen en tensión a lo largo de los últimos 30 minutos. El esquema previo A-B-A-B se transforma en una estructura compositiva mucho más compleja, A-B-C-D -- A-B-C-D, siendo A El encierro del padre del Norte, B el movimiento de rescate por parte del héroe, C el encierro del padre del sur y D las calles de la ciudad donde reina el caos. Un dispositivo que permite a Griffith multiplicar la sensación de caos y angustia del segundo tiempo para que el retorno del héroe resuene con una épica wagneriana. Todo este regreso final es una inversión de los actores principales de la Odisea que culmina en el rescate del padre por parte del hijo⁵⁷. En este sentido *El nacimiento de la nación* no es otra cosa más que el viaje de Telémaco hasta ocupar el lugar faltante de Ulises. La película instauro un nuevo héroe, la figura del hijo como garante y sostén de la función del padre-ideal.

El pequeño coronel se transformará en un nuevo líder que pondrá fin al caos en la ciudad expulsando la amenaza. Todas las tensiones que había generado se resuelven de un modo satisfactorio. Pero ¿satisfactorio para quién? Esta película dividió, y sigue dividiendo, a los espectadores desde el día de su estreno⁵⁸ dejando una primera

⁵⁶ SÁNCHEZ- BIOSCA, V. (1996:144)

⁵⁷ Un trayecto que especularmente encontraremos al final de nuestro recorrido en torno a la figura del padre-ideal que comienza como un héroe al inicio del siglo XX para terminar como una figura que necesita ser rescatada a finales del siglo.

⁵⁸ La acusión de racismo acompañó a este película desde sus inicios hasta la actualidad. La NAACP (National Association for the Advancement of Colored People formada en 1909) intentó impedir su estreno en varias ciudades, convocando manifestaciones en los cines, porque consideraban el film tergiversaba la historia y presentaba "a malicious

mancha en la figura heroica, en este hijo que arrastra los pecados del padre. Unos pecados que ensombrece la figura del padre-ideal. La causa es clara y tiene consecuencias no sólo sociales sino también formales. *El nacimiento de la nación* relata y legitima el nacimiento y la existencia de una organización tan aterradora como el Ku Klux Klan. Griffith intentó desde las polémicas primeras proyecciones defenderse principalmente a través de tres argumentos, cada uno de ellos discutibles en distintos niveles. El primero apelaba al rigor histórico de los hechos introduciendo carteles que extradiégeticamente validasen la veracidad de algunos hechos a través de la reproducción de documentos o la cita de fragmentos de libros. El segundo era aún más discutible, algunos “negros” también eran retratados como héroes (Griffith se refiere únicamente al papel de los criados de la familia del Sur que defiende a su amo, al padre, de los ataques de los rebeldes) y el tercero era quizás el más interesante. A través de un prólogo la voz narrativa del director apela a la tradición de la alta cultura, concretamente a la Biblia y a Shakespeare, para justificar sus decisiones estéticas y narrativas⁵⁹. Si bien el discurso narrativo de la propia película, y los espectadores que comparten el relato, ubican al padre-ideal cumpliendo su rol de expulsar la amenaza, la máscara aterradora del KKK pone en cuestión a la propia figura. Una serie de preguntas se abren en este punto ¿es la figura del héroe, del único, del salvador, un

misrepresentaion of the colored people, depicting them as moral perverts". En un excelente ensayo sobre la historia de la recepción de esta emblemática película Janet Staiger mostraba como esta película "era un símbolo de algo más que la propaganda racista"⁵⁸. Denunciada desde su estreno pero también criticada por los intelectuales de izquierda de los años 40 por ser una apología de la ideología burguesa capitalista EL nacimiento de una nación y su recepción según Staiger cuestiona la división heredada del siglo XIX entre forma y contenido. O al menos cuestiona, señala Staiger, una relación causa/efecto entre esos dos grandes conceptos. Precisamente cuando David Bordwell y Kristin Thompson en su libro sobre el arte cinematográfico abordan "la forma frente al contenido" apuntan que en el cine algunas ideas que pueden considerarse "temáticas" juegan dentro de una película en relación a la forma. Y ponen el ejemplo de la guerra civil en el "nacimiento de una Nación" señalando que no es un "contenido" neutral sino que "entabla relaciones con otros elementos: una historia sobre dos familias, las ideas políticas acerca del período en cuestión y el estilo épico de las escenas de batallas."⁵⁸

⁵⁹ Al inicio de la película una cartela que lleva por título de “REIVINDICACIÓN PARA EL ARTE DE LAS PELÍCULAS” expone la siguiente afirmación: “No tememos a la censura porque no pretendemos ofender con obscenidades ni inmundidades pero demandamos el derecho de mostrar el lado oscuro de lo erróneo para resaltar así la luminosidad de la virtud. Es la misma libertad de la que goza el arte de lo escrito. Ese arte al que le debemos la Biblia y las obras de Shakespeare.” Esta cartela es de gran relevancia no tanto por lo que ella pretende sino porque se puede leer en la actualidad como uno de los primeros manifiestos autorales de la historia del cine. En esta declaración late el deseo de establecer un corte definitivo con los orígenes *científicos* y *carnavalescos* del cine para situar al cine y a sus creadores como herederos de la “alta cultura”.

personaje cuestionable que ha perdido su rol de figura ejemplar como pasaba en la épica? La evolución del propio cine de Hollywood irá deconstruyendo esta figura, tal es la creación del anti-héroe surgida en el cine negro de los años 30 o la evolución del cine de Clint Eatswood a partir de los años 80. Por su parte, el cine europeo se deshizo de esta figura desde la Segunda Guerra Mundial con el neorrealismo. Ahora bien ¿están declarando el final de la figura heroica o simplemente están transformándola de acuerdo a las expectativas de cada tiempo? Una vez asesinado el padre-ideal, como en este caso representa Lincoln, heredar y hacer revivir al padre deja un costado terrorífico en el hijo, en este nuevo héroe que construye Griffith en el film. Griffith, que inscribió la figura del padre ideal en el cine, estaba señalando también su contracara: el padre terrible. Una contracara tan tenuemente separada del ideal, que incluso resulta difícil de identificar para el hijo. La compleja división entre padre-ideal y padre-terrible generan una bruma, una mancha que perturbará la visión del hijo y los espectadores. La imposición del orden y de la estabilidad conlleva de una forma inevitable trazar una línea entre los civilizados y los bárbaros, entre lo justo y lo injusto. La función del padre-ideal sólo es posible en el mundo de la ficción o de una ficción que aspira a expulsar las contradicciones de su seno. Unas contradicciones que generaciones (cinematográficas) después retornaran en formas de angustia en las representaciones del padre-ideal.

2 La década de los años 20: la desaparición del padre-ideal

Pocos años más tarde, a partir de los años 20, el padre como héroe desaparece del panorama cinematográfico. Una tendencia que inaugura Griffith con *El nacimiento de la nación* y continúa con *Corazones del mundo* (Hearts of the World, 1918) donde los padres mueren en el primer tercio de la película. Como han apuntado muy gráficamente Martha Wolfenstein y Nathan Leites en su estudio sobre el cine de Hollywood, "Movies: A Psychological Study", el padre en esos años 20 y 30 es "una figura no esencial ubicada en el background"⁶⁰. Sin embargo que el padre desaparezca de la escena no significa que su "espectro" no ejerza un influjo todavía mayor. La figura del padre muerto, y su variante el padre-ausente, es una constante a partir de ese periodo. Una película tan singular como *Los cuatro jinetes del apocalipsis* de Rex

⁶⁰ WOLFENSTEIN, M, y NATHAN L.(1950:110)

Ingram (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921) se construye alrededor de la muerte del patriarca de la familia al inicio del film. Una de sus líneas narrativas principales construye la transformación de un hijo irresponsable y hedonista, Julius (Rodolfo Valentino) el preferido del patriarca, a una figura heroica que sustituye el placer por el honor. Este viaje hacia la heroicidad sigue la misma línea narrativa que la otra gran película bélica de los años 20, *El gran desfile* (*The big parade*, 1925) de King Vidor o que el primer gran western de John Ford *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, 1924), donde los hijos ocupan ya un lugar absolutamente central. Un nuevo rol central reservado para una nueva tipología de héroes más acorde con el horizonte de expectativas de una sociedad que depositaba sus esperanzas en el futuro. Si el padre como héroe desaparece del panorama cinematográfico será para dar paso a un nuevo tiempo. El tiempo de un héroe joven, de un cuerpo adolescente y atlético⁶¹, en constante movimiento hacia delante.

Los héroes de todas estas películas están en posición de hijos y todos ellos reproducen el viaje de Telémaco: un viaje que consiste en pasar de una fragilidad inicial⁶², donde hasta los “pretendientes” se burlan de él, hasta ocupar finalmente el lugar de héroe, el lugar del legítimo heredero de Ulises cuando aniquila junto su padre a los “villanos” de la trama en el canto XX de la Odisea. Sin embargo esta desaparición del padre como protagonista no significa que la función del padre-ideal haya sido eliminada sino que es encarnada por esa nueva tipología del héroe, por un Telémaco sin la ayuda de Ulises. Esta nueva tipología de héroe construida en el cine épico y de aventuras nos presentan a un Telémaco que se debatía entre vengar la muerte del padre-ideal, en películas como *El pirata negro* (*The black pirate*, 1926), o rescatar a la chica, en films como *Robin Hood* (*Robin Hood*, 1922). El personaje del Zorro en sus distintas adaptaciones es un caso paradigmático, como Ulises, del signo de los tiempos. Su evolución corre paralela a las transformaciones de los horizontes de expectativas de cada momento. Un héroe de aventuras que vio la luz en 1920 de la mano de Douglas Fairbanks en *La marca del Zorro* (*The Mark of Zorro*, 1920) y que retoma con hilo principal los dos rasgos que hemos destacado del padre-ideal: un héroe que vuelve al hogar para reinstaurar el orden perdido e impartir la justicia. Este personaje de

⁶¹ Núria Boy y Xavier Pérez han dado buena cuenta de este tipo de héroe en su libro “El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood.

⁶² Una debilidad que la Diosa Atenea le recrimina en el primer canto, “en nada te cuadra que te muestres aún niño: eres muy mayor para ello. (OD. I, 296-297)

Fairbanks guarda otras similitudes con el ideal heroico construido alrededor de Ulises, el héroe de los disfraces y los distintos rostros. El proemio de la Odisea en su primer verso lo presenta con el epíteto de “poly-tropos” que literalmente significa de muchas direcciones y personalidades. Ulises, a diferencia de Aquiles, era un héroe “polifacético”, un héroe que transformaba el ideal épico al incorporar las artimañas como su principal arma. El Zorro es el primer héroe de aventuras que construye su figura en torno a esos rasgos de Odiseo, la inteligencia y la espada. Como Ulises, el Zorro deambula por a su propia casa disfrazado, desde el libro diecisiete al libro veintiuno, y resiste también la tentación de desenmascararse antes de tiempo, a pesar de los insultos de sus criadas o del llanto de Penélope. El Zorro, como Ulises, es un personaje constantemente desdoblado⁶³ y, al igual que en la Odisea, la estrategia del disfraz cumple un rol central. No sirve únicamente para engañar a los enemigos sino que, en el film de 1920, posibilita el viaje del hijo. Un viaje heroico que consistirá en pasar de la fragilidad inicial a ocupar el lugar del padre-ideal.

Si la historia de *La marca del Zorro* cuenta el retorno de un hijo y su odisea para reinstaurar el orden expulsando a los villanos, la versión de 1940 *El signo del Zorro* (*The Mark of Zorro*, 1940) pone en claro lo que en la película de 1920 sólo estaba dibujado en una de sus subtramas. Lo que mueve a este nuevo Telémaco es su necesidad de despertar al padre para que recupere sus funciones de padre-ideal. El remake de los años 40 repite el mismo esquema argumental, Don Diego vuelve de España y se encuentra su ciudad gobernada por un tirano, repite la misma subtrama amorosa, la historia de conquista con la hija del alcalde, pero introduce un único cambio en la historia, un cambio que afecta a la figura del padre. En esta versión dirigida por Robert Mamoulian el padre del Zorro no es uno de los distintos nobles sino que es el alcalde que ha sido desposeído de su lugar por el nuevo tirano. En la primera secuencia el padre es presentado como alguien sometido a las decisiones crueles de su sucesor, como un padre caído. Delante de su hijo el cura denuncia la situación caótica en la que se encuentra la ciudad (“Todo el distrito, desde los cerros

⁶³ El zorro es uno de los primeros héroes divididos, una estrategia que los superhéroes adoptarán como el dispositivo más común a su identidad. En su análisis del mito de Superman Umberto Eco da una clave de lectura que podemos aplicar al Zorro, “en realidad, Clark Kent personifica, de forma perfectamente típica, al lector medio, asaltado por los complejos y despreciado por sus propios semejantes; a lo largo de un obvio proceso de identificación, cualquier trabajador de cualquier ciudad americana alimenta secretamente la esperanza de que un día, de los despojos de su actual personalidad, florecerá un superhombre capaz de recuperar años de mediocridad.” ECO, U. (1984:259)

de Verdugo hasta las costas de Del Rey, es una peste infernal") y le acusa de no hacer nada al respecto. El itinerario del héroe Don Diego/Zorro terminará cuando consiga derrotar al tirano y reinstaurar a su padre en el lugar de alcalde la ciudad, en el lugar del padre-ideal. Esta necesidad de restablecer, o despertar, al padre ideal es un motivo que encontraremos al final de nuestro recorrido en films tan distintos como la trilogía de *Regreso al futuro* (Back to the future, 1982), la saga de *Terminator* (Terminator, 1984 y 1991) o la versión del *Zorro* realizada en 1998, *La máscara del Zorro* (The Mask of Zorro, 1998).

En la misma década que esos hijos heroicos otros hijos cinematográficos se estaban enfrentando al dilema que planteaba la desaparición de la figura del padre ideal. Cuando Chaplin vuelve a Inglaterra de su primer viaje en Estados Unidos en 1911 regresa con una decisión tomada en relación a su destino. Decide romper con su pasado e instalarse en Estados Unidos, "Amaba Inglaterra pero para mí era imposible vivir allí" escribe Chaplin en su autobiografía⁶⁴. Como para muchos otros emigrantes del siglo XX *el imperio de las imágenes* se había convertido en el lugar donde volver a empezar, en el territorio de las nuevas oportunidades. En 1912 Chaplin pisará Nueva York para realizar otra gira con la compañía de Karno por la costa Oeste en pequeños music-halls. El mismo año en que la compañía de Marck Sennett, Keystone, comenzaba su andadura cinematográfica convirtiéndose rápidamente en la mayor productora de comedias. Una mirada a uno de sus primeros films de 1912, *The Water Nymph*, desvela las claves estructurales de estas películas y su relación con la figura del padre. Si en la década anterior el motivo central de esas primeras comedias era "las travesuras" ejercidas por unos niños (mischiefs gags) unos años después, en las películas Keystone, esos amables niños han crecido hasta transformarse en hijos temibles. Mientras que en las primeras comedias la autoridad en su sentido más amplio era el objeto de burla ahora la crítica se centra en la figura del padre. Como ha señalado Douglas Ribbet la trama más común tanto en los films de Keystone como en las comedias de Biograph involucra a "young couple plotting to fool his or her father into consenting to their union."⁶⁵ Esta trama es la que vemos en *The Water Nymph* protagonizada por un Sennet que convence a su novia para engañar al padre de éste, desarrollando de este modo el motivo del padre humillado como el envés de

⁶⁴ CHAPLIN, Ch. (201:145)

⁶⁵ Doug Ribet "Keystone Film Company and the historiography of the early Splastik" en BRUNOVSKA KARNICK, K. B. Y JENKINS, H. (ed) (1995:172)

ese padre ideal de Griffith. Cuando Chaplin se incorpora a la compañía de Sennett en 1914 participa junto a Mack Sennett, Mack Swain y Mabel Normand en un film, *The Fatal Mallet* (1914), donde los tres protagonistas masculinos utilizaban todo tipo de armas (los puños, las patadas, ladrillos y un mazo) para deshacerse de los rivales. Hacia al final de la cinta la estrella femenina de los Keystone se encuentra descansando junto a un niño que recibe una patada de Chaplin que lo arroja fuera del plano y lo aleja del objeto de conquista.

Este primer cine burlesco era un universo basado en la rivalidad y la violencia poblado por hijos temibles donde los niños son también posibles rivales en esta festiva celebración de la agresividad física. Cuando Charles Chaplin y Buster Keaton empiezan dirigir sus propias películas introdujeron un corte en ese “edén cinematográfico”. Los personajes burlescos que los convertirán en dos grandes estrellas del cine se enfrentaban de un modo muy distinto al horizonte de expectativas de su época. Las respuestas que construyeron ambos cineastas se hacen cargo, de un modo muy distinto, del espectro del padre ideal. El teórico Oliver Mongin en su ensayo sobre la historia de la comedia, “*Eclats de rire. Variations sur le corps comique*”, divide el universo de ambos cineastas por la figura del héroe que intentan construir a lo largo de su filmografía. Para Chaplin la pregunta central sería ¿cómo convertirse en un héroe salvando a las víctimas? mientras que Keaton mantiene una relación más problemática con la figura del héroe y con el tiempo presente. Esa misma herencia fue la que les permitió a los dos cineastas actualizar las figuras de Telémaco e Ulises. Chaplin renueva la figura del padre-ideal a través de su primer largometraje cuando esta figura ya había prácticamente desaparecido y a Keaton proponer una figura de Telémaco sin el horizonte del padre-ideal. La radicalidad de la propuesta de Keaton se puede condensar en una pregunta que recorre toda su obra, ¿es posible trazar la figura de Telémaco sin el padre-ideal? ¿es posible una épica de los tiempos modernos?

2.1. El caso Keaton: los problemas de Telémaco en la gran ciudad

"Nuestro héroe viene de ningún sitio, no iba a ningún lugar y fue expulsado de cualquier sitio" con esta declaración de principios se presenta Buster Keaton en su primer cortometraje, *The high sign*. Esta marca inicial acompañará al personaje de

Buster Keaton en toda su filmografía, como si ser arrojado⁶⁶ fuese su condición ontológica, como si la orfandad fuese un rasgo constitutivo de este “nuevo héroe”. El mundo al que es arrojado el sujeto keatoniano es el mundo del siglo XX. Un mundo transformado por la industrialización, donde el ritmo se acelera y el tiempo se embala, y por el crecimiento exponencial de las imágenes, en lo social y en la intimidad del sujeto. En sus películas los medios de comunicación y las máquinas juegan un rol esencial en casi todos sus films pero nunca son el obstáculo último que hay que superar sino que Keaton consigue hacer de ellas, como escribió Deleuze, “su más valioso aliado”⁶⁷. Keaton, como la figura del pionero que muchos autores han leído en su personaje, nunca es una víctima ni un marginado en este nuevo escenario sino un inventor de nuevas soluciones. No hay reino que recuperar, justicia que reclamar. Sus rivales no están delante de él, sino detrás. Este enigma sobre la filiación lo iba a alejar de sus maestros del cine cómico de la década anterior cuyos conflictos eran únicamente con el rival que tenían delante. Para Keaton los problemas surgen cuando el pasado irrumpe en su presente y, más concretamente, cuando la herencia paterna se entromete en ese mundo de máquinas.

La herencia como problema

El pasado es encarnado por dos instituciones, la familia y la figura del padre, y por un objeto que representa a ambas, la casa. Un hogar que comienza como algo inhabitable en su cortometraje *One week* de 1920 para terminar volando por los aires en *El héroe del río* (Steamboat Bill Jr, 1928). Lo que anida en el hogar keatoniano es la violencia

⁶⁶ Pocos años después, en 1927, el filósofo Martin Heidegger publicaría "Ser y tiempo" donde describe al ser humano o Dasein como arrojado en el mundo: "El ente que tiene el carácter de Dasein es su Ahí de un modo tal que, explícitamente o no, se encuentra a sí mismo en su condición de arrojado."(p 137) El carácter trágico del personaje de Keaton ha sido destacado numerosas veces y no resulta impensable establecer más conexiones entre dos autores tan concernidos por la técnica, el tiempo o la angustia como Keaton en Hollywood y Heidegger en su selva negra.

⁶⁷ DELEUZE, G. (1986:11): “Keaton hace de las máquinas su más valioso aliado, su personaje las inventa y forma parte de ella, máquinas ‘sin madre’ a la manera de las de Picabia. Ellas pueden escapar a su control, volverse absurdas o serlo desde el principio, complicar lo simple: no cesan de servir a una más elevada finalidad secreta, en lo más profundo del arte de Keaton [...] tomar la máquina más grande del mundo y hacerla funcionar con pequeñísimos elementos, convertirla así en algo que pueda usar cualquiera, hacer de ella una cosa de todo el mundo.”

de las generaciones no la seguridad del padre ideal. De la multitud de padres que aparecen en los films del cineasta ninguno ocupa esa posición sino que se instituyen siempre como un freno y un impedimento. Quizás por este motivo el héroe de sus cortometrajes es un hijo sin padre y la única vez que éste aparece en el film de dos rollos *Neighbours* (1920) es para pronunciar únicamente esta frase “¡Es mi hijo y le romperé el cuello de la forma que me plazca!” Esta primera etapa le sirvió al cómico para fijar el esquema dramático, especialmente en sus cortometrajes *The Scarecrow* (1920), *Neighbours* (1920) y *Daydreams* (1922), que luego plantearía en la mayoría de sus films: el personaje de Keaton tiene que superar un obstáculo principal para realizar el trayecto heroico y conquistar a la chica, el padre de ésta que se opone a la relación.

Es sus largometrajes el pasado del personaje adquiere una relevancia central en las tramas convirtiéndose en el motor de sus desgracias. El pasado, o más concretamente la herencia, es el motivo argumental de tres de sus grandes éxitos: *Our Hospitality* de 1923, *The Navigator* de 1924, *Seven chances* de 1925 y *Steamboat Bill Jr de 1928*, una herencia que como caída del cielo significa el inicio de una serie de problemas. La primera de estas tres películas, en una clara alusión al cine de Griffith, narra los enfrentamientos entre dos familias a lo largo de la historia. El retorno del hijo al hogar paterno no significa el reencuentro con una edad de oro ni su trayecto consiste, como en la serie de aventuras del zorro, en devolver al padre a su trono. Toda esperanza en el pasado es una vana fantasía parece querer decir Keaton en uno de los primeros gags del film. Cuando Willie McKay (Buster Keaton) recibe la noticia de su herencia, una casa familiar, se imagina un futuro prometedor vinculado a un brillante pasado pero cuando por fin ve la casa real del padre, un hogar en ruinas, Keaton imagina como esa imagen fantaseada, como esa casa-ideal estalla por los aires. En *Our Hospitality* sólo pronunciar el nombre del padre desencadena una violencia gestada en generaciones pasadas. Los hijos de la familia Canfield intentarán matar al protagonista a lo largo de un film por un pecado que ha heredado.

En su siguiente film *Seven chances* (1925), Buster Keaton consigue articular el pasado (la herencia), el boy meets girl (el objeto femenino) y el heroísmo (o lo que queda de él). La trama repite el motor de su anterior película. Keaton recibe una herencia que pone en movimiento y en problemas al protagonista. Lo que se presenta como un regalo que viene del pasado, los siete millones de dólares, se convierte en un

regalo envenenado y en una marcha contra el tiempo, Keaton tendrá que casarse antes de las 7 horas de ese mismo día. Encontrar esposa, algo que parece para su socio y su abogado supone una tarea sencilla, se convertirá en una odisea con tintes surrealistas por la incapacidad del héroe del film de relacionarse con el otro sexo.

El último gran largometraje de Keaton repite el esquema de su película *Our hospitality*. En *El héroe del río* (Steamboat Bill Jr, 1928) el hijo retorna al hogar paterno y se encuentra con el enfrentamiento entre dos familias pero también, por primera y última vez, el héroe keatoniano se encuentra con su padre. “¿*Algunos de ustedes está buscando un padre?*” así comienza la hilarante secuencia del encuentro, con una serie de desencuentros, que el film no hará más que multiplicar, entre estas dos figuras. El protagonista de *El héroe del río* (Steamboat Bill Jr, 1928) es un joven universitario que vuelve a un hogar paterno donde no encaja ni en los ideales del padre ni en la vida que le espera en una pequeña ciudad. Keaton no se encuentra con la figura del padre-ideal ni su deseo reside en ocupar su lugar. *El héroe del río* termina salvando a los dos padres del huracán pero sin ningún rasgo épico. Este no-saber cumplir el rol del héroe clásico es el elemento central del personaje de Keaton.

Una de sus secuencias más emblemáticas ubicada como cierre de *Sherlock Jr* (1924) construye visualmente esta dificultad. A través de la elipsis y de la imagen cinematográfica el personaje de Keaton parece preguntarse ¿Cómo ocupar el lugar del padre-ideal? O, más concretamente, ¿qué significan los padres que las pantallas nos devuelven como la imagen ideal?



Keaton sólo ocupará el lugar del padre en uno de sus cortometrajes *La barca* (The boat, 1921). Un film que se inicia con la destrucción del hogar familiar y termina con el fracaso de Keaton para asegurar cualquier estabilidad, configurando una imagen antagónica del padre-ideal. En *El colegial* (College, 1927) ocupará el lugar de ese padre en la pantalla tan sólo unos segundos, en otro juego de elipsis radicales que le llevarán directamente a la tumba.

El trayecto heroico que el cine de Hollywood había promovido desde *El nacimiento de la nación* es el de un hijo, Telémaco, que consigue transformarse en un héroe, en Ulises, tras expulsar la amenaza, reinstaurar el orden y rescatar a la chica en el último minuto. El cine de Keaton utiliza el mismo esquema, de hecho si eliminásemos los gags nos encontraríamos que sus films exponen de una forma cristalina ese trayecto, pero sin el sustento de la figura del padre-ideal, figura inexistente en todos sus films, y sin el deseo del hijo por ocupar ese lugar. Como hemos intentado reconstruir, Keaton, como si se tratase de un Hamlet moderno, vive marcado por esa ausencia y atrapado

en esa herencia. Quizás la verdadera máscara trágica del personaje de Keaton sea este signo de orfandad.⁶⁸

2.2 EL caso Chaplin: los problemas de Ulises en los tiempos modernos

La escena final de *El circo* (The circus, 1928) condensa las diferencias de los personajes de Chaplin y Keaton en relación al pasado. Una vez cumplida su misión, que consiste en producir una mejoría en la vida del personaje femenino, Chaplin decide renunciar a la vida en comunidad de los cómicos y acróbatas. De nuevo Chaplin, al terminar su función se encuentra en soledad con el personaje de vagabundo. En la marca circular inscrita en la tierra que ha dejado el circo que acaba de partir hacia un nuevo destino, Charlot encuentra una estrella impresa en una de las telas que decoraban los distintos números. Chaplin arruga este último resto de su pasado y le propina una *patada hacia atrás* para segundos después dar la espalda a la cámara y dirigirse al horizonte. Este gesto "familiar y sublime", como lo definió Bazin, marca las distancias entre los dos personajes. *Esta patada hacia atrás* es un gesto que su cine y el cine burlesco ha repetido innumerables veces en el escenario de la rivalidad previa pero que, en este contexto, adquiere una nueva significación. Cuando no existe una utilidad precisa, señala Bazin, ni ese gesto es la expresión de una simple venganza, esa patada hacia atrás "expresa a la perfección la constante preocupación de Charlot de no sentirse ligado al pasado, ni de arrastrar nada tras él."⁶⁹

La única marca de ese tiempo pasado se encuentra en su cortometraje *El inmigrante* (The immigrant, 1917) pero precisamente para dejarla atrás y llegar "a la tierra de la libertad", como imprime Chaplin en las cartelas del film. A diferencia de Keaton que se encuentra embrollado en sus tramas por un pretérito que lo persigue y agobia, el personaje de Charlot ha cortado tajantemente con esa problemática de la herencia. El vagabundo es un personaje que no tiene pasado. Quizás por esta forma distinta de

⁶⁸ Xavier Perez y Núria Bou en su estudio sobre la épica y la masculinidad del cine de Hollywood señalan como el cine de Keaton, y concretamente su uso de la parodia, es un dispositivo de lectura crítico del cine de Hollywood, de sus cánones. Como si Keaton desde dentro de la tradición estuviese cuestionando todos sus códigos. Lo que proponemos en este apartado apunta hacia esa dirección: al cuestionar la figura de Telémaco el cine de Keaton pone en entredicho una de las figuras que sostenía esa tradición, el padre-ideal.

⁶⁹ BAZIN, A. (2002: 24 y 25)

enfrentarse a los tiempos, Keaton en muchas de sus tramas ocupaba el lugar del hijo, perfilando la imagen de un Telémaco burlesco, mientras que el cine de Chaplin construyó un vector en torno a la pregunta por la otra figura, la figura del padre-ideal.

Del vagabundo al padre-ideal

Mientras que la figura del padre ideal encontraba su hábitat natural en el género épico y de aventuras entre armas e ideales, paradójicamente será en la comedia, un género caracterizado por su desviación de la norma⁷⁰, donde hallará una de sus formulaciones más singulares. O más concretamente, el padre-ideal no surge en la comedia sino en el cine que estaba construyendo Chaplin. Una mezcla de comedia y melodrama o como lo definió Chaplin mismo, un cine "con una sonrisa y, quizás, una lágrima". Si Griffith consiguió una fusión entre el melodrama victoriano y la epopeya heroica, Chaplin realizará su particular vuelta de tuerca al unir las novelas de Dickens y el cine de Griffith.

Con *El chico* (*The kid*, 1921) Chaplin quiere dar un salto más en la evolución de su personaje, asociado a la transgresión de toda ley, y enfrentarse a la realización de un largometraje. Este salto no era algo que estaba en sus planes o al menos en los planes de la compañía First National que le habían contratado para que continuara realizando cortometrajes basados en los esquemas, industriales y narrativos, anteriores. Para dar este salto al formato que lo equipararía a los grandes directores del momento Chaplin comienza tomando una decisión inesperada, poner en escena la relación padre e hijo. Pero lo que en un principio podría parecer sorprendente, asociar la figura del padre-ideal a una estrella de la comedia, surge de la evolución interna tanto del personaje como del director⁷¹.

⁷⁰ KRUTNIK, F., NEALE, S. (2006:30): "Comedy is often a generic exception to the rules and regimes of motivation that tend to govern most other Hollywood genres."

⁷¹ Se podría realizar otro acercamiento. Rastrear en la biografía de la persona de Chaplin pequeñas claves vitales, como su infancia en la extrema pobreza, su orfandad y la muerte a los tres días de su primer hijo, que dan un trasfondo a su búsqueda cinematográfica y a esta película en concreto. Es una vía posible pero lo que nos interesa en este trayecto no es explicar la obra a través de los datos biográficos sino intentar averiguar como cada cineasta construye filmicamente las figuras que trabaja.

Desde el primer film que aparece el personaje de Charlot Kid *Auto Races At Venice* de 1914 su personaje empieza a diferenciar rápidamente del universo burlesco que lo acogió en su llegada a Norteamérica. El problema de Chaplin en este film y en el resto de su filmografía será hacerse un lugar, como en este film donde el vagabundo trata de hacerse visible frente a la cámara, un lugar del que es constantemente expulsado por relaciones de fuerzas. Esta dialéctica entre el interior y el exterior es el motivo que abre uno de sus cortometrajes para compañía Mutual *El vagabundo* (*The vagabond*, 1916). Un cortometraje donde empieza a encontrar su particular combinación entre Dickens y Homero. Después de este gag introductorio Chaplin contempla como el padre adoptivo golpea con un látigo a una indefensa joven, lanza el violín para recoger un palo con el que se enfrentará y rescatará a la víctima. El encuentro con la víctima es un momento esencial porque estamos asistiendo, como señala Oliver Mongin en su estudio, a la invención de una figura muy particular del Héroe, el héroe-víctima⁷². Alejado de las figuras tradicionales del héroe Chaplin construye esta nueva forma que no surge de la tradición épica ni tampoco basa su validez en un ámbito legendario o mítico como eran los héroes del western o las aventuras de Robin Hood o el zorro sino que su fuerza irrumpe de ser un resto de la sociedad contemporánea, el vagabundo. La radicalidad de esta figura reside en que su trayecto no es el relato de su transformación en la conocida imagen heroica o su integración en la sociedad. Al final de sus relatos Chaplin podrá conquistar cierta justicia a través de sus acciones pero su situación final siempre será ambigua. El final feliz esta "reservado al personaje femenino"⁷³ como en *El chico* (*The kid*, 1921), *El circo* (*The circus*, 1928) o *Luces de la ciudad* (*City lights*, 1931) donde son ellas quienes consiguen una clara mejoría de su situación gracias a la intervención de Charlot. El vagabundo permanece como vagabundo, conquistar el hogar será el signo final de su figura heroica tal y como testimonia su film de 1947 sobre un asesino, *Monsieur Verdoux* (1947). En la invención de su personaje de vagabundo se pueden leer, a modo de sinécdoque, la singularidad de la figura del héroe que construye en sus films. En su vestimenta ya se reflejan los conflictos sociales y de identidad. En su autobiografía describe el momento exacto de su irrupción, "quería que todo estuviera

⁷² MONGIN, O. (2002:52): "Messianique, héros salvateur, le personnage de Charlot recrée la communauté perdue en découvrant, au contact d'un autre victime, qu'il est lui-même une victime."

⁷³ MONGIN, O. (2002:167)

en contradicción: los pantalones, holgados; la chaqueta estrecha; el sombrero, pequeño, y los zapatos grandes."⁷⁴ La parte de arriba con su sombrero, su chaqueta y la corbata remiten a un aristócrata y la parte inferior a un personaje expulsado de la sociedad del bienestar. En este sentido opera como la dialéctica del montador Brechtiano que "ofrece su lugar a las contradicciones no resueltas, a las velocidades de aparición y a las discontinuidades, no dispone las cosas más que para poner a prueba su intrínseca vocación de desorden."⁷⁵

La evolución del personaje del vagabundo hacia el héroe puede observarse en la estructura de un cortometraje de 1917, *Easy Streets*. Una estructura se sustenta en la construcción en tres tiempos que Griffith había fijado en *The Lonely Villa*. Un equilibrio inicial que se encuentra perturbado por la irrupción de los villanos en su segundo tiempo y que concluye con la reinstauración del orden por parte del héroe. Chaplin deja su traje de vagabundo para investirse en policía. Un simple cambio de vestimenta pero una transformación radical para el Chaplin que se enfrentará al villano y rescatará a la chica en la última parte del film. Esta nueva figura, que descuadró a los críticos franceses de Cahiers du cinéma como Jean Mitry⁷⁶, fue la que le llevó a proponer una de las figuras más singulares del padre-ideal.

El chico (*The Kid*, 1921) es una película de transición. Esta condición fronteriza del film nos posibilita analizar alguno de los vectores que atraviesan el personaje del vagabundo y vislumbrar porque Chaplin acudió a la figura del padre-ideal cuando el cine de su tiempo la había condenado a desaparecer o permanecer en el trasfondo. Una película donde la mirada de Chaplin-cineasta se encuentra dividida en varios planos, entre la poética destructiva del burlesco frente a la autoridad y la necesidad de reconstruir un orden, entre el vagabundo y el padre, entre lo que nos quiere hacer sentir (la cámara a la altura del niño) y lo que nos quiere demostrar (el funcionamiento inhumano de la ley)⁷⁷. Chaplin a través de la mirada del hijo se pregunta ¿qué imagen del padre-ideal se puede construir cuando los cuerpos están

⁷⁴ CHAPLIN (2014:154)

⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, G. (2008:114)

⁷⁶ Mitry en una entrevista señala directamente a esta transformación heroica como causa de su relación problemática con el cómico: "Nous étions troublés par certains changements du personnage de Charlo. A la fin de sa série Mutual, il n'était plus un merveilleux revolté, mais une victime au bon coeur. Et son rapport social n'était plus le même." MITRY, J. (1972:27)

⁷⁷ CAZALS, T. (1987:143)

atravesados por las contradicciones sociales y subjetivas?

THE KID, o el resurgimiento del padre.

El film se abre con un intenso prólogo que parece surgido más del universo de Griffith que de la mente de un cómico. Un prólogo, que nos sumerge de lleno en el melodrama, repleto de figuras estilísticas canonizadas por el cine del director de *Intolerancia* (Intolerance, 1916): los personajes dibujados en sus rasgos más esenciales, el montaje en paralelo, las cartelas que asumen la voz del autor, las imágenes alegóricas, los personajes arquetípicos del melodrama. Una madre sola y en la pobreza, "cuyo pecado era ser madre" como enuncia una cartela, sale del hospital de la caridad con su recién nacido. Mientras, en montaje en paralelo, vemos como el padre se desentiende de su familia para ocuparse únicamente de su futuro. La madre avanza unos pasos y se encuentra con un coche vacío enfrente de una mansión. En un acto de desesperación decide abandonar a su hijo a la espera de un futuro mejor. Son unos escasos y fulgurantes tres minutos de película que dejan claro no sólo que en este primer largometraje de Chaplin nos situamos en un escenario distinto al del primer burlesco, sino que Chaplin dominaba las distintas herramientas cinematográficas que se habían forjado en la década anterior.

La comedia se inicia como era habitual en su cine con un malentendido, con un giro en las expectativas tanto de los personajes como de los espectadores. Una vez la madre ha desaparecido del plano unos ladrones roban el coche. En su huida descubren el "objeto imprevisto" y lo abandonan, en lo que parece un barrio periférico, al lado de un cubo de basura. A partir de ese momento irrumpe la figura del *padre como héroe* recreada en el cine por Griffith pero desde una perspectiva completamente distinta. Ya no se trata del rescate en el último minuto para reinstaurar un orden perdido. En el universo de Chaplin no hay nada que restaurar porque su personaje siempre parte de una situación de exclusión/caos. El movimiento es justo el contrario, el de conquistar un orden para poder empezar. El padre como héroe de Chaplin modifica la función de restaurador, de volver al inicio, porque para el vagabundo no se trata de restaurar nada sino acaso de crear las condiciones de posibilidad de otra comunidad. Esta posibilidad de una nueva comunidad es lo que se pone en juego en el instante que decide adoptar al niño y ponerle un nombre, "John". Chaplin no sólo

empieza a devenir padre sino que de un modo inaugural establece uno de los motivos más duraderos en el cine norteamericano, la creación de una familia sustitutiva. Tom Gunning analizando una película de Griffith de 1923, *Flor que renace* (*The white rose*, 1923), señala como “más allá que una simple prótesis que sustituya a los padres, la creación de una familia sustitutiva proporciona una de las imágenes utópicas más potentes del cine americano. La unión de personas que carecen, y por lo tanto, buscan el amor, el apoyo y la comprensión asociada habitualmente a la familia procura el modelo esencial para una nueva comunidad.”⁷⁸ Este tema, prosigue Gunning, puede rastrearse en directores como Borzage, Capra, Vidor, Fuller, Sirk, Ray y películas de directores contemporáneos como Wes Anderson (*Rushmore*, 1988), Paul Thomas Anderson (*Boogie Nights*, 1997; *Magnolia*, 1999), Alfonso Cuarón (*Children of men*, 2006) o Clint Eastwood (*Gran Torino*, 2008). Que la figura del padre-ideal esté asociada a la decisión de hacerse cargo de un hijo tiene consecuencias tanto en la representación del padre como en la función del padre-ideal dentro de la trama. Tanto el film de Eastwood como la película de Cuarón llevarán hasta su extremo ese nuevo rol que consiste en intentar construir un nuevo orden porque ya no existe la posibilidad de retorno a una idílica situación inicial. El padre-ideal cuando es encarnado por un personaje que no mantiene lazos sanguíneos con el hijo al que adopta, se convierte en una de las mejor expresiones de la posibilidad de un nuevo inicio. Esta idea de una “nueva comunidad” está inscrita en la lógica del personaje de Chaplin. Una lógica que consiste en hacer emerger del caos un cosmos para engendrar un nuevo orden del cual él será el epicentro.

A partir de ese encuentro entre el padre y el hijo, *The Kid* se convierte una sucesión de gags cómicos en torno a la diferencia entre la ley y la justicia. Un aprendizaje para hacer emerger las contradicciones sociales de la nueva sociedad capitalista del siglo XX. Un padre-ideal que no se muestra tan “perfecto” o “ideal” como en las primeras versiones de Griffith sino que se expone el mismo en contradicción. El niño aprende con su padre a romper los cristales de su vecindario para que puedan conseguir algo de dinero reparándolos o en esa otra escena donde Chaplin aconseja donde tiene que dar los golpes para que el niño consiga ganar una pelea callejera. Las películas *Moonlight: historia de una vida* (*Moonlight*, 2016) y *Un asunto de familia* (*Manbiki Kazoku*, 2018) construyen su trama principal en torno a la posibilidad de la creación

⁷⁸ GUNNING, T. (2006:40)

de una “nueva comunidad” y las contradicciones de la figura del padre-ideal. En *Moonlight: historia de una vida* un pequeño traficante de drogas es el responsable de suministrar a la madre del protagonista la droga que la vuelve insoportable para el niño. Pero, al mismo tiempo, es quien intenta insuflar algo de sentido a la vida del protagonista, convirtiéndose en un padre para él. En *Un asunto de familia* se muestra la paradoja del padre ideal contemporáneo en el gesto de la secuencia inicial: aquel que transgrede la ley, al llevarse a una niña que permanecía en su casa, se convierte en un padre que la salva de un hogar violento para procurarle una familia que la proteja. Quien ocupa el lugar de padre adoptivo, se dedica a la pequeña delincuencia, transmitiendo a los niños las habilidades del hurto y al mismo tiempo, como Chaplin, los rescata de la miseria.

Esa contradicción, entre la utopía que la figura de este padre-ideal promete como horizonte de sentido y la realidad que el personaje procura, tiene su origen en los planteamientos de la película de Chaplin. No obstante, esta contradicción sugiere un dilema en torno a la figura del padre-ideal en la contemporaneidad cinematográfica cuestionando la posibilidad de su existencia. Mientras que el film de Chaplin de 1921 responde afirmativamente a la posibilidad de una “nueva comunidad”, aunque sea transitoriamente, las películas de Barry Jenkins y de Hirokazu Koreeda responden con más interrogantes. El padre ideal ha cumplido su misión de engendrar cierta justicia pero a su vez es uno de los agentes responsables de la maquinaria que produce ese mismo caos. Lo que ambos films comparten con el de Chaplin es la reivindicación de la emoción como instancia subversiva⁷⁹, una herencia que viene directamente de las lágrimas de Ulises en la Odisea.

LA EMOCIÓN COMO INSTANCIA SUBVERSIVA

Que la expresión de los sentimientos se haya equiparado a lo femenino, o más exactamente a la representación de la feminidad, es un hecho cultural del cual el cine dio buena cuenta desde sus inicios. Los personajes masculinos cinematográficos no

⁷⁹ Unas de las secuencias más intensas de *Moonlight* se produce cuando este padre-ideal le esneña por primera la playa al personaje. Una secuencia rodada como si fuera un bautismo y que tiene la capacidad por su fuerza formal que recoge la emoción de la situación de subvertir por unos instantes el discurrir del relato.

expresaban sus sentimientos. Manifestar la fragilidad no formaba parte de su itinerario heroico. Xavier Pérez y Núria Bou han mostrado como, a través del análisis de una secuencia de un film Howard Hawks de 1939 *Sólo los ángeles tienen alas* (Only Angels have wings, 1939), los héroes cinematográficos “no podían llorar” porque la representación cinematográfica de la masculinidad y la heroicidad “no les dejaba llorar”⁸⁰. Esta imposibilidad no era una cuestión de honor sino de códigos cinematográficos. Sin embargo esta prohibición del sentimentalismo no era la norma en la cultura en la que se formó el heroísmo. La *Iliada* y la *Odisea* tienen como tema el destino del héroe pero la representación del pathos es omnipresente en ambos relatos. El dolor de Aquiles frente a la muerte de Patroclo o el sufrimiento de Ulises por la imposibilidad de retornar a Ítaca llenan el mundo homérico de un constante "sentimentalismo". Como señaló Hélène Monsacré en su estudio sobre las lágrimas de Aquiles todos los grandes héroes de la *Iliada* lloran, y son "muy a menudo presentados en lágrimas, arrebatados por una pena, por un dolor."⁸¹ Si la *Iliada* es el poema de la cólera de Aquiles también es sobre todo "un extraordinario relato de su dolor"⁸².

En la *Odisea*, Ulises es presentado por primera vez en el Canto V por boca de Atenea como un padre penando de recios dolores. El narrador en los versos 81-84 de ese mismo canto nos dice que el "magnánimo Ulises (...) seguía como siempre en sus lloros, sentado en los altos cantiles, destrozando su alma en dolores, gemidos y llanto que caía de sus ojos atentos al mar infecundo." El padre-ideal es también por tanto alguien que llora, su imagen no va sin la representación de la emoción. Eso es lo que supo ver de forma brillante Charles Chaplin. No solamente la justicia y la ley están en juego en la *Odisea* o en *The kid*, sino algo que invade a la figura del padre-ideal que excede estos valores. El momento de mayor dramatismo en este primer largometraje de Chaplin está reservado para el reencuentro entre el padre y el hijo.

⁸⁰ El análisis de esta secuencia se encuentra en el capítulo “La conquista del anima. El código de la masculinidad” BOU, N. y PÉREZ, X. (2000:125): “Cuando, a la simple referencia de la muerte de su amigo, los hombres de *Sólo los ángeles tienen alas* se ponen a cantar para silenciar los gritos de recriminación de Bonnie, lo hacen porque no pueden llorar: no les dejaban llorar”.

⁸¹ MONSACRÉ, H. (1984:12)

⁸² MONSACRÉ, H. (1984:172)



Como en la Odisea el final de *The kid* está estructurado en torno a distintos reencuentros pero la forma de filmar ambas situaciones difiere radicalmente reflejando en estas tres secuencias la enunciación de Chaplin cineasta.

El primero de ellos viene precedido por los esfuerzos "heroicos" de Chaplin para recuperar a su hijo: una carrera por los tejados de la ciudad mientras se pelea con un policía y un enfrentamiento en un coche en movimiento con un empleado del orfanato. Estas escenas, que remiten a las películas de acción, dan paso al breve pero intenso reencuentro rodado en un único plano cercano. Una escena que resuena con el encuentro de Telémaco y Ulises en el canto XVI: "*Soy tu padre, aquel padre al que lloras ha tiempo sufriendo pesadumbres sin fin, soportando violencia ajenas. Tal diciéndole, al hijo besó y una lágrima a tierra dejaron sus mejillas caer (...) Telémaco entonces se abrazó dolorido a su padre dejando ir su llanto*" (OD. XVI, 190-191 y 214-215). Chaplin recupera los tres gestos de la escena: el beso, el abrazo y el llanto, formulación canónica del reencuentro. La intensidad del reencuentro viene provocado no sólo por lo que pasa en el plano sino por cómo se muestra. Después de las secuencias anteriores rodadas en grandes planos generales y con un montaje frenético con gran cantidad de planos este único plano medio donde vemos los gestos y los rostros significa la resolución de la tensión de la separación al eliminar toda distancia entre los personajes⁸³. Como ha señalado Thierry Cazals la forma de rodar y montar el

⁸³ Chaplin no volverá a llorar delante de una cámara. En su siguiente película, el cortometraje *The iddle class* (1921), el cineasta realizó uno de sus mejores gags basados en el malentendido retomando las lágrimas y la pérdida como motivo. Pero el contexto es radicalmente distinto al de *The kid* y ni tan siquiera el "vagabundo" es el protagonista de la parodia o el objeto de la parodia. Chaplin interpreta dos papeles, el de Charlot y el de un aristócrata aficionado al alcohol. Chaplin-aristócrata recibe una nota de su esposa amenazándole que si no dejar de beber nunca la volverá a ver. El personaje aparentemente conmovido da la espalda a la cámara, mira una foto de su mujer, y comienza a gesticular como no pudiese contener sus lágrimas. Se da la vuelta y descubrimos que simplemente está agitando una coctelera para tomarse un trago más. La interpretación política de esta parodia resulta tentadora, los gestos y las lágrimas de la clase alta no pueden expresar la verdad del dolor. Lo cierto es que es un gag que apunta al epicentro chapliniano de su humor basado en

siguiente encuentro, entre la madre y el hijo, es completamente distinta. Primero porque la escena discurre en la frialdad de una institución y, más significativo aún, porque el reencuentro entre madre e hijo está mediado por la presencia de dos representantes de la autoridad que usurpan nuestra mirada y nos desplazan como espectadores de la escena íntima. Cazals describe muy gráficamente esta secuencia "Quand la mère récupère l'enfant au commissariat, la scène est filmé en plan d'ensemble, statique. l'enfant est enveloppé et comme phagocyté par la mère, sous le regard des policiers figés comme des statues de plomb."⁸⁴.

El tercer reencuentro de *The kid* entre el padre y el hijo cerrará el relato. Con él la familia y la película se cierran. El padre ideal Chaplinesco no ha conseguido restablecer el orden original porque no había ningún origen al que llegar sino que ha conseguido algo más utópico, fundar un nuevo orden. Chaplin nos entrega una figura muy distinta del padre-ideal forjado por Griffith. Un padre-ideal como figura utópica, como aquel que posibilita un nuevo inicio. Con *The kid* (1921) Chaplin daba el salto al largometraje y orientaba definitivamente su personaje hacia la crítica social y política, una dirección que alcanzará su cenit en *Tiempos modernos* (Modern Times, 1936) y el *Gran Dictador* (The Great Dictator, 1940). Un recorrido que concluirá en 1947 con la muerte del personaje de Charlot en uno de sus films más polémicos, *Monsieur Verdoux* (1947). Un film que cuestiona la figura del padre-ideal que él mismo había ayudado a construir con *The Kid*. En 1947 la figura de aquel que puede fundar una nueva comunidad resulta insostenible para Chaplin. Las contradicciones por las que se encuentra atravesada su figura transforman al padre ideal en una representación imposible. Una figura que intenta fundar un nuevo orden pero que, en su camino, sólo siembra el caos y la muerte. Chaplin interpreta a un padre ideal que, tras haber sido despedido de su trabajo, termina dedicándose al crimen, es decir, termina transformándose en una representación del padre terrible. Sus actos toman determinado sentido cuando, en el alegato final, expone un discurso orientado por la injusticia social y la lucha de clases: un padre ideal que asesina para dar de comer a sus hijos.

el desfase de la interpretación, en la duda de si los sentidos pueden captar algo de lo que está en juego.

⁸⁴ CAZALS, T. (1987:144)

3 La década de los años 20 y 30: El cadáver de Ulises

En los años 20 y 30 Hollywood estaba perfilando su sistema narrativo en torno al esquema fundacional del *boy meets girl*. El amor ya no era únicamente una excusa para las peripecias de los protagonistas sino la peripecia misma⁸⁵. Si los padres no eran el obstáculo para la culminación de esa unión la fórmula más habitual de presentar a los protagonistas era, como ha señalado Richard Maltby, en una familia sin el padre⁸⁶. El padre-ideal en esos años, como muy irónicamente mostró Keaton en el final de *El colegial* (*College*, 1927), estaba expulsado a las afueras del relato. Mientras, en el cine épico o de aventuras también se había producido la misma desaparición. En esos géneros eminentemente masculinos el trayecto heroico estaba reservado exclusivamente a la figura de un joven que conseguía expulsar la amenaza y conquistar a la chica, es decir, el trayecto heroico estaba reservado a un Telémaco sin Ulises. El héroe del cine americano no quería mirar al pasado y, en esta dirección, el padre-ideal era tan sólo una carga para el futuro que estaban construyendo.

La confluencia de estos dos paradigmas narrativos se puede ver ejemplarmente en una película de John Ford de 1928, *Cuatro Hijos* (*Four sons*, 1928), que narra las vicisitudes de una madre y sus hijos durante la primera guerra mundial sin ninguna mención a la ausencia de la figura del padre. Este drama bélico encarna el optimismo de esa época en el futuro al centrarse en el itinerario de un hijo que consigue huir de la guerra emigrando a la pacífica Norteamérica, donde consigue un negocio próspero y una familia feliz. “*Es un gran país, América. Todos son iguales*” dice el protagonista a su madre antes de partir. El film se cierra cuando este hijo, el único superviviente de los cuatro, consigue que la madre se reúna con él en su nuevo hogar americano. El plano final ubica a la madre en el centro de la imagen como garante de la supervivencia y de la moralidad de esa institución⁸⁷. Doce años después, en el film

⁸⁵ En su estudio sobre el estilo clásico David Bordwell apunta como el ochenta y cinco por cien de las películas analizadas “el amor constituía la principal línea de acción.” BORDWELL, D. STAIGER, J. THOMPSON, K (1997:18)

⁸⁶ MALTBY, R. (2003:140)

⁸⁷ Resulta interesante leer la interpretación desde algunas corrientes del psicoanálisis freudiano de esta ausencia del padre y la presencia de la figura de la madre como emblema de la bondad y el sacrificio. E. Ann Kaplan en su artículo “Mothering, feminism and representation. The maternal in melodrama and the woman’s films 1910-1940” escribe: “The maternal melodrama appeals to both male and the female spectator, but in different ways. The appeal to the male spectator is in the narrative’s enactment of the Little boy’s fantasies about

Las uvas de la ira (The grapes of wrath, 1940) que relata el itinerario de un hijo hasta transformarse en un Telémaco que reclama justicia, John Ford vuelve a ubicar en otro final a una madre como epicentro de la esperanza. Si en el film de 1928 la figura paterna se encuentra ausente, en la película de 1940 pasará a encarnar el pesimismo y la rendición. En ese famoso dialogo final podemos escuchar al padre, Pa Joad, declamar su carácter secundario, *Tú eres la que nos das ánimos, ya no servimos para nada y tú lo sabes. Me paso los días pensando cómo eran antes las cosas. Nunca volveremos a tener un hogar.*



Fotograma
de *Cuatro Hijos* (Four sons, 1928)



Fotogramas de
Las uvas de la ira (The grapes of wrath, 1940)

La representación de la figura del padre en esos años bascula entre la ausencia, la impotencia o el obstáculo para la consecución de los objetivos del héroe. El padre-ideal había desaparecido de las pantallas. Su “aparición” en esos años se producía a través de la figura del padre muerto o de la muerte del padre. Una figura que permitía invocar al padre-ideal como garante de las acciones de estos nuevos telémacos, pero que paradójicamente sólo podía estar presente a través de su ausencia. El padre-ideal en esos años se había convertido en un espectro. Una secuencia de una película de Frank Capra sintetiza perfectamente esta figura del padre muerto y el rol que desempeñaba. La película fue realizada justo antes de la guerra y estrenada en 1939, *Caballero sin espada* (Mr. Smith Goes to Washington, 1939). Un film cuyo título en castellano apunta más explícita y enigmáticamente a la vez la transformación del héroe de ese periodo, "Un caballero sin espada". Una escena que tiene rasgos de rito

an adoring, beautiful Mother. In the films, the Mother often gives birth out of wedlock, sacrifices herself for the welfare of her male child, seeking to elevate him in society or to return to his noble lineage (through his Father), while debasing and absenting herself. Such Mother love obviously supersedes the woman’s bond with Father or lover, giving the male spectator the vicarious satisfaction of having the Mother sacrifice all for his needs.” KAPLAN, E. Ann. (1992:124-125)

iniciático, de transmisión de un saber valioso. El protagonista del film, un joven Jefferson Smith recién nombrado senador, viaja en el tren con el compañero de su padre en sus batallas por la justicia social. Mientras se dirigen al centro político de los Estados Unidos el amigo del padre le dice a Jefferson: "*Eres igual que tu padre. Incluso por el sombrero. El mismo viejo soñador. Cuando te miro puedo verlo. En su viejo escritorio sacando su periódico. Siempre con el sombrero puesto, preparado para la batalla. Clayton Smith. Redactor y editor. Campeón de las causas perdidas.*" El padre ideal en esos años aparecía casi exclusivamente bajo la forma del padre muerto, de un pasado mítico, como encarnación de un orden perdido que demanda su restitución.

A partir de la II Guerra Mundial algo empieza a cambiar, la figura del padre como personaje central comienza a poblar de nuevo las pantallas. En 1944 el productor David O. Selznick y el director John Cromwell estrenaban un film que se mueve entre la nostalgia por un padre-ideal desaparecido de los films anteriores y los problemas que va a acarrear su presencia cuando efectivamente retorne en los films posteriores de Frank Capra y William Wyller. *Desde que te fuiste* (*Since you went away, 1944*) es un film que logra sostener la figura del padre ideal pero a costa de convertirlo en un espectro. Como en los relatos griffithianos el alejamiento del héroe implicará una serie de peligros que sólo se cerraran cuando éste retorne a casa. El padre, que se ha marchado a luchar en la segunda Guerra Mundial, nunca aparece pero su presencia espectral sostiene toda la trama. Esta presencia espectral se encuentra enfatizada por las figuras masculinas, el cascarrabias pero amable coronel que alojan en su casa y el teniente Tony Willet enamorado de la esposa, que intentan ocupar el lugar del padre-ideal. La protagonista, como una Penélope moderna, nunca dejará que eso ocurra y la película se cerrará únicamente cuando abrazada a sus dos hijas les anuncia la noticia que acaba de recibir por teléfono, "*It's coming home!*". Mientras que *Desde que te fuiste* refleja la llegada inminente del padre como una celebración no-problemática, como si de verdad Ulises estuviese a punto de retornar para enderezar la situación provocada por su partida, *El mejor año de nuestras vidas* (*The best year of our lives, 1946*) el padre como héroe que retorna de la guerra se enfrentaba a unas problemas

desconocidos para él. Ulises, el "primer veterano de guerra de la literatura occidental"⁸⁸, se estaba resquebrajando por dentro.

Ese mismo año, el 7 de agosto de 1944 la revista Time publicaba un artículo con título homérico, "The way home", que relataba las dificultades de los combatientes cuando volvían a casa. Las historias de regreso de una multitud de Ulises que volvían a unos hogares tan irreconocibles como sus cicatrices.



El productor de *El mejor año de nuestras vidas* relata como la contradicción entre la imagen de felicidad de unos soldados que volvían a casa y la realidad problemática que describía el texto provocó en él la necesidad de contar las historias de esos hombres que partieron como héroes y volvieron a un hogar que ya no los trataba como tales.⁸⁹ “*El trabajo de nadie está a salvo con todos estos veteranos rondando*” dice uno de los empleados cuando uno de los protagonistas intenta recuperar su vida anterior, en una secuencia que explicita este carácter problemático del héroe. Congelados en las imágenes, y en el imaginario, los héroes del cine clásico eran entidades deseadas e idealizadas hasta que la guerra sacudió los cimientos mismos de la ficción y del heroísmo. En *El mejor año de nuestras vidas* el reconocimiento entre la sociedad y los ídolos que ella misma construye se había roto. La película de Wyller

⁸⁸ MURUZÁBAL, A. (2007:143)

⁸⁹ Como ha señalado David A. Gerber en su artículo, “Heroes and Misfits: The Troubled Social Reintegration of Disabled Veterans in *The Best Years of Our Lives*”, que analiza la figura del veterano de guerra y sus problemas de "adaptación" los Estados Unidos mantenían una relación ambigua con sus héroes. El estado les quitó la paga después de la gran depresión lo que provocó las protestas y manifestaciones de los ex-combatientes de la Gran Guerra.

se inicia donde terminaba la Odisea. Con el retorno del padre al hogar y con tres reencuentros que no consiguen el cierre de la angustia de ninguno de los personajes sino lo contrario, la intensificación de ésta. A diferencia del film *Desde que te fuiste* que el reencuentro implica el fin de todas las tensiones el retorno de los tres veteranos de guerra en *El mejor año de nuestras vidas* muestra que algo se ha quebrado entre la imagen y el ideal. Ninguna de los tres encuentra la respuesta que esperaba. Significativa de esta factura es la escena del padre protagonista cuando abre la puerta de su casa y se reencuentra con sus hijos al poner en palabras el núcleo traumático de todos los personajes, “¿Qué ha pasado? ¡Mi hijo! ¡Y mi hija! No os reconozco.”⁹⁰

El mejor año de nuestras vidas (The best year of our lives, 1946) de Wyller y *¡Qué bello es vivir!* (It's a Wonderful Life, 1946) de Capra comparten con la Odisea una guerra como transfondo de sus tramas. Ambos films, como comenta Stella Bruzzi, ejemplifican “la ambivalencia que existía en el corazón de las representaciones del padre después de la guerra.” Sin embargo el film de Capra se atreve, gracias a un brillante giro de guión que ubica al film en los bordes del “fantástico”, a dar un paso más. *¡Qué bello es vivir!*, se pregunta lo que estaba latente en el film de Wyller: ¿Qué pasaría si la figura del padre dejase de cumplir su función de padre-ideal?

4 Ulises vuelve de la Segunda Guerra mundial: *¡Qué bello es vivir!* y la angustia del padre ideal

Frank Capra fue el elegido por el gobierno Norteamericano para dirigir y supervisar unos documentales sobre la Segunda Guerra Mundial. El objetivo principal estaba claro desde el título de la serie, *Por qué luchamos* (Why We Fight, 1942-45). Se

⁹⁰ El tema del reconocimiento roto es un leitmotiv que el film disecciona en múltiples variantes. La película condensa de un modo certero esta idea de fractura a través de tres escenas donde cada personaje se enfrenta a una fotografía de su pasado. Como ha señalado Shara Thomas en un artículo sobre el film estos momentos “se encuentran posicionados como significativas articulaciones del desarrollo de los personajes, todos ellos relacionados con momentos de reconocimiento de una identidad pública desaparecida y una transformación interna del sentido del yo.” THOMAS, S. (2015:64).

Para un análisis detallado de estas secuencias remitimos al artículo de THOMAS, S. (2015): “Performance and Style in The best tears of our lives”. Por otro lado el teórico André Bazin en un artículo expone como estas tensiones también se ven reflejadas en la puesta en escena del film a través de la coexistencia de dos acciones de importancia desigual en un mismo plano que obligan a “dividir contra su voluntad la atención del espectador.”

trataba de justificar y explicar los motivos de la participación militar en el conflicto a los ojos de la opinión pública estadounidense. La elección de Frank Capra no fue arbitraria. La filmografía del director era la más optimista e idealista de todo Hollywood, con una fe ciega en los valores democráticos liberales y en el individualismo. El director abrazó el proyecto con entusiasmo “*¡he aquí el escenario del mundo!*”, dijo en una entrevista, “*Tenías ante ti a los más grandes héroes y a los más grandes villanos enfrentándose. Tenías la oportunidad de dramatizar el conflicto a través de las películas.*” Estos documentales le permitieron desarrollar la figura predilecta del director, el héroe que conseguía derrotar las fuerzas del mal.

Después de volver del frente de batalla algo había cambiado en él. Su siguiente película *¡Qué bello es vivir!* es uno de los films más ambiguos y más oscuros sobre el héroe y la figura que lo sostiene, el *padre como héroe*. ¿Cómo creer aún en el padre ideal cuando la guerra produce más hombres traumatizados que imágenes idealizadas del heroísmo?, parece preguntarse este film bajo la aparente fachada de un cuento navideño. Quizás, por esta ausencia de todo signo heroico, cuando se estrenó el film en 1946, no tuvo un gran éxito o quizás porque bajo esta fábula conservadora se escondían las potencias disgregadoras de lo “fantástico”. Lo cierto es que el público⁹¹ y la crítica prefirieron apostar por un film como *El mejor año de nuestras vidas* que enfrentaba las recientes mutaciones en el sistema cultural producidas por la Segunda Guerra Mundial de una forma más “realista”. Pero conservaba, aunque fuese como “cadáveres exquisitos”, las huellas de la épica en el cuerpo de los tres soldados protagonistas y en un final donde reina de nuevo la armonía. *El mejor año de nuestras vidas*, a diferencia de la novela⁹² en la que se basa la película, se cerraba con una escena altamente simbólica: una boda donde aparentemente se resolvían las líneas narrativas de los personajes borrando todas las tensiones que el relato había

⁹¹ Y no será hasta a mediados de los años 70 cuando las televisiones empiecen a reponer la película cada navidad, convirtiéndose inmediatamente en un objeto icónico. ¿Qué había cambiado en el horizonte de expectativas de la época para que el film se convirtiera en un clásico indiscutible? A lo largo de este capítulo plantearemos algunas hipótesis que retomaremos cuando abordemos la figura del padre ideal en el cine de los 80.

⁹² Ciertamente el final escrito por MacKinlay Kantor para la novela en el que se basó la película, *Glory for me* (Coward-McCann, 1945), era mucho más duro y W. Wyller, por su parte, quería acabar la película en la escena del cementerio de aviones, dejando en una situación más ambigua la vida de los tres personajes masculinos y femeninos. Una escena también fuertemente simbólica donde uno de los veteranos se encuentra a las afueras de la ciudad a todos los aviones esperando para ser convertidos en chatarra. En este “el cementerio de héroes” el veterano empieza a padecer recuerdos traumáticos de la guerra.

construido. El arco narrativo de los tres protagonistas pasaba del aislamiento y la soledad inicial para terminar juntándose en una ceremonia pública que los reconocía como miembros activos e integrados de la sociedad. *¡Qué bello es vivir!* también finaliza con otro acto colectivo donde el padre era reconocido como el garante de todas las relaciones que aparecen en el film pero su posición al final del relato es más ambigua que aquello que muestra la ceremonia final. Bajo ese laudatorio título, *¡Qué bello es vivir!*, se oculta un tratado cinematográfico sobre la angustia del padre.

La paradoja del padre-ideal

Lo que dice el film no es lo mismo que lo que muestra, a través de esta paradoja se articula toda su arquitectura. En *¡Qué bello es vivir!* el padre-ideal es el sustento de toda la comunidad porque sin él la ciudad caería en el caos y en la inmoralidad, incluso aunque él no sea consciente de la función que cumple. Este es el aparente mensaje pero lo que vemos a lo largo de toda la película es la puesta en escena de otra cosa.

La secuencia inicial condensa el movimiento estructural del film, su profunda división. En lo que dura el prólogo, pasamos de un apacible cuento de hadas al relato de lo siniestro. Mientras que cae la nieve, la cámara nos sitúa ante un cartel con el nombre de este pueblo imaginario (Bedfordfalls). Lo que vemos no se corresponde con lo que escuchamos, la aparente tranquilidad de las imágenes se encuentra atravesada por el temblor que introducen las voces de los habitantes de esta "small town". Unas voces acusmáticas lanzan unas plegarias por el protagonista de esa "vida maravillosa", "*Le debo todo a George Bailey, ¡padre ayúdalo!*" Desde este instante la deuda y el padre quedan perfectamente anudados.

En el último plano de esta serie de "postales navideñas" mientras contemplamos otra fachada de una casa señorial escuchamos las voces de unos niños que suplican: "*Por favor, Señor, algo le pasa a papá. Haz que papá vuelva.*" Desde estos sorprendentes primeros minutos la película establece uno de sus ejes centrales, el destino de una comunidad vinculado a la suerte de un único sujeto, la figura del padre. Así, si la película se inicia con una comunidad entera rogando por el retorno del padre-ideal, lo

que vuelve al final de la trama no es la imagen apolínea de un Ulises vencedor, “un dios de los campos celestes” (OD. XVI,200) según la descripción de Telémaco, sino el rostro desencajado de James Stewart marcado por los golpes⁹³.

La odisea y *¡Qué bello es vivir!*

La irrupción de lo siniestro amenaza constantemente a la película y a su héroe. La escena siguiente al prólogo nos sumerge dentro del género fantástico o más concretamente en el ámbito de lo fantástico-maravilloso según la clasificación de Todorov⁹⁴. Una secuencia donde asistimos a una asamblea celestial donde unos seres divinos deciden ayudar a George Brailey. Es una secuencia que desde el día de su estreno se asoció Charles Dickens y su “Cuento de Navidad.” Efectivamente los viajes en el tiempo que propone el film y muchos de sus protagonistas pertenecen al mundo del melodrama⁹⁵ sin embargo esta irrupción del elemento divino posee también un fuerte paralelismo con el inicio de la Odisea. Como en la película, el relato de Homero se abre con la reunión de los Dioses donde Atenea ruega a su padre que interfiera en la vida de Ulises. En el Canto I la diosa adopta la misma postura que los hijos del protagonista de *¡Qué bello es vivir!* “Padre nuestro Cronion, soberano entre todos los reyes, bien de cierto que él yace abatido por justa ruina (Atenea se refiere a Egisto que Mató a Agamenon y desposó a su cónyuge) pero a mí corazón se me parte pensando en Ulises, infeliz, que hace tanto padece de miles trabajos alejado de todos los suyos y preso en la isla que circundan las olas allá en la mitad del océano (...) ¿No te conmueven, Olimpo, tus pechos tales cosas? (I, 45-49 y 59-60).

⁹³ Un rostro al borde del colapso que el director Anthony Mann aprovechará dramáticamente en los westerns que rodaría en los 50 con James Stewart.

⁹⁴ TODOROV, T. (2006:40):“relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural.” Es decir, que lo sobrenatural irrumpe en la escena produciendo efectos de sorpresa en el protagonista y en los espectadores pero esta aparición recibe una explicación y acaba aceptándose.

⁹⁵ Ya en 1947 el crítico James Agee, en su reseña para la revista “The Nation”, había señalado ésta y otras referencias al universo de Dickens. De especial relevancia para el film son la construcción esquemática del antagonista (el banquero que quiere hacerse con la empresa paterna) y la representación de una pequeña ciudad que parece salida más del siglo XIX que del tiempo al que supuestamente pertenece

En muchos aspectos Bailey es la antítesis de Ulises, la fotografía en negativo del personaje heroico. Toda la primera parte del film consiste en mostrarnos como su deseo de convertirse en un Ulises moderno se ve constantemente truncado. La arquitectura del personaje, como la de la propia película, se erige en torno a esta distancia entre lo que desea el personaje y lo que acaba realizando: desde su niñez ha ansiado aventuras y viajar a lugares exóticos pero nunca podrá salir de su pueblo natal. De adolescente quería " tener dos harenes" pero luego casi es forzado por una mujer a entrar en el juego de la seducción. De joven quería ir a la universidad para construir "aeropuertos y rascacielos" pero se tiene que encargar de la empresa paterna de préstamos mientras recibe las noticias que su hermano se ha convertido en un héroe de guerra. No hay nada épico en su personaje, ningún rasgo como las insignias de la guerra en *El mejor año de nuestras vidas*, y sin embargo ¿por qué no sólo sus hijos ruegan por su recomposición sino que es un clamor del pueblo entero?

“*Si vas a ayudar a un hombre, necesitas saber algo sobre él. Siéntate y abre bien los ojos*” le dice una voz celestial al particular⁹⁶ ángel encargado de ayudar a Bailey. A partir de esta brillante metáfora, que equipara al acto cinematográfico de narrar con una fuerza mágica, asistiremos al trayecto de George Bailey desde la infancia hasta convertirse en un singular padre-ideal al final de la película. El itinerario que propone *¡Qué bello es vivir!* es una actualización del viaje de Telémaco cuando Ulises ya no se encuentra en el horizonte, pero lo que es más significativo para nuestro recorrido, cuando la figura del padre ideal ha sido sustituida por un padre caído. Un viaje del hijo que, a diferencia de los films de Keaton, se transforma en una pesadilla.

TRES ESCENAS ENTRE PADRE E HIJO

El itinerario del protagonista se encuentra articulado en tres escenas entre padre e hijo. Tres encuentros que marcarán definitivamente el destino de este Telémaco. La primera se produce al inicio del film cuando George, todavía niño, se ha dado cuenta que su jefe, el dueño de la pequeña farmacia en la que trabaja, ha cometido un error

⁹⁶ Este ángel es particular porque no le ayuda directamente como Atenea a Ulises, no le soluciona el problema, sino que le somete como si fuese un ángel de la historia benjaminiano, a la visión de los restos de su historia.

que podría ser mortal. El farmacéutico que acaba de recibir la noticia de la muerte de su hijo, nervioso, se confunde rellenando unas pastillas que tiene que entregar en la casa de un cliente. Al niño se le presenta un conflicto con tintes existenciales. La solución le vendrá al contemplar un cartel publicitario, un anuncio donde se puede leer "Pregúntale a papa, él sabe". Definición literal de lo que podría ser el padre-ideal, aquel que sabe las respuestas, o desde la posición infantil representa quien puede evitar la angustia frente a toda decisión, frente a la irrupción de la muerte. Este es un momento crucial para el personaje porque lo que va a encontrar el pequeño George cuando busca a su padre es lo contrario de esa imagen del padre ideal. Un padre suplicando ante el villano de la película e incapaz de hacerle frente. Lo que hará el protagonista es invocar la imagen del padre ideal que no encuentra en la realidad: *¡Mi padre no es un fracasado! ¡Eres el hombre más grande de la ciudad! ¡Más grande que él! ¡Más grande que todos!*

Este será el particular núcleo traumático del héroe que le acompañará durante el resto de *¡Qué bello es vivir!* Una sensación de angustia e impotencia confirmada en la segunda escena entre padre e hijo. En el siguiente encuentro con el padre, será el hijo quien en su afán por abandonar el pueblo señalará ese punto impotente del padre. Cuando éste le pregunta si ha considerado sucederle en su puesto en la compañía de préstamos Baile le responde "*No podría pasar el resto de mi vida encerrado en una miserable oficina.*" Se miran y después de unas palabras el padre le da su beneplácito para que se marche resaltando su posición de sometimiento: "*Esta ciudad no es para nadie que no quiera arrastrarse ante Potter.*" Mientras que Telémaco escucha relatos de la grandeza de su padre, "Allí nadie jamás pretendió compararse en ingenio con Ulises divino, que a todos con mucho vencía en las trazas más varias tu padre, si tal como dices hijo suyo eres tú" (Od., III, 120-123), Bailey tiene que hacer frente a las reacciones nada heroicas de un padre humillado. Es una escena que se parece sorprendentemente a la anécdota que relata Freud sobre su padre en la interpretación de los sueños. Éste le había contado que en una ocasión un cristiano le quitó de un manotazo el gorro que llevaba puesto al tiempo que le espetaba "*judío, bájate de la acera.*" *¿Y tú que hiciste?* le preguntó Freud al padre, quien respondió: "*me baje a la calle y recogí el gorro*". " Esto no me pareció heroico de parte del hombre que me llevaba a mí, pequeño, de la mano. Contrapuse a esa situación, que no me contentaba, otra que respondía mejor a mis sentimientos: la escena en que el padre de Aníbal,

Amílcar Barca, hace jurar a su hijo ante el altar doméstico que se vengará de los romanos. Desde entonces tuvo Aníbal un lugar en mis fantasías ", escribió Freud en el capítulo V de su libro "La interpretación de los sueños"⁹⁷. Una figura, la del padre humillado, que a partir de este momento el cine recuperará en innumerables ocasiones.

El tercer encuentro con el padre se producirá después de su muerte, cuando durante el consejo de administración posterior Bailey pronuncia un discurso con el retrato de su padre detrás. Un discurso donde defenderá los ideales de la empresa de su padre frente al villano del film, que quiere dismantelarla y convertirla en un banco. Como ha señalado Román Girona, el personaje interpretado por James Stewart se opone a la ambición del villano Potter con un discurso que recuerda el altruísmo que inspiró a su padre al fundar la empresa. Esta escena es uno de los primeros intentos de redimir los pecados del padre-ideal en la historia del cine. Una categoría, los pecados, que analizaremos en el tercer apartado de la investigación pero esta secuencia desvela las tensiones que se juega en ella: los pecados del padre corresponde a ese instante cuando el padre no se encuentra a la altura de su función, cuando no es capaz de expulsar la amenaza, devolviendo la armonía al relato, y borrar la angustia del hijo. El personaje de Bailey en ese discurso, y a lo largo de toda la película, tratará de borrar esa mancha que el propio había insertado en la imagen del padre-ideal. En 1952 *Cautivos del mal* (The Bad and the Beautiful, 1952) de Vicente Minelli comienza exactamente en este punto. Hugo Shields, "uno de los pioneros que edificó la gran industria del cine" como declama el cura, organiza el funeral de su padre, para el cual contrata extras para evitar un entierro en soledad. En esta escena, bajo otra fotografía del padre, se produce un diálogo con uno de los extras. - *Los mejores abogados aconsejan que cambie mi apellido. - ¿Porque todos piensan que tu papá era un infame? - No fue sólo un infame. Fue el gran infame. - ¿Y vas a cambiar tu apellido? - ¿Cambiarlo? Les meteré el apellido Shields por la garganta.* Todo el trayecto de este hijo se concentra en la violencia con la que Kirk Douglas pronuncia esta frase mientras sostiene el escudo de la compañía de su padre⁹⁸. Casi 40 años después,

⁹⁷ FREUD, S. (2004:211)

⁹⁸ Una de las escenas mas turbadoras del film se produce delante de las fotografías de otro "gran padre" (o una rata y un borracho en palabras de su hija) con un personaje que funciona

cuando *¡Qué bello es vivir!* ya formaba parte del imaginario cinematográfico, *Regreso al futuro*⁹⁹ (Back to the Future, 1985) no hará más que extender esta primera parte de la película hasta conseguir salvar al padre de sus propias fallas (el film de Minelli es bastante más oscuro, el hijo acabará arrastrando los mismos pecados que el padre). El primer encuentro entre Marty Mcfly y su padre repite esta escena del enfrentamiento con el villano y el desfallecimiento del padre. *Regreso al futuro* no hará más que repetir una y otra vez a lo largo del film esta escena, o núcleo traumático, hasta conseguir reconstituir el lugar del padre-ideal. La operación de Capra es bastante más compleja que las de sus herederos porque para Bailey convertirse en padre será una condena y no la habitual solución que servía para cerrar los relatos. Para el protagonista ocupar el lugar de su padre significará la condena definitiva a sus sueños de salir del pueblo y conocer el mundo. Por eso quizás la escena de amor, la escena que sella su transformación en padre, está cargada de una violencia que resulta impactante.



La escena se articula en torno a ese principio paradójico de la división, de nuevo lo que vemos viene a estar en contradicción con lo que se escucha. Bailey dice a la que será su esposa, *no quiero casarme nunca ¿Has entendido?*, mientras la sujeta entre sus brazos con pasión. Como espectadores sabemos que esta violencia corresponde a su sacrificio final. Sabemos que formar una familia será aceptar hacerse cargo de la

como un doble de Douglas, la hija de uno de los actores más importantes con el que trabajó Hugo Shields.

⁹⁹ En su reseña el día del estreno el crítico Roger Ebert ya había señalado el parecido con el fim de Capra: "The movie, in fact, resembles Capra's "[It's a Wonderful Life](http://www.rogerebert.com/reviews/back-to-the-future-1985)" more than other, conventional time-travel movies." <http://www.rogerebert.com/reviews/back-to-the-future-1985>

empresa paterna y no salir de Bedfordfalls. Un ejercicio de violencia contra sí mismo pero a la vez la escena sabe captar el encuentro amoroso como la irrupción “violenta” de lo imprevisto, de lo que trastoca todo plan. Bailey hace y no hace lo que quiere hacer y esta contradicción es lo que hace tan intensa esta escena.

El ángel de la historia y la irrupción de lo siniestro

En el personaje de Bailey no encontramos la imagen del padre ideal ni tampoco la imagen bondadosa. En esta lógica de la división que promueve el film, como señala Stela Bruzzi: “En su lugar, la secuencia de paternidad más larga (justo antes de su intento de suicidio) lo vemos irritado, cruel y enfadado con sus hijos.”¹⁰⁰ Paradójicamente la película es un relato sobre un padre cuyo deseo profundo es rendirse y suicidarse, momento que coincide con el segundo tiempo en la estructura ternaria que construyó Griffith en sus primeros films y que *¡Qué bello es vivir!* reactualiza a través del peculiar viaje en el tiempo que produce la intervención divina. Cuando el padre está al borde del suicidio, y en el borde la ciudad, un ángel aparece para salvar al padre pero no lo rescata, no aparece con el cheque que resolvería la situación financiera de George, sino que lo transforma haciendo realidad el único deseo de George que se cumple en todo el film, "desear no haber nacido". La operación que realiza este peculiar *ángel de la historia* es la de introducir otra división al enseñarle en lo que se hubiera convertido la ciudad sin la existencia de Bailey, del padre. “*Vas a ver muchas cosas extrañas a partir de ahora*”, le señala el ángel a este padre que tiene la posibilidad de ver como sería su ciudad sin su existencia¹⁰¹. EL segundo tiempo de la estructura de Griffith y la Odisea se produce así gracias a este viaje en el tiempo y por *culpa* de la rendición del padre. Un segundo tiempo más terrorífico que el viaje al Hades de Ulises, quizás más cercano al reino de los cíclopes del canto IX porque ahí “no saben de normas de justicia”. En esta lógica de la división Bedfordfalls se ha transformado en su contrario, Pottersville, una ciudad oscura, excesiva y siniestra donde lo único que circula es la lujuria y el

¹⁰⁰ BRUZZI, S: (2005:16)

¹⁰¹ Irónicamente en este punto del film encontramos otra conexión con Ulises. Cuando Brailey sorprendido porque nadie le reconoce le pregunta éste angustiado “- ¿Quién soy? - Eres ninguno” le responde. Que es el mismo extraño e ingenioso nombre que elige Ulises cuando se encuentra atrapado por el cíclope en el canto IX “Preguntáste, cíclope, cuál era mi nombre glorioso y a decírtelo voy(...): ese nombre es Ninguno.” (OD. IX ,v. 364-366)

desorden. Bedfordfalls es como la ciudad de Ítaca atravesada por el caos sin la presencia de Ulises. Su jefe de la infancia es ahora un alcohólico sin hogar que ha pasado veinte años en la cárcel por envenenar a un niño porque él no estuvo ahí para reparar su equivocación. La empresa familiar se ha transformado en una sala de fiestas y el barrio residencial que él construyó, Bailey Park, se ha convertido en un cementerio donde yace su hermano porque él no estuvo ahí para salvarlo en su niñez. *¡Qué bello es vivir!* lleva más lejos la descripción de la inestabilidad que provoca la desaparición de la figura del héroe mucho más que sus relatos precedentes. Habrá que esperar al cine de terror de los años 70 o a una película como *Terciopelo azul* (Blue Velvet, 1986)¹⁰² de David Lynch para encontrar una imaginería tan siniestra. Visualmente Capra recurre a los claros/oscuros y los encuadres expresionistas del cine negro para traducir todo este mundo en ruinas y la angustia del padre.



Lo que le enseña el ángel en este viaje por los infiernos es que con su sacrificio ha sido el sostén de toda la comunidad manteniendo la principal función del padre como héroe. Que sin él saberlo, es el garante de la justicia en esta Ítaca ahora de nombre Bedfordfalls. Un ofrecer su vida por el bien del otro que Bailey ha practicado a lo largo del relato desde que en la infancia salvó a su hermano perdiendo la capacidad de escuchar por una oreja. Un sacrificio que nada tiene del heroísmo homérico, donde se luchaba por la gloria y el bien común, ni del heroísmo más cercano al nihilismo de una película como *El hombre que mató a Liberty Valence* (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962) donde el gesto heroico pervive aunque sólo exista en la conciencia del personaje de James Stewart y en la de los espectadores. La lógica sacrificial de Bailey se acercaría mucho más a la de un personaje como el

¹⁰² *¡Qué bello es vivir!* y *Terciopelo azul* comparten más sorprendentes similitudes: las dos son un viaje por el lado más oscuro de una pequeña ciudad norteamericana y las dos comparten una aguda reflexión sobre la figura del padre. En muchos aspectos podrían decirse que la película de David Lynch es una prolongación de las preguntas que abrió Frank Capra en este film.

protagonista de la metamorfosis de Kafka o al hijo de Hamlet. Como Gregor la única preocupación de Bailey “había consistido en aquel tiempo en hacer todo lo posible para que su familia olvidase rápidamente la desgracia laboral (paterna) que había sumido a todos en la más completa desesperanza”¹⁰³ y como Hamlet, Bradley ha borrado de su memoria todo lo que no corresponda al mandato paterno, “tu precepto solo, sin mezcla de otra cosa menos digna, vivirá escrito en el volumen de mi entendimiento”¹⁰⁴. Una deuda que los consume hasta desear su propia muerte. Bailey y Gregor se sacrifican para saldar la deuda de estos padres que nada tienen ya del padre ideal.

En las escenas finales, después de su travesía por los infiernos, el “héroe” retorna al hogar como “si fuese otro más de los veteranos que vuelven traumatizados del campo de batalla.”¹⁰⁵. Feliz por su regreso pero con una sensación de fracaso que se traduce en su rostro y visiblemente envejecido. Como ha señalado Ramon Girona en su monografía sobre el cineasta, a pesar de su evidente envoltorio de fábula navideña *¡Qué bello es vivir!* ofrece, seguramente, el momento más realista y duro de toda la filmografía de Capra. La radicalidad de la propuesta del film se basa en su particular reflexión sobre la figura del héroe y del padre-ideal. Porque, como ha señalado la teórica Kaja Silverman, aunque el film consigue reafirmar la ficción dominante es a costa de forzar a George a una identificación con un “padre débil”¹⁰⁶. Una identificación, sigue señalando Silverman que parecería desafiar en todos los aspectos la normativa representación de los dramas edípicos de Hollywood. Un Telémaco que ha cumplido su trayecto heroico pero que ha dejado completamente herida la figura que habitaba al final de su recorrido, el padre-ideal. En este film, nos dice Stella Bruzzi, “ser un padre es lo que haces cuando fracasas.”¹⁰⁷

La imagen del padre-ideal se vuelve oscura y espectral, aunque su función se mantenga intacta. Capra está construyendo una figura muy singular del padre ideal, dividida en si misma, tan cercana a nuestras dos siguientes figuras, el padre terrible y los pecados del padre que convierte a esta película en un lugar extremadamente

¹⁰³ KAFKA, F. (2000:38)

¹⁰⁴ SHAKESPEARE, W. (2016:77)

¹⁰⁵ BRUZZI, S: (2005:17)

¹⁰⁶ SILVERMAN, K. (1992:92)

¹⁰⁷ BRUZZI, S: (2005:17)

intenso para leer no solos los tiempos históricos sino la posibilidad misma de la existencia del padre-ideal.

5 La década de los 50: el padre ideal y su espectro

La década de los 50 se abre con una mirada de un padre a cámara. Un padre que comparte con los espectadores sus angustias en relación a los tiempos y a su propio lugar, "en aquel momento supe que había perdido mi autoridad" dice Spencer Tracey en *El padre de la novia* (Father of the bride, 1950). Entre la pérdida y la autoridad, los años 50 ofrecen una imagen ambivalente del padre que se divide en dos figuras antagónicas: el padre tiránico y el padre humillado. EL padre se hallaba atravesado por un signo nuevo que dislocaba su función clásica, la angustia frente a las expectativas, que empujaban sus representaciones fílmicas de esos años hacia los dos extremos. En su estudio sobre la paternidad en el cine la teórica Stella Bruzzi lo describe gráficamente con estas palabras, "Hollywood fathers of the 1950 are extreme -either obscenely dominant or awkwardly weak"¹⁰⁸. Estas imágenes encontraban su cobijo en los dos grandes géneros que mejor podían soportar y expresar la tensión, el western y el melodrama. *Con él llegó el escándalo* (Home from the hill, 1960), *Lanza rota* (Broken Lance, 1954) y *Horizontes de grandeza* (The big Country, 1958) son westerns que representaban el conflicto generacional y donde el padre tiránico encarnaba el obstáculo hacia el "progreso", y en películas como *Siempre hay un mañana* (Theres always Tomorrow, 1956), *El hombre del traje gris* (Man in the Gray Flannel Suit, 1956) o *Rebelde sin causa* (Rebelt without a cause, 1955) melodramas donde el padre era una figura traumatizada, relegado al espacio doméstico e incapaz de encontrar su lugar.

La filmografía del director Vicente Minnelli es especialmente significativa de ese movimiento porque abre y cierra la década con dos representaciones ejemplares de ambas imágenes del padre. *El padre de la novia* (Father of the bride, 1950) se inicia con Spencer Tracey dirigiéndose a los espectadores para anunciar que algo se había roto dentro de él y también dentro de las representaciones del padre. Un prólogo, que a través de la ironía, pone palabras a la sensación de evaporación del padre-ideal:

¹⁰⁸ BRUZZI, S. (2005:38)

"Ustedes padres me entenderán. Tiene usted una hijita. Ella lo admira. Usted es su oráculo, es su héroe. Pero llega el día en que ella se hace la primera permanente, acude a su primera fiesta y desde ese día usted sufre constante pánico." Este padre humillado se podría leer como el envés del padre tiránico, figuras que claman por una omnipotencia perdida, por un mundo que se desvanece. El padre ideal se convertía en un espectro para los propios padres de la ficción. Una de las secuencias más turbadoras de *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*, 1952) pone en escena esta "espectralización" de la figura del padre-ideal en estos años. Kirk Douglas se encuentra con Lana Turner en el pequeño apartamento de ésta, una actriz principiante que quiere abrirse paso en el mundo de Hollywood y el Sr. Shields le quiere proponer una audición para un papel importante. Una escena que funciona como una puesta en abismo de núcleo traumático de Douglas por tres motivos donde se anudan el "fondo" y la "forma". El primero y sobre el que se asientan los otros dos es que Lorrison, Lana Turner, es otro hijo afectado por asuntos fantasmagóricos y de filiaciones, la hija de un gran actor que trabajó para su padre en los años dorados. Jonathan Shields le habla a una especie de doble, a otro hijo que ha conocido en su cuerpo los efectos de vivir tras la sombra de un padre-ideal que era también un padre tiránico. El segundo motivo que refuerza el lado especular es la presencia de la imagen como forma de representación inquietante del padre-ideal, el diálogo entre los dos hijos se produce ante un "altar", como lo nombra Shields, lleno de recortes de periódicos, retratos, y de fotografías del padre en su época gloriosa. Y como último rasgo que convierte la escena en un escenario fantasmagórico se produce el diálogo principal con la voz del padre muerto surgiendo de un toca discos. Una voz que declama uno de los versos más famosos del teatro de Shakespeare, el monólogo de Macbeth, y que amplifica los sentidos genealógicos y oscuros de la escena: "La vida es una sombra que camina, un pobre actor que en escena se arrebató y contonea y nunca más se le oye. Es un cuento que cuenta un idiota, lleno de ruido y de furia, que no significa nada." Mientras se escuchan las palabras del padre se produce la siguiente conversación que habla tanto de los personajes del film como de la figura del padre-ideal en este periodo de la historia del cine:

– *¡Apágalo! ¡No quiero escucharlo! ¡Lo odio!* (Dice la hija de Lorrison en relación a su padre)

– *Decide ya. Lo odias, pero construyes este altar. Murió hace 10 años, pero no has*

dejado de velarlo. No serás nadie en un cementerio.

– *¡No hables de eso! Yo no quiero ser famosa.*

– *¡Él tomaba, y ahora tú tomas! Era mujeriego, y eres una ramera. Olvidas una cosa.*

Lo hizo con elegancia.

– *Deja eso. (Lorrison se refiere a una pipa que Shields acaba de coger del “altar”)*

– *El suicidio. ¿Cuántas veces?*

– *Dos veces. ¡Suelta eso!*

– *¿Es demasiado sagrada como para tocarla? Haces el papel de la hija perdida de un gran hombre. Es una actuación mala. Es un papel de segunda, no de una estrella. ¡Es todo, hasta que logres salir de esta tumba! ¡Hasta que veas a otros y a ti misma tal como son! ¡Hasta que puedas hacer esto al retrato de tu padre... ..y reír como él!*

La herencia del padre-ideal corre el peligro de transformarse en un cementerio para estos hijos, como señala Douglas, especialmente cuando la supuesta perfección se descubre corroída por distintos (en el caso de Shields la tiranía y el abuso de poder y en el caso de Lorrison el egoísmo y el alcoholismo). El padre-ideal sólo puede comparecer de un modo espectral, en imágenes y sonidos, porque su herencia no es tan gloriosa ni brillante como las anteriores representaciones del padre-ideal habían trazado. *¡No es un dios quien te habla, Georgia, sino un hombre!* Señala Shields apuntando a este carácter ficticio de toda representación sobre el padre, se tratará para los hijos posteriores de partir por la mitad esa imagen, como el propio Shields realiza en esa escena, para no verse atrapados en un pasado que les persigue. No será por tanto una casualidad que Minelli cierre su filmografía de esa década con la mirada de un hijo ante el signo de esa ausencia, de un Telémaco ante la tumba de un padre tiránico encarnado por Robert Mitchum en *Con él llego el escándalo* (Mont on the hill, 1960). El desplazamiento del héroe y la angustia que ese movimiento conlleva son los dos polos entre los que se moverá la figura del padre en ese periodo. ¿Esta proliferación de padre humillados y padres tiránicos son el certificado de defunción de la figura del padre como héroe? ¿Significa esto por tanto que la representación del padre-ideal ha desaparecido de las pantallas si el héroe ya no es lo que era? ¿Qué Telémaco está condenado a vagar por las imágenes? Estas preguntas obtienen una primera respuesta en el género que más conexiones mantiene con la épica, el western (legado que posteriormente adoptarán los géneros de acción y el de superhéroes), y que es el único que puede sostener la figura del padre-ideal aunque sea expulsándolo

en el territorio de la leyenda.

5.1 El western, un mundo de códigos, un universo de espectros.

“Musa, dime del *hábil* varón que en su *largo extravío*, tras haber *arrasado* el alcázar sagrado de Troya, *conoció* las ciudades y el genio de innúmeras gentes”¹⁰⁹ (Od. I, 1-3)



De un modo extremadamente sintético el drama central de muchos westerns está impreso en una sola imagen, en su imagen inicial: un extranjero irrumpe en el paisaje para incorporarse a la comunidad. *EL cine del oeste es un arte de las pequeñas variaciones dentro de un marco reconocible* decía Warshow en su famoso texto de 1954, "Movie Chronicle: The Westerner."¹¹⁰ En nuestra imaginación esta imagen genera una serie de expectativas que serán el corazón del relato.

El enigma de Ulises está servido. Un héroe y un padre vuelve, el padre ideal, como

¹⁰⁹ Las cursivas son nuestras. Unas pocas palabras perfilan los rasgos del héroe, un hombre que ha conquistado un saber al haber superado a sus enemigos y atravesado las amenazas del tiempo.

¹¹⁰ WARSHOW, R. (2002:116): "an art form for connoisseurs, where the spectator derives his pleasure from the appreciation of minor variations within the working out of a pre-established order."

“irreconocible” y “forastero” a su patria tras un largo viaje. Con esa palabra es como lo nombra Eumeo en el canto XIV a su llegada a Ítaca, “Forastero, no es santo deshonrar a un extraño, ni aunque viniera uno más miserable que tú, que de Zeus son los forasteros y mendigos todos” (Od. XIV, 57-58). El viaje de Ulises es un viaje por la extranjería, por lugares lejanos e incivilizados, hasta alcanzar el destino más extranjero como es el Hades. El viaje del hijo no es menos incierto. Para el propio Telémaco su padre es alguien irreconocible, un extranjero, porque no tiene ningún recuerdo ni ninguna imagen de él. Tan sólo *sueña* con su retorno. Los western de los años 50 recrean este enigma, el del héroe y del padre-ideal, un enigma que circula entre la leyenda y la conciencia de un imposible.

El western y la Odisea: dos universos paralelos

a) El sustrato ontológico de la épica: tres similitudes y una diferencia

En los años 40 el western, o el cine americano por excelencia tal y como lo definió Bazin, era el género que traducía, en su sentido etimológico de “llevar de un lugar a otro”, más intensamente el mundo épico de Homero. El honor (timé), la excelencia (arête) y la gloria (kléos) hallaban en las batallas, los duelos y en la figura del hombre-a-caballo del cine del oeste un renacer, una segunda vida. El western narraba la conquista de un mundo ya perdido, “el salvaje oeste”, mientras se miraba en la épica. *¡No me hables de huir! no creo que me persuadas: no me es ingénito combatir huyendo ni aterrorizarme*, exclama uno de los guerreros de la *Iliada*. Una sentencia que podría pronunciarla cualquier cowboy del cine del oeste. Películas como *Murieron con las botas puestas* (They Died with Their Boots On, 1941) de Raoul Walsh o el general Custer de *Fort Apache* (1948) de John Ford encarnaban el ideal del héroe épico de la *Iliada*. Héroe que como Aquiles gracias a su sacrificio podían hacer vivir la función del padre-ideal y restaurar el orden amenazado.

Ambos relatos versan sobre el destino del héroe, un destino siempre vinculado a su comunidad. La figura del héroe se establece como el nexo de unión principal entre los dos relatos porque estructuralmente cumplen la misma función. El héroe del western, ya fuese en su vestimenta de cowboy o de sheriff, al final del relato conseguía restablecer el orden expulsando de la comunidad a los representantes del caos, los

forajidos o los indios. Es lo que Deleuze llamaba, usando un término de Noel Burch, la Gran Forma SAS. Una estructura épica cuyo itinerario consiste en ir de la situación inicial a la situación transformada por la acción del héroe, en palabras de Deleuze "el héroe se hace igual al medio por mediación de la comunidad, y no lo modifica sino que restablece en él un orden cíclico"¹¹¹. En su estudio de 1977 sobre el género Will Wright, *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, define la trama canónica del western del siguiente modo: "La trama clásica es el prototipo de todos los westerns, de aquellos que la gente dice <todos los westerns se parecen>. Es la historia de un extranjero que cabalga hacia una ciudad en peligro y la limpia, ganándose el respeto de los habitantes y el amor de la maestra."¹¹² La trama clásica se corresponde a los tres tiempos estructurales del relato de la Odisea: un primer tiempo de equilibrio, el alejamiento o la ausencia del héroe que posibilita la irrupción del caos a través de los villanos en su segundo tiempo y la restauración por parte del héroe en el tercer tiempo. En la trama clásica el extranjero se convierte en el representante de la ley y consigue expulsar de la comunidad a los pretendientes que estaban sumiendo en un caos a la ciudad. El western repite de este modo la estructura de la Odisea. Pero mientras sus héroes aún conservaban la máscara de Aquiles a partir de la segunda guerra mundial sufrirán un particular proceso de transformación hasta transformarse en el oscuro Ulises en *Centauros del desierto* (*The searchers*, 1956). En cierto modo el cuerpo del héroe se transforma del joven y esbelto Aquiles (o de Tom Mix y Willian Hart) al cuerpo envejecido y magullado de Ulises (o de John Wayne y James Stewart). Del cuerpo de un hijo al cuerpo del padre-ideal.

Hasta este momento el trayecto heroico del western consistía en los esfuerzos del hijo por ocupar el lugar del héroe, dejando en un segundo plano al padre, cuando éste irrumpía su personaje era únicamente relevante para la trama bajo la figura del padre muerto. La película de John Ford de 1924 *Caballo de hierro* (*The iron horse*, 1924) resulta paradigmática de ese itinerario anterior. Al inicio del film, el pequeño Davy asiste al asesinato de su padre a manos de los indios, muerte que se convierte en el motor de la trama. El relato del film consistirá en narrar el viaje del hijo hasta que consigue vengar la muerte de su padre y cumplir el sueño paterno, construir un ferrocarril que une las dos costas de los Estados Unidos. El padre-ideal en el western

¹¹¹ DELEUZE, G. (1986:210)

¹¹² WRIGHT, W. (1977:30)

hasta los años 50 era un padre muerto que ejercía su eficacia desde un poder incuestionable, desde un tiempo mítico, y su capacidad "de suscitar en el hijo simbólico una semejante conversión al heroísmo"¹¹³ se daba por supuesto. La transmisión del saber paterno-filial se convierte en un eje dramático de estos nuevos westerns porque, precisamente, ese trayecto que se entendía natural se vuelve problemático. Cuando al final del film el Ringo kid (John Wayne) de *La diligencia* (Stagecoach, 1939) se va por el horizonte es la "América de ayer separándose de la de hoy." La evolución trágica del western se produce en esta hermosa paradoja¹¹⁴, el héroe clásico del western (este hijo que ha cumplido su venganza) desaparece para retornar transformado en un padre una década después¹¹⁵. A partir de esos años el cine del oeste se puebla de padres.

b) El retorno (imposible) del padre ideal en el western

Los años 50 se abren para el western con unos planos de unos niños corriendo y unas mujeres contemplando el regreso del héroe, John Wayne regresa triunfante después de la batalla. El héroe que retorna en *Rio Grande* (John Ford, 1950) ya no es el simple el guerrero "joven y guapo" del western de la primera generación, el héroe que retorna es también un padre y este hecho marcará una diferencia fundamental en las tramas y en su figura¹¹⁶. El héroe ya no cabalga sólo, la relación padre e hijo se convierte en central en los westerns de los años 50. La distancia que separa al Ringo kid de *La Diligencia* del Capitán Korby de *Rio Grande* es similar a la que separa al héroe de la *Iliada*, Aquiles, del héroe de la *Odisea*, Ulises. Una cicatriz interior separa

¹¹³ ASTRE, G-A. y HOARAU, A-P. (1997:97): "Y vemos en numerosos "westerns", dentro de la misma perspectiva, en qué grado este "ego hecho del héroe" es de análoga esencia a la del pdre; "westerns" que emplean un personaje con tal experiencia, que el protagonista espera, por lo general, suscitar en un "hijo" simbólico una semejante conversión al heroísmo, ejerciendo de este modo la función de gran iniciador."

¹¹⁴ Patrick Mcgee en su libro "From Shane to Kill" apunta que en ese final los conflictos no se resuelve sino que se "transforman a través de la fantasía". Un fantasía donde Telémaco se transforma en un Ulises en la década posterior.

¹¹⁵ Inseertar aquí la nota que acabo de borrar de la virilidad

¹¹⁶ Como ha analizado recientemente el filólogo italiano Lentini, Ulises es el único de los heroes homéricos que se presenta como padre. Lentini G., *Il 'padre di Telemaco'. Odisseo tra Iliade e Odissea*, 2006. "Mas te voy a decir una cosa y habrá de cumplirse: si te vuelvo a encontrar delirando lo mismo que ahora, que jamás los hombros de Odiseo su cabeza aguanten y que nunca se me llame padre de mi hijo Telémaco. (IL; II, 257-260)

los dos universos heroicos.

“*Lamento lo de su hijo*” le dice un compañero de armas al Coronel Kirby Yorke (John Wayne) en la primera secuencia tras su regreso en *Río Grande* (John Ford, 1950). Con estas palabras que atraviesan el rostro padre-ideal para sacar de él unos signos de angustia se inauguran la particular telemaquia del western en la década de los 50. Aquel rasgo que sólo afectaba a las víctimas empieza a trastocar por dentro a la figura del padre-ideal en westerns como *Shane* (George Stevens, 1953), *Hondo* (John Farrow, 1953), *Busca tu refugio* (Run for Cover, 1955), *Río Bravo* (Río Bravo, 1959) y *Río Rojo* (Red River, 1947). Unos padres que en momentos significativos de su itinerario ya no se muestran tan perfectos, la falla del padre-ideal coincide con otra novedad radical en el género, la relación entre padre e hijo se instala en el epicentro de sus tramas como un nuevo conflicto dramático. Las mutaciones en la figura del héroe, del padre ideal, condensan las tensiones de un género en transformación que incorporaba el horizonte de expectativas de unos tiempos, los años 50, convulsionados y convulsos. La angustia será el afecto que, como muy certeramente detectaron Astre y Horau, se instaló en el cine del oeste. Algo ha cambiado y todo ello pasa bajo la atenta mirada de unos hijos que esperaban hallar el rostro de Ulises. Un hijo, como el del capitán Yorke en *Río Grande*, que se pregunta, “¿Qué clase de hombre es mi padre?” La figura del hijo, de Telémaco, surge en estos westerns provisto de una tarea compleja y paradójica a la vez: escudriñar, cuestionar y sostener la función del héroe justo cuando este padre-ideal empieza a desfallecer. El western de estos años comienza con la mirada de un hijo.

La mirada del hijo: *Shane* (George Stevens, 1953) y *Hondo* (John Farrow, 1953)

En 1953 se estrenaban dos películas *Shane* (George Stevens, 1953) y *Hondo* (John Farrow, 1953) que planteaban un mismo inicio y principio: ante la mirada fascinada de unos niños, el héroe se acerca a su encuentro¹¹⁷. Lo que simplemente podría haber

¹¹⁷ El objeto mirada es resaltado en ambas secuencias desde la planificación hasta de un modo más directo por los diálogos. “*Mira, mamá, mira*”, dice Johnny el niño de *Hondo* mientras que *Shane* se dirige a Joey con la siguiente pregunta “*¿Me estabas mirando, verdad?*”

sido una variación de la “escena típica” de presentación del western se convierte en una transformación radical que afectó al género y a su recepción. La presencia de la infancia era algo habitual en el cine del oeste; una herencia que provenía del melodrama y que ubicaba a estas figuras en posición de víctima. El cambio de *Hondo* y *Shane* no proviene únicamente de esta presencia de los niños sino del lugar que ocupan en el relato: ambos films producen un giro estructural en el lugar del niño. De ser objetos pasivos del relato a sujetos activos de la narración, un cambio que tiene como objetivo profundo preguntarse por el lugar del héroe y del padre como héroe.

Lo esencial como destacó el filósofo Žižek en un libro del 2000, “Mirando al sesgo”¹¹⁸, es precisamente que la historia se narre desde la perspectiva de un niño porque coloca al héroe no sólo como el sujeto de la narración sino como el objeto de su construcción. A la vez que asistimos con (y como) el niño a la presentación del héroe mítico este dispositivo nos señala como el objeto de nuestra mirada, el héroe, se encuentra mediado por el lugar desde donde estos films miran. En *Shane* no sólo la presencia de Joey es constante como testigo en todas las secuencias donde aparece el héroe sino que éstas contienen siempre algunos planos filmados desde la altura del niño para puntuar casi de un modo musical desde donde se está contando la historia.

La narración no es únicamente lo que se vehicula a través de los ojos del niño sino también, nos dice Benavente en un artículo sobre el film, la mirada del espectador “sujeto a idénticos procesos de fascinación por el héroe mítico.”¹¹⁹ Este dispositivo, al modo de un distanciamiento Brechtiano, nos coloca como espectadores en un lugar nuevo frente al western y su protagonista. Para Žižek el horizonte de expectativas de los años 50 hacía imposible un western que recuperase los binarismos del bueno y el villano. Y si lo hace, como es el caso de *Shane* y en menor medida el caso de *Hondo*, sólo es posible incorporando este motivo distanciador de la mirada. Un efecto de extrañeza que convierte al film en un juego formalista, que habla sobre sí mismo al no poder hablar de algo más allá de sus límites. “La dimensión del <más allá del western> abierta por el contexto histórico sólo puede ser llenada por el western

¹¹⁸ ŽIZEK, S. (2000): *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Buenos Aires.

¹¹⁹ BENAVENTE, F. (2005): “La(s) pista(s) del Oeste. Itinerario del héroe trágico a través de *Shane*” en *Formats: revista de comunicació audiovisual*, n 4, Upf, Barcelona. url: <http://www.raco.cat/index.php/Formats/article/view/257334>

mismo.”¹²⁰ *Shane* nos fascina como objeto porque está mediada por la mirada “ingenua” de un niño, nos dice Zizek, y es gracias a esta operación compleja de mediación que el film adquiere una dimensión crítica: mantiene la ilusión de estar ante un western pero a la vez nos señala que estamos ante un objeto espectral, perdido. Nos fuerza a tomar conciencia del carácter mítico del héroe, de su extrema dependencia a la mirada infantil. En *Shane* y en *Hondo* esa mirada que da pie al relato no es únicamente la de un *niño* fascinado ante la imagen del héroe sino que también es la mirada de un *hijo* que busca al héroe, la mirada de un *hijo* que busca al padre-ideal.

Quizás *Shane* sea western puro en una época en que los westerns puros ya no son posibles, como provocativamente enuncia Zizek, y *Hondo* tan sólo sea recordada como una de las películas menores de John Wayne pero ambos relatos mantienen la función del héroe como agente del restablecimiento del orden. Entonces, si a nivel estructural ambos westerns no se diferencian de la mayoría de las películas del oeste que se hicieron antes y después de ellos ¿dónde podemos leer la novedad radical que incorporan? Esta ruptura la tendremos que rastrear no tanto en la función del héroe sino al proceso que someten al héroe y a la figura del padre.

Si los años 50 las representaciones del padre basculaban entre el padre tiránico y el padre humillado en estos dos westerns no encontramos ninguna de las dos figuras. La operación que realizan ambas películas es duplicar el personaje del padre. Tanto Joey de *Shane* como Johnny de *Hondo* tienen un padre que no encaja en ninguna de las dos categorías anteriores. El padre de Joey es un granjero que podría haberse convertido perfectamente en la figura del héroe, él es quien lidera la pequeña comunidad de colonos, el único que no duda en enfrentarse a los secuaces del terrateniente Rufus Ryker y quien está dispuesto a sacrificarse por su familia y la comunidad como lo haría cualquier héroe. En una escena, que en otros westerns estaría reservada al héroe, realiza un discurso *basado en los ideales épicos* a sus compañeros. Frente a la tumba de uno de ellos como si fuera el Ulises de la *Ilíada* les exhorta para que no desistan: *Escuchad. Torrey era un valiente. Haríamos mal si no siguiéramos su ejemplo. Vuestras familias tienen el derecho a quedarse y crecer felices. De vosotros depende.*

¹²⁰ ZIZEK, S. (2000:188).

Debéis tener valor y seguir luchando. Joe Starrett podría haber sido el héroe de *Shane*, podría haber ocupado el lugar al cual se dirigen todas las miradas, sin embargo no es el héroe del film ni tampoco de su hijo Joey. Su imagen no corresponde a la imagen del héroe del western. Un héroe es alguien que *se parece* a un héroe, dice en un decisivo texto de 1954 Robert Warshow, de ahí que el padre no pueda ocupar ese lugar. El lugar del héroe será ocupado por el padre-ideal, una figura que aún puede encarnar la *imagen del hombre heroico*, en el caso del western “estos valores se encuentran en la imagen de un hombre sólo que lleva una pistola en su cinturón.”¹²¹ Esta es la misma operación que Freud describe en su ensayo de 1909 “La novela familiar del neurótico” donde señala como los niños en un determinado momento sustituyen a sus padres “por otros, en general unos de posición social más elevada. Para ello se aprovechan encuentros casuales con vivencias efectivas (conocer al señor del castillo o al terrateniente, en el campo, o a los nobles, en la ciudad). Tales vivencias casuales despiertan la envidia del niño, envidia que luego halla expresión en una fantasía que le sustituye a sus dos padres por unos de mejor cuna.” Cuando Shane herido de muerte se aleja por el horizonte Joey lanza estas palabras que parecen una versión dramatizada de los argumentos de Freud “*Tú eres el mejor desenfundando, ¿verdad, Shane? ¡Papá tiene trabajo que ofrecerte! ¡Y mamá quiere que te quedes! ¡Shane! ¡Shane! ¡Vuelve!*”

El padre del niño de Hondo, Johnny, tampoco ocupa el lugar del héroe. Al principio del film se presenta como muchos de los padres del cine anterior, como una figura ausente pero a lo largo de la trama iremos descubriendo que es un padre que ha abandonado a su familia por motivos estrictamente egoístas. Ni padre tiránico ni padre humillado sino que su presencia en el relato está para marcar la ausencia del padre como héroe. En *Hondo* esa búsqueda por la figura paterna es un tema obsesivo que todos los protagonistas comparten, donde hasta los villanos del film se encomiendan a esta empresa. En una de las escenas más sorprendentes, los indios organizan un concurso para ocuparse de la educación del hijo. “*No bueno para Pequeño Guerrero... estar sin padre que enseñe convertirse en hombre*” dice el jefe de los indios en esa secuencia. Este lugar vacío será ocupado al final del relato por el héroe del film cuando tras haber derrotado en duelo al antagonista se convierta en el

¹²¹ WARSHOW, R. (2002:117)

padre sustitutivo de Johnny.

La secuencia final de Shane es aún más radical en esta operación que consiste en distanciar al padre de la figura del padre ideal. Shane herido de muerte tras haber derrotado al villano se aleja por el horizonte mientras Joey le grita desesperadamente ¡vuelve! Un llamado, grito, hacia el padre-ideal para que retorne de nuevo. La modernidad crítica del film residiría justamente en este punto, en este proceso de encantamiento y desencantamiento que la película opera sobre la figura del padre-ideal que se encuentra condenado al terreno del pasado y de la fantasía de donde nació, el mundo de la épica¹²². En Shane el padre ideal entra en el terreno de lo mítico o, para decirlo en la terminología de nuestro recorrido, Shane apunta que Ulises quizás no sea más que un sueño de Telémaco. La posición de Joey y Johnny es exactamente la misma que el Telémaco del primer canto de la Odisea, como una figura que está *imaginando y soñando* con el regreso de Ulises, del padre-ideal. “El divino Telémaco (...) se hallaba recostado entre aquellos galanes pensando en su alma y soñando entre sí con el héroe su padre” (OD. I, 113-115). Como ha señalado Aida en su estudio, Telémaco carece de una imagen de su padre, “no sabe nada de él, no lo conoce, por eso el viaje en busca de su kleos”¹²³. La primera imagen de Odisea se la ofrece Atenea a Telémaco, es la imagen de un poderoso guerrero, un *temible arquero*, “¡Ay, ay, mucha falta te hace ya el ausente Odiseo!; que pusiera él sus manos sobre los desvergonzados pretendientes. Pues si ahora, ya de regreso, estuviera en pie ante el pórtico del palacio sosteniendo su hacha, su escudo y sus dos lanzas tal como yo le vi por primera vez en nuestro palacio bebiendo y gozando del banquete (había marchado

¹²² Desde otra perspectiva el análisis de Benavente ubica la modernidad del film en el grado de conciencia del personaje herocío que reconoce su pertenencia a un universo pasado. Shane es un personaje que quiere dejar atrás su pasado de “pistolero” pero éste le persigue como una sombra, o como le dice a Joey en el final del film “Cada uno es lo que es, Joey. No se puede romper el molde. Yo lo intenté y no resultó.” A lo largo del film Shane había intentado integrarse en la vida de unos granjeros, que encarnan el progreso y la fundación de las ciudades, pero cuando éstos son acosados por los ganaderos que quieren expulsarlos a todo costa con métodos del salvaje oeste, Shane recupera su vestimenta de cowboy y se enfrenta con ellos en el duelo final. En esa confrontación final se produce una conversación entre Shane y Wilson que especularmente refleja lo que dice el film. Benavente ha analizado con detalle el mecanismo de secuencia “Shane se reconoce en Wilson, el característico juego de planos-contraplanos y el pequeño diálogo que lo acompaña es muy significativo. Al fondo, Ryker complementa el espectral trío. Como dice Shane sus días, los días de la ley violenta, la del viejo oeste, han acabado. Pero, replica Ryker, los de Shane también. La diferencia, volvemos a insistir, estriba en la conciencia de Shane: “*La diferencia es que yo lo sé*”.

¹²³ AIDA, M.B. (2014:212)

allí Odiseo en rápida nave para buscar veneno homicida con que untar sus bronceas flechas...) ¡con tal atuendo se enfrentará Odiseo con los pretendientes!” (I, 252, 265).

El pistolero (The Gunfighter, 1950) de Henry King combina esta “nueva” situación del padre-ideal ubicado en la frontera de la leyenda, entre la imagen de *temible pistolero* y la ausencia de toda imagen. Jimmie el hijo del protagonista del film no puede reconocer a su padre porque nunca lo ha conocido en la realidad, tan sólo como el resto de los niños del pueblo se encuentra fascinado por las historias que se narran del extranjero que acaba de llegar a la ciudad. Jimmy Ringo (Gregory Peck) encarna la frágil situación de este nuevo Ulises cuyo único deseo sigue siendo el de reencontrarse con su mujer y su hijo, “*Sabía que eso era lo único que quería. Jimmie, tú y yo juntos en alguna parte*”, pero que ya no encuentra ninguna Ítaca donde descansar porque todos los jóvenes de su antigua ciudad quieren destronarle. Ni siquiera se trata ya de una venganza por un familiar muerto como el caso de Orestes sino el de ocupar ese lugar del héroe que ahora, en esos años del western, se encuentra presa de una maldición. El lugar del padre-ideal en *El pistolero* refleja bien la ambigüedad frente a esta figura, objeto de idealización y de persecución al mismo tiempo por parte de todos los jóvenes del relato mientras que el personaje de Jimmie Ringo tan sólo desea salir de esa posición que una vez ocupó. Un padre que no es capaz de expulsar la amenaza sino que es él mismo quien la convoca. El film de Anthony Mann de 1958 *El hombre del oeste* (Man of the west, 1958) se centra también en las dificultades de un padre (Link Jones) para volver a su hogar y seguir cumpliendo su rol de padre-ideal. Link Jones (Gregory Peck) es un ex forajido que ahora vive completamente integrado en una comunidad que deposita toda su confianza en él. Enviado con el dinero de una colecta para contratar a una maestra, este padre se encontrará en el camino con un pasado familiar turbulento que le obligará a utilizar todo su saber-hacer heroico. Lo que podría haber sido otro relato sobre la gloria del padre-ideal se convierte precisamente en su contrario, en el retrato angustioso de ese lugar. La interesante inversión que propone este film se ubica en la figura de este padre: mientras lo que vemos es al protagonista cumplir con el rol de expulsar la amenaza y reinstaurar el orden, toda la violencia y el caos que vemos a lo largo del film han sido provocados por la figura de este padre-ideal. Como el film de Capra *¡Qué bello es vivir!* este film de Mann retrata la angustia de un padre ideal que no puede contener sus impulsos agresivos. La pelea fratricida con su primo es

retratada por el cineasta como un espacio muy alejado de la gloria épica, el rostro ensangrentado y, especialmente, los primeros planos del rostro de Gary Cooper deformado por el odio apuntan a ese agujero en la figura del padre-ideal, donde su función empieza a tornarse en su contrario. Una violencia sin medida transcrita en las palabras de un héroe que se sabe condenado y que dirige su reflexión no tanto al destinatario que tiene delante, el personaje femenino del film, sino a los modelos heroicos que tiene detrás: *¿Sabes qué siento por dentro? Tengo ganas de matar. Quiero matar a todos los Tobin. Y eso me pone a su altura.* En la máscara trágica de Link Jones, escriben Astre y Hoarau, “se lee la nostalgia de una era que se acaba”¹²⁴, la época en el que el padre ideal se mostraba sin ninguna mancha y que resplandecía en el ejercicio de su función. Los padres-ideales que retornan en los western se encuentran marcados por esta incomodidad frente a su propia función. Henry Fonda en *Cazador de Forajidos* (*The thin star*, 1957) es un buscador de recompensas que sólo ocupará momentáneamente ese lugar ante la incapacidad del joven e inexperto Sheriff de la ciudad o el James Cagney de *Busca tu refugio* (*Run for cover*, 1955), un ex forajido empujado a ocupar su lugar porque se siente responsable de la desgracia que le ocurre al huérfano de la ciudad al inicio del film pero al que no consiga salvar de sus impulsos homicidas.

La existencia del padre-ideal ya no resultaba segura ni tan siquiera en el escenario mítico de la leyenda. Los westerns, que escenifican constantemente su *melodía favorita* la “construcción de la masculinidad, el hacerse un hombre”¹²⁵, ya no podían sostener esta figura más que en films como *Río Bravo* (*Rio Bravo*, 1959) de Howard Hawks. Un film que nació como una reacción a la herida narcisista que había recibido

¹²⁴ ASTRE, G-A. y HOARAU, A-P. (1997:291)

¹²⁵ En su detallado estudio sobre el Western, “Westerns. Making the man in fiction and film”, Lee Clark Mitchell muestra de una forma muy documentada como esa melodía favorita más que resolver las tensiones en torno al ideal de masculinidad que las películas proponían como si éste fuera un ideal monolítico y cristalino, la historia del western en su conjunto construye otra cosa. El western es una forma comprometida no tanto “to resolving these incompatible worlds (hacerse un hombre) but to narrating all those contradictions involved in what it means to be a man, in a way that makes them seem less troubling than they are.” MITCHELL, L.C. (1996:27) Este estudio de Mitchell debería leerse paralelamente con el ensayo de Jane Tompkins, “West of everything. The inner life of Westerns”, donde la autora propone leer el western como una respuesta al ascenso y la popularidad de la mujer en la cultura en el siglo XIX y la invasión de la esfera pública por parte de esta.

el género en *Solo ante el peligro* (High Noon, 1952)¹²⁶ pero a costa de realizar una pieza de cámara o en un cuadro abstracto del propio género, eludiendo no sólo el marco social sino los paisajes tan característicos del cine del oeste. El western que vivía tanto en la imaginación del espectador como en el pasado mítico donde se producen sus conquistas y duelos. Un cine poblado de detalles fugaces que se expanden en el tiempo (el desenfundar la pistola) o de rituales y de escenas ritualizadas (como el entierro del ser querido o el duelo) que intentaban “eternizar las cosas”¹²⁷ se encontraba mirando no ya al tiempo perdido sino que se topaba con el horizonte de su época (y de su cine) donde la representación del padre-ideal brillaba por su ausencia¹²⁸.

El rostro terrible del padre ideal

Río rojo (Red river, 1948) comienza con una escena similar a las que hemos visto en los inicios de *Run for Cover* y *Río Bravo*. Con el mismo tipo de plano/contraplano, el encuentro entre un joven desamparado y el héroe del film. Si en los films anteriores el padre intentaba a lo largo de todo el relato salvar a sus hijos desesperadamente en *Río rojo* este motivo encuentra quizás su presentación más depurada: Tom Dunson (John Wayne) acaba de abandonar una caravana que transportaba el ganado para iniciar su propio rancho, dejando tras de sí no sólo una vida establecida sino también el cadáver de su prometida asesinada por los indios. En mitad de la nada se encuentra con Matthew Garth, interpretado por Montgomery Clift, el único superviviente del ataque, un adolescente perdido y alterado que le apunta con una pistola. Tras una breve

¹²⁶ Howard Hawks en una entrevista explica como su película *Río Bravo* nació como reacción a *Solo ante el peligro*: “No creía que un buen sheriff fuera a ir corriendo por la ciudad como un polluelo asustado pidiendo ayuda, y que al final su esposa cuáquera tuviera que salvarle. Esa no es la idea que yo tengo de un buen sheriff del oeste” (Howard Hawks de Solo ante el peligro). MCBRIDE, J. (1990:150)

¹²⁷ SÁNCHEZ, A. (2016:12)

¹²⁸ El padre-ideal se refugió en la pequeña pantalla en series como *Make Room for Daddy* (ABC, 1953 – 1957) , *Papá lo sabe todo* (Father Knows Best; CBS, 1954-1960) y especialmente en westerns como *The Rifleman* (ABC, 1958-1963) y la serie *Bonanza* (NBC, 1959-1973) donde el padre era el garante de la comunidad y áquel que capítulo tras capítulo era capaz de expulsar cualquier amenaza. Estas series ponían en escena lo que el cine ya había dejado atrás, una imagen del padre-ideal sin nunga falla, una padre todopoderoso capaz de borrar todas las angustias de esos hijos que vivían armoniosamente en ese universo.

discusión, donde Tom lanza a Matt al suelo, le dispara su primera lección, "*No confíes en nadie hasta que lo conozcas bien.*" Una enseñanza filmada en un plano/contraplano muy similar a los westerns anteriores pero que transcribe visualmente lo que en los otros films se encontraba únicamente insinuado, el instante en el que sujeto heroico se transforma en el padre como héroe. Siguiendo la tradición inaugurada por Chaplin, el padre ideal se hace cargo del hijo como posibilidad de fundar un nuevo orden, una "nueva comunidad".



El viaje de Telémaco en el western se inicia en ese preciso instante. En este plano/contraplano, donde un padre adopta un hijo tratando de borrar la experiencia traumática del desamparo. Esto es lo que ha vivido el pequeño Matt y es precisamente lo que Wayne viene a obturar, a aplacar. Un instante que apunta a una de las funciones del padre-ideal, borrar la angustia del hijo. Esta presencia de la angustia es un elemento central que atraviesa la película como veremos cuando nos acercamos al otro trayecto narrativo que propone la película. *Río rojo* nos cuenta la hazaña heroica de un gran viaje pero es también el itinerario de la transformación del padre-ideal en la siguiente figura de nuestro recorrido, el padre terrible.

La escena crucial es el enfrentamiento entre el padre y el hijo a mitad del film. Han pasado quince años desde ese primer encuentro. Matthew Garth vuelve de luchar en la guerra civil y encuentra a Tom Dunson arruinado porque la guerra ha empobrecido al sur. Tom Dunson y Matthew Garth emprenden un viaje que nunca se había hecho antes para vender todo su ganado. Esta secuencia es donde se dirimen todas las cuestiones narrativas y políticas que ha tratado el film: las acumulación de tensiones

por el largo viaje, la pérdida de provisiones y la progresión exponencial del despotismo de Tom Dunson, obsesionado por llevar el ganado por el camino prefijado, los vaqueros exhaustos ante las condiciones del viaje, la desertión de tres de ellos. Tom también se encuentra exhausto y herido en una pierna por una bala, cercano a la locura, de día conduce el Ganado y de noche vigila a sus obreros para que ninguno más deserte. En este ambiente de rebelión y opresión se produce el enfrentamiento entre padre e hijo.



Tom se encuentra sentado en su trono como si fuera el rey de esta comunidad itinerante secundado por sus dos compañeros hasta ahora inseparables, Matt y Groot, y comienza un juicio sin tribunal. Tom ya no es el padre-ideal que era y lo que en un tiempo atrás era autoridad se ha transformado en autoritarismo. *Red River* traza muy sutilmente la frágil línea que separa al padre-ideal del padre terrible. Una distancia que se juega en el terreno del derecho. Entre ser el representante de la ley y afirmar “yo soy la ley” hay una distancia mínima pero radical. Este asunto de la legalidad y la ley es central tanto para el western¹²⁹ como para la Odisea. Ulises no se venga de los pretendientes sino que los castiga de acuerdo a la ley, como señala Aida Míguez Barciela en su análisis del relato de Homero, Ulises “ha castigado a los hombres que han sido juzgados culpables según cierto código, de modo que no los mata en calidad de ofensores particulares sino como criminales a secas.”¹³⁰ EN el canto XXII Ulises enumera los cargos de los pretendientes: “perros, nos esperabais que volviera del pueblo troyano cuando devastabais mi casa, forzabais a las esclavas y, estando yo

¹²⁹ La obsesión por Dunson porque nadie desierte, es decir porque nadie incumpla el contrato, puede ser leída como una consciencia del acto violento que funda toda justicia, y del que Tom Dunson es uno de los primeros representantes cinematográficos prefigurando la reflexión de *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Balance*, 1962) de John Ford.

¹³⁰ MÍGUEZ BARCIELA, A. (2014:242)

vivo, tratábais de seducir a mi esposa sin temer a los dioses. Ahora pende sobre vosotros todos el extremo de la muerte.” (Od. XXII; 35-41). Estos asumen su culpabilidad, “Si de verdad eres Odiseo de Ítaca que ha llegado, tienes en razón en hablar así de las atrocidades que han cometido los aqueos en el palacio y en el campo” (Od. XXII; 55-57). A diferencia de los cowboys de Red River que piensan que el único que ha cometido algo injusto es quien le está juzgando. Cuando Tom sentencia que los va a ahorcar, Matt se enfrenta a su padre y pone fin al rey de la tiranía. Pero Matt nunca saca el revolver, son el resto de los vaqueros que disparan por él y lo señalan como líder. En esta negación del uso de la violencia reside todo el éxito del nuevo liderazgo democrático de Matt frente al despotismo de su padre. Como afirma Javier Coma en su estudio sobre el film “el capitalismo salvaje del feudal Dunson ha caducado ante una generación más humanitaria que alberga la triunfal inserción de Matthew Garth en la que vencerá la solidaridad del proletariado.”¹³¹ Montgomery Clift ocupa de éste modo la misma posición que Telémaco a lo largo de la Odisea, la de aquel que reclama justicia. Matt consigue detener a Dunson pero no frenar la furia que lo invade, cegado por un deseo mortífero *Deberías haber dejado que me mataran porque te voy a matar*, le dice su padre *Te voy a encontrar. No sé cuándo, pero te voy a encontrar. Cada vez que te des vuelta, espera verme. Porque una vez cuando te des vuelta, estaré allí. Te voy a matar.*” El padre ideal se transforma en el padre terrible. Y de esta transformación surgirán varias escenas que parecen salidas de un relato fantástico más que del género al que pertenece. Una escenas en mitad de la noche, bañadas en bruma, donde todos los personajes se encuentran aterrados a la espera de que algo terrorífico irrumpa, una amenaza que se ubica en un fuera de campo cercano al trabajo estético realizado en los films de Jacques Tourneur. Este fuera de campo es de las formulaciones visuales más precisas del padre-terrible, como veremos en el siguiente capítulo, una amenaza que por no poder ser ubicada en el espacio visual de los personajes es mucho más presente y angustiante. El padre terrible se diferencia de los otros padres tiránicos del western en este rasgo casi espectral que lo acerca más a las dimensiones de un tiempo del cual es imposible escapar. La película no podrá volver al western hasta que John Wayne no aparezca de nuevo en escena, hasta que su amenaza no se inscriba en su cuerpo. En este momento, al final del film, es cuando padre e hijo pueden resolver

¹³¹ COMA, J. (2001:11)

todas las tensiones y el relato logra volver a la ruta principal del clasicismo.

Un clasicismo que había sido trastocado por la aparición de una figura que no pertenecía al mundo transparente y claro ni de la escritura Homérica ni del cine clásico de Hollywood. No es extraño comprobar que desde el día de su estreno la escena final del film del duelo entre el padre y el hijo ha suscitado numerosos comentarios al saltarse las convenciones y las expectativas del género. El villano no es derrotado por el héroe del film ni éste muere en un gesto sacrificial, padre e hijo no se enfrentan en un duelo sino que comienzan una pelea que será interrumpida por la palabra de una mujer. Los duelos a muerte pertenecían al violento y viejo Oeste y finalizar así el film hubiese sido una forma de validar la figura de ese padre terrible que somete a la injusticia a todos sus súbditos. Matt encarna otro tiempo, la esperanza de una nueva civilización, y asesinar al padre hubiese teñido de una mancha que el género en 1947 quizás no hubiese soportado. Por este triunfo del hijo que devuelve su rostro ideal al padre *Red river* es un díptico sobre el padre y el hijo bajo el paradigma de Ulises y Telémaco. Quizás por eso Hawks no quiso llevar al extremo la figura del padre terrible que estaba construyendo, sosteniendo de este modo la estética y la ética del western clásico o heroico, pero lo que también es cierto que Tom Dunson abrió el camino de las representaciones posteriores del héroe fordiano, del John Wayne en *El hombre que mató a Liberty Balance* (*The Man Who Shot Liberty Balance*, 1962) pero especialmente del seminal Ethan Edwards de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956). Su función como garante del universo familiar entra en conflicto directo con su naturaleza intrínseca. Ethan como su propia condición existencial vive en la frontera de dos figuras, entre el padre ideal y el padre terrible.

Al empezar la década de los 60 el padre-ideal había recibido varias heridas mortales. Expulsado a los terrenos “míticos” del Oeste su función resultaba cada vez más imposible de sostenerse en la “realidad” y el “realismo” de los otros géneros. Una película de John Huston que se ubica entre las cenizas del western y el melodrama sobre la “masculinidad” heredero de Douglas Sirk, *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, 1961), muestra el momento de colapso de Ulises pero también de Telémaco. Las dos figuras han perdido parte de su brillo, su heroísmo sólo comparece como un fantasma del pasado o en instantes donde se aúnan lo sublime y lo absurdo. El Mongtmogery Cliff de *Vidas rebeldes* es ahora un pálido reflejo del Matt de *Red River*. Mientras que el

film de Hawks relata el trayecto del hijo hasta hacerse un nombre, inscribiendo sus iniciales en el ganado, el film de Huston nos muestra la imposibilidad de ese viaje. La deriva de un joven vaquero inadaptado desde que murió su padre mal vive en rodeos y no es capaz ni de “conquistar” su herencia, entregada por su madre a su nuevo esposo, ni tampoco de conquistar a la chica de la película. La otra figura del díptico tampoco sale mejor parada. El trayecto del padre es aún más conmovedor porque retrata el desmoronamiento de personaje que parecía conservar la épica del pasado, la figura del padre-ideal.

El instante en el cual el film elige representar esta caída es muy significativo para nuestro recorrido. Cuando Clark Gable quiere presentar sus hijos a su pareja (Marilyn Monroe), unos hijos que hace mucho tiempo que no ve y que supuestamente han venido a visitarlo al rodeo pero que “misteriosamente” han desaparecido. Lo que podría haber sido una escena de reconocimiento clásico se transforma en el inesperado reconocimiento de un vacío. La huida de los hijos provoca la caída de un padre que se desmorona en la vía pública mientras grita sus nombres. Al final del film Clark Gable, tras soltar a los últimos caballos salvajes que acaban de cazar, pronuncia un discurso que condensa el estado del padre-ideal tras medio siglo de cine: *Lo han cambiado todo. Lo han cubierto todo de sangre. Para mí se acabó. Ahora es como echarle el lazo a un sueño. Sólo hay que encontrar otra manera de estar vivo, si es que la hay a estas alturas.*

X De la década de los 70 hasta el siglo XXI: el retorno del padre o como salvar al padre ideal

En la década de los 70 el “nuevo” cine de Hollywood se encontraba en la tarea de reconstruir sus cimientos. Era un movimiento que intentaba recuperar el clasicismo de los años dorados tras los convulsos años 60. Una generación que intentaba mirar el futuro pero que llevaba a sus espaldas el peso de los acontecimientos históricos y de sus sucesivas transformaciones estilísticas. Lo cierto es que algo se había roto para una generación de cineastas que habían crecido viendo los últimos estertores del gran cine clásico de Hollywood. Conscientes que toda vuelta hacia atrás se dirime entre un

formalismo nostálgico hueco y una traición hacia su propio presente se lanzaron hacia una relectura (o una "restauración" según el juicio que hagamos de sus obras) de los principales géneros y sus grandes figuras.

La figura del padre se convirtió en uno de los centros de sus reflexiones y en una de sus obsesiones que sostenía muchas de sus aventuras cinematográficas. Tan es así que el crítico Robin Wood, en uno de sus más influyentes ensayos "Hollywood: from Vietnam to Reagan... and beyond"¹³², señaló como el cine de los años 70 y 80 tenía como misión o más específicamente como plan oculto "restaurar al Padre". Según el escritor inglés este "plan" se podría calificar como "a veritable thematic metasystem embracing all the available genres and all the current cycles"¹³³. Como estamos tratando de demostrar a lo largo de estos trayectos paterno filiales las cosas en relación al padre no se pueden dirimir desde un único ángulo, desde una única imagen del padre. El monólogo final de una película de 1986 sobre la guerra del Vietnam como *Platoon* (1986) explicita la mixtura de imágenes que estaban operando en muchos de esos films: *Cuando pienso, y miro hacia atrás... no peleamos contra el enemigo, peleamos contra nosotros mismos. Desde entonces, a veces... me he sentido como un niño nacido de estos dos padres.* El joven soldado Chris (Charlie Seen) se estaba refiriendo al Sargento Barnes (Tom Berenger) y al Sargento Elias (Willem Dafoe) dos personajes que encarnaban las figuras del padre terrible y el padre ideal. Otro film esencial de ese periodo narra también la relación problemática con la figura del Padre. La trilogía de *El Padrino* (*The Godfather*, 1972), una saga que en seguida se convirtió en un referente, sustituye la conquista épica como epicentro del drama por la pregunta por la herencia y la identidad como núcleo de la tragedia. El recorrido de Al Pacino hasta convertirse en el anciano Don Corleone tiene tantas resonancias con el personaje de Hamlet que es un film donde la figura del padre ideal ha sido sustituida por otra de las figuras que analizaremos en nuestro recorrido, "los pecados del padre". Porque el desarrollo de la trilogía no será presentarnos una imagen idealizada del padre, como si una vuelta atrás fuese posible, sino indagar en las representaciones del padre cuando el padre-ideal parece ya imposible. Don Corleone se presenta en la secuencia inicial de la boda como aquel que es capaz de proteger a su comunidad de las amenazas, es decir con la fachada del padre ideal. En un montaje

¹³² Editado por primera vez en 1986 pero expandido y revisado en 2003

¹³³ WOOD, R. (2003:152)

en paralelo, se presenta un hijo que denuncia lo que hay detrás de esa imagen del padre. “*Así es mi familia, Kay. Pero yo no*” le dice a su prometida tras relatar una *anécdota verídica* donde expone abiertamente las contradicciones de su familia. En *El Padrino* el padre no solamente no se encuentra a la altura de la función de la figura del padre-ideal sino que arrastra a su hijo a transformarse a lo largo de la trilogía en un padre terrible.

Restaurar al Padre no iba ser una tarea fácil. El cine había ofrecido ya demasiadas imágenes del padre-ideal infectadas por otras dos figuras que lo acompañaran en la mayoría de sus recorridos desde la segunda guerra mundial, el padre terrible y los pecados del padre. Lo que si consiguieron los cineastas más exitosos comercialmente de esa generación, estamos hablando de George Lucas y Steven Spielberg, fue recuperar la figura de Telémaco que inauguró Griffith con *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, 1915). Uno de los logros más importantes fue la saga de *La guerra de las galaxias* (Star Wars, 1977) y su actualización del héroe clásico a través de sus nuevos escenarios para sus conquistas. En una irrefrenable huida hacia adelante ese héroe clásico en constante acción y movimiento “sustituye los territorios clásicos de la patria o de la pequeña provincia por un cosmos en crisis que el héroe sabrá preservar de la catástrofe”¹³⁴. Esta ampliación del escenario de la batalla intentaba recuperar el heroísmo clásico de los inicios del cine, un heroísmo sin mancha, pero algo había cambiado irremediabilmente tanto en la consciencia de estos autores como en la de los espectadores.

Salvar al mundo o conquistar a la chica ya no parecía suficiente, tampoco restituir los ideales paternos. Películas como *Superman* (Superman, 1978) o la saga de *Indiana Jones* (1981, 1984, 1989 y 2008) no se apoyan en el esquema narrativo tradicional, donde la conquista de la chica se establece como el fin último de toda la aventura, para satisfacer a sus espectadores. La novedad de esos tiempos consiste en esta transformación dentro del cine clásico del esqueleto narrativo, un cambio de paradigma que sustentaba la narrativa clásica y que Núria Bou y Xavier Pérez han sintetizado en su estudio sobre el tiempo del héroe en una feliz frase: del *boy meets*

¹³⁴ BOU, N. y PÉREZ, X. (2000:93)

*girl al boy meets father*¹³⁵. El cine de Hollywood de los 70 introduce un motivo narrativo que ponía en escena al padre y al hijo como epicentro de sus tramas y donde la herencia se convierte en uno de los principales enigmas. Este cambio de paradigma establecía el “modelo paternofilial, de transmisión de saber familiar, como un recurso argumental más efectivo que la conquista del amor”¹³⁶. Este giro ya estaba prefigurado en las películas sobre los retornados de la Segunda Guerra Mundial o en algunos de los más significativos westerns de los años 50. Bajo este cambio se escondía más que un motivo, una obsesión: salvar al padre, salvar al padre ideal.

Restituir al padre como héroe, salvar al padre

La tercera película del director Spielberg *Tiburón* (Jaws, 1975) es el ejemplo más pregnante del nuevo rumbo de la figura del padre-ideal. Estructuralmente el héroe de Spielberg es estrictamente idéntico a otros films que se apoyan en el padre-ideal para construir sus tramas. El protagonista del film es un padre que cumple la misma función del héroe, devolver el orden y la tranquilidad a la comunidad. Los tres tiempos de la Odisea reaparecen en *Tiburón* del mismo modo que irrumpen ese el primer relato cinematográfico del padre como héroe, en *Rescued from an Eagle's Nest* (1907) de Edwin S. Potter. Reproduzcamos el movimiento de la película de Spielberg. En un primer momento la pequeña comunidad de Amity Island vive en una pacífica armonía esperando a que la temporada de verano se inaugure y los turistas llenen sus playas. Se produce el primer ataque de un tiburón pero esta amenaza es ignorada por el protagonista por dos motivos, uno externo y otro interno, dotando con esta fragilidad interior de una mayor profundidad dramática al otro (y verdadero) trayecto del film como veremos en seguida. El motivo externo son las presiones del Alcalde que movido por intereses económicos no quiere cerrar las playas de la “ciudad de la amistad” y el motivo interno es el trauma infantil del protagonista que le provoca un miedo al agua. Este momento del film corresponde con el segundo tiempo donde tiene lugar por culpa del alejamiento del héroe la irrupción del desorden. Y definitivamente en el tercer tiempo se lleva a cabo el esperado duelo entre Martin

¹³⁵ BOU, N. y PÉREZ, X. (2000:93)

¹³⁶ BOU, N. y PÉREZ, X. (2000:90)

Brody (Roy Scheider) y el tiburón blanco que concluye con la victoria de éste y el restablecimiento del orden. En este sentido nada distinguiría *Tiburón* del film de 1909 *The lonely Villa* o de la película de 1988 *La jungla de cristal* (*Die Hard*, 1988) donde el padre como héroe consigue restablecer la armonía expulsando una amenaza. La novedad que presenta Spielberg no se produce tanto a ese nivel estructural sino en el otro viaje dramático que propone el film: del padre hacia su (re)conversión en el padre-ideal. No se tratará tanto de restaurar al Padre, como si el cine de Hollywood tuviese “una agenda política oculta”, sino de salvar la figura del padre-ideal a través del personaje del padre (lo que no significa que no se puedan extraer conclusiones políticas de esta operación)¹³⁷. La primera estrategia será por tanto volver a juntar la figura del héroe y la figura del padre en la figura del padre ideal.

Tras el primer ataque del tiburón el film presenta primero al protagonista, Brody (Roy Schneider), como un padre para enseguida identificarlo con el sheriff de la ciudad. Spielberg establece rápidamente de este modo un paralelismo entre ambas funciones, la de proteger a la ciudad y proteger a su familia. Como los protagonistas arquetípicos de los westerns, Brody es un forastero que acaba de llegar a una pequeña comunidad, la ciudad costera de Amity, y que tendrá como misión defender de un enemigo externo que está sembrando el terror. Este es el primero de los significativos cambios que se producen entre la novela y el guión, en aquella Brody no es un forastero sino un isleño de clase media. El film también comparte otra similitud estructural central con los westerns, y por ende con la Odisea. El Tiburón, como los indios en el western y los cíclopes en la Odisea, representan una figura de lo Otro. Transformar al villano en una fuerza salvaje de la naturaleza no sólo era un dispositivo para enmarcar una acción heroica dentro de una película realista, bajo la premisa de actualizar el eterno conflicto entre cultura y naturaleza, sino que funciona como si fuese un Macguffin perfecto¹³⁸. Al ocultar el mayor tiempo posible al tiburón la película lo transforma en un pretexto que hace avanzar la acción intensificando el costado épico del relato y de

¹³⁷ Se podrá objetar que en el fondo son la misma operación, que mientras exista la figura del padre-ideal se está favoreciendo una vuelta al patriarcado. Es posible que así sea. Para un acercamiento más cercano al postfeminismo indicaría el libro de Hannah Hamad (2013): *Postfeminism and Paternity in Contemporary US Film: Framing Fatherhood*. Routledge Advances in Film Studies.

¹³⁸ El término MacGuffin lo acuña el director Alfred Hitchcock que afirma como este pretexto debe ser de “una gran importancia para los personajes de la película, pero nada importante para mí, el narrador.”

la transformación del protagonista en la figura del padre-ideal. En la mayor parte del metraje el protagonista se enfrenta a una amenaza casi invisible que adquiere tintes míticos. La angustia ante lo no-civilizado, ante lo incontrolable, ante lo Otro, es un paraguas que la película usa brillantemente, como ha analizado Frederick Jameson en su artículo titulado "Reification and Utopia"¹³⁹, pero el “verdadero” campo de batalla se encuentra del lado de "lo civilizado", del lado del héroe. Brody tiene que luchar contra los intereses económicos, contra una masa de gente ingobernable y contra sus propios temores para convertirse en el héroe.

El otro desplazamiento significativo de la novela en el guión de la película tiene que ver precisamente con el héroe del relato. Tanto en la novela de Peter Benchley como en la película gran parte de la acción se dirime entre tres personajes masculinos, el sheriff de la ciudad, el científico y el cazador de ballenas pero el juego de fuerzas que se establecen entre ellos es radicalmente distinto. Mientras que en la novela el personaje del cazador tiene un rol menor en el desarrollo de la trama en el film es una figura clave en el juego de fuerzas que componen esos tres personajes. En *Tiburón* el cazador encarna el espíritu del héroe trágico clásico, con todos sus rasgos tradicionales llevados hacia la caricatura. Quint es un huracán, experto cazador solitario de tiburones que sólo confía en los métodos artesanales de caza por lo que constantemente se burla del saber libresco del científico Hooper. Al final no hay sacrificio heroico, Quint muere sin poder luchar. Para salvar la figura del padre ideal el héroe trágico tiene que morir. El duelo final entre el tiburón y el hombre está reservado para la figura del padre. Un héroe neurótico que teme al agua por un trauma infantil y que no ha podido evitar el segundo ataque del tiburón que casi mata a su hijo. Su itinerario que consiste en superar sus fallas hasta transformarse en la figura del héroe salvador. Es una película de transición, hacia una tendencia que consiste no únicamente en construir una figura del padre ideal sino de salvar la figura del padre

¹³⁹ En "Reification and Utopia", publicado en castellano en su libro "Signaturas de lo visible", Frederic Jameson señala que el tiburón podían encarnar una multiplicidad de significados, desde lecturas políticas como la revuelta del tercer mundo, hasta interpretaciones más "psicoanalíticas" donde el tiburón era la manifestación del retorno de lo reprimido en las sociedades contemporáneas. En este sentido el villano del film funciona como un auténtico MacGuffin, ninguna de esas interpretaciones se podrían considerar falsas o aberrantes, nos dice Jameson pero "la vocación del símbolo –el tiburón asesino- yace menos en su mensaje o significado único que en su propia capacidad para absorber y organizar conjuntamente todas estas angustias." JAMESON, F. (2012:66)

como héroe. Las figuras del héroe y del padre como héroe se vuelven a juntar a partir de la década de los años 80. Un padre que tiene que pasar las mismas pruebas que la figura del héroe como ha señalado McBride en su estudio sobre Spielberg: “Como otras muchas figuras de padres irresponsables en los trabajos de Spielberg, el Indiana Jones de *El templo maldito* debe exorcizar sus debilidades como adulto y atravesar una prueba purificadora de carácter para ser digno de sus responsabilidades paternas.”¹⁴⁰ Los ejemplos más paradigmáticas de esta tradición serían *El protegido* (Unbreakable, 2000), *La guerra de los mundos* (War of the worlds, 2005) e *Interstellar* (Interstellar, 2014). Estas películas relatan el itinerario de cómo un padre caído se transforma ante los ojos de sus hijos en el padre ideal, salvando el orden del universo. La secuencia de la mirada del hijo es un dispositivo crucial para sancionar esta transformación del padre. Estas películas son conscientes de su deuda con los westerns de los años 50, de los hijos de *Shane* (George Stevens, 1953) y *Hondo* (John Farrow, 1953), como si supieran que la supervivencia de esta imagen heroica del padre depende de un modo esencial de la fantasía infantil. En el film que abre el siglo XXI, *El protegido*, la mirada del niño comparece en tres momentos claves de la película: en el accidente ferroviario que marca el comienzo del viaje iniciático del padre, en la escena donde el cuerpo del padre, interpretado por Bruce Willis, da signos de una potencia inaudita y en la secuencia final donde David Dunn reconoce ante a su hijo su nueva identidad, el padre como héroe. La escena donde David pondrá a prueba sus poderes levantando pesas ante la mirada incrédula de su hijo escenifica, con una extrema sencillez y claridad, cómo el padre va redescubriendo su cuerpo a través de la mirada del hijo. Una escena que, sin esta dialéctica de miradas entre padre e hijo, se transformaría en una situación completamente cotidiana, donde ni siquiera el peso que levanta Willis podría ser la señal de nada extraordinario. Como si Shyamalan insinuase que la mirada del hijo es la verdad de la estructura mítica del padre ideal. La mirada de un hijo que, como Telémaco, “se hallaba recostado penando en su alma y soñando entre sí con el héroe su padre.” (OD. I, 113-115).

En una última vuelta de tuerca en torno a la figura del padre-ideal en los tiempos presentes tres sagas incluyen como motor de sus tramas no tanto “restaurar al padre” sino literalmente, salvarlo: *Indiana Jones, Regreso al futuro*, y *Terminator*. La película *Indiana Jones y la última cruzada* (Indiana Jones and the Last Crusade,

¹⁴⁰MCBRIDE, J. (2011: 357)

1989) se construye alrededor del gag continuado del hijo salvando al padre de las situaciones más increíbles y peligrosas para terminar con un padre que recupera su lugar de sostén al salvar finalmente a su hijo del peligro más abismático porque no proviene ya del exterior sino que es interior al propio sujeto, el pecado de la avaricia. En un plano/contraplano que reproduce los de *Busca tu refugio* (Run for Cover, 1955), *Río Bravo* (Rio Bravo, 1959) y *Río Rojo* (Red River, 1947) el padre pronuncia por primera vez el nombre de su hijo, al que siempre había llamado Junior, y pronuncia la frase que le salvará la vida, "*Indiana, Indiana... déjalo partir.*" En *Regreso al futuro* (Back to the Future, 1985) el hijo se salva a si mismo al salvar al padre gracias a un viaje en el tiempo. Este hijo redime al padre de sus propias fallas convirtiéndolo a través de su *fantástico* viaje en un exitoso padre-ideal que en este presente alternativo (o imaginado por el hijo) es capaz de expulsar la amenaza que puso en peligro a la familia. Pero quizás la saga que con más ironía haya incluido este nuevo motivo de salvar al padre sea *Terminator* (The Terminator, 1984 y 1991). Si en la primera parte el padre enviado por el futuro es el héroe de la película que tiene que enfrentarse al villano y rescatar al mundo. En la segunda película el hijo envía una versión "mejorada" del padre para cumplir el rol del padre ideal: "*De todos los posibles padres que pasaron a través de los años... esta cosa, esta máquina... era la única que daba el tipo. En un mundo demente... era la elección más cuerda.*" Ulises el héroe de la experiencia, de la retórica se ha convertido a finales del siglo XX en una máquina que tiene que humanizarse aprendiendo desde cero la "naturaleza" ambivalente de las palabras. En lo que quizás sea la paradoja más radical de la película, el viaje de aprendizaje se ha invertido completamente. Telémaco es quien ha de enseñar a Ulises como devenir un hombre. Lo que el resto de películas sólo se atrevían a insinuar la película de James Cameron lo realiza, proponiendo un aforismo digno de un relato de Borges: la figura del padre ideal es un invento de un hijo. El sueño de Telémaco desamparado que ansiaba que su padre regrese para poner orden en una Ítaca arrasada por los pretendientes. Veinte siglos después, lo único que es capaz de inventar este Telémaco de nombre John Oconnor es una máquina, un "Terminator". Un ideal de omnipotencia, una fantasía tiernamente siniestra. Ironía extrema de un film pero que también habla de la situación del padre y el hijo en los tiempos presentes.

6.1 *Broken Flowers*: el Ulises melancólico y la mirada del hijo

Jarmusch y el ciné-fils

A principios del siglo XXI en el cine Americano se produjo un hecho insólito. Tres películas mostraban un mundo y unas imágenes pobladas por unos padres que buscaban frenéticamente a sus hijos, *Flores rotas* (*Broken Flowers*, 2005) de Jim Jarmusch, *Keane* (*Keane*, 2005) de Lodge Kerrigan y *Los hijos de los hombres* (*Children of Men*, 2006) de Alfonso Cuarón. Tres películas estéticamente muy distintas entre sí pero que sin embargo comparten un mismo gesto argumental, la inversión del motivo Homérico del hijo en busca del padre (ideal). En un artículo para la revista “Cahiers du cinéma” Emmanuel Burdeau explica de una forma sugerente esta coincidencia que relegaba a los hijos a un fuera de campo, los hijos permanecen inencontrables apunta el crítico porque “han perdido su peso histórico”¹⁴¹. El filósofo Alain Badiou, en uno de sus últimos artículos, apuntaba en la misma dirección: la clave del malestar general en las sociedades contemporáneas tenía en “el carácter aleatorio de la identidad del hijo”¹⁴² uno de sus principales ejes de lectura. Los tres personajes masculinos son versiones de ese Ulises infeliz que describe la Diosa Atenea en el primer canto, no porque no puedan volver a casa sino porque no saben a dónde volver. Si en las ficciones de los 80 y los 90 el hijo conseguía salvar al padre o incluso hacerse un padre-ideal a la medida de los tiempos, como en el caso de la saga de *Terminator*, una década después la situación es más angustiosa. En el film de Jarmusch Ulises ya no es el individuo encerrado en una situación de guerra, de conflicto, o de exilio acechado por grandes y temibles enemigos sino que su padecimiento es aún más radical porque, a diferencia de éste, no sabe lo que ha perdido. El personaje interpretado por Bill Murray, desde la escena inicial donde es la mujer que lo abandona a él invirtiendo el punto de partida del relato de Homero, es presentado como el superviviente de un naufragio interior. A partir de esta situación inicial de ruptura¹⁴³ *Broken Flowers* narra dos viajes que nunca acabarán por cruzarse.

¹⁴¹ BURDEAU, Emmanuel (2005:12)

¹⁴² BADIOU, A. (2011:345)

¹⁴³ Desde su título, *Broken flowers*, la película toda una serie de imágenes relacionadas con lo quebrado, lo roto y lo fragmentario. Palabras todas ellas relacionadas con la etimología del vocablo nihilismo que encierra en su raíz latina la palabra “nada” y que servirían para calificar de una forma casi literal el primer cine de este director norteamericano: *Permanent Vacation* (1980), *Stranger Than Paradise* (1984), *Down by Law* (1986). Como si esos personajes de principios de los años 80 hubiesen crecido biológicamente pero su situación

El viaje del padre en busca de la mujer que podría ser la madre de su hijo y el viaje del supuesto hijo en busca de su padre. Son dos líneas en el tiempo que funcionan de un modo diametralmente opuesto. Mientras que el viaje de Don es un movimiento hacia el pasado para resolver un enigma, el viaje de ese hijo sin nombre se dirige hacia el enigma del presente.

EL PERSONAJE PRINCIPAL, Don Johnston.

Jim Jarmusch nos presenta, a través de unos fríos plano/contraplanos, a Don (Bill Murray) solo y tumbado en el sofá mientras ve en la pantalla de su televisor una película de 1934 de Alexander Korda, *The Private Life of Don Juan*. Después de la referencia, más o menos encubierta en el título a la historia del cine, Jarmusch introduce un dispositivo diegético meta-discursivo que hace dialogar de un modo directo la narración de la historia con la historia formal del cine porque Don es constantemente asimilado por el único amigo masculino, su vecino Winston, a ese personaje de la literatura y la mitología que aparece en la pequeña pantalla. Don sería para Winston ese mítico Don que puede resolver el misterio como le dirá Winston antes de emprender su viaje “porque entiendes a las mujeres”. Una nominación que sin embargo Don insiste en rechazar, quizás por saber que se encuentra mucho más cerca del Don Juan de la película del 34 de lo que le gustaría admitir.

La película que está viendo Don está protagonizada por Douglas Fairbanks, el actor que encarnó en los años 20 y 30 ese héroe ideal de masculinidad deportiva, diurna y activa en los inicios de Hollywood,¹⁴⁴ pero que justo esa película establece un juego irónico con ese papel. En *The Private Life of Don Juan* las aventuras del protagonista se inician cuando acude a un médico aquejado de un malestar, no estar “seguro de llevar

existencial se hubiera mantenido exactamente idéntica. Para un análisis del cine de Jim Jarmusch y sus personajes remitimos al capítulo “Exiliados (un cine arrasado: Jim Jarmusch)” del libro de David Oubiña *Filmología. Ensayos sobre le cine*

¹⁴⁴ BOU, N. y PÉREZ, X. (2000:43): “Desde el fin de la Segunda Guerra mundial, y en un contexto social donde el terror a la descomposición del hogar conyugal es el núcleo de indudable paralelismo metafórico que sirve para reflejar cinematográficamente una desorientada sociedad en plena crisis de valores, no puede extrañarnos la búsqueda de una alternativa heroica que cuestione el frágil optimismo con que, tres décadas atrás, Douglas Fairbanks había renunciado al escenario realista para exaltar, ante la opinión pública, el ideal de una masculinidad deportiva, diurna, y activa, legitimada moralmente en la superficial pero obligada conquista de la chica.”

las riendas” cuando se encuentra a solas con una mujer. Así, especularmente, Don sería una continuación de ese otro Don, un Don Juan caduco como le acusa Sherry, el personaje interpretado en el momento de la ruptura. Como en la película del 34 ya no veremos a Don usando sus dotes para hacerse pasar por otro, ni valerse de subterfugios para conquistar a las mujeres¹⁴⁵.

Veremos una serie de encuentros con mujeres que ya no están basados en el brillo de la seducción sino en la búsqueda de un saber incierto sobre su pasado. Don Johnston se presenta desde el inicio como un personaje vaciado de todo deseo vital, como si al alcanzar el éxito económico se hubiese transformado en una marioneta, movido por unos hilos que adquieren el rostro cómico de su vecino aficionado a las historias de detectives.

Tal y como lo presenta Jarmusch Don parece literalmente un espectro, un espectro sacado del film de Korda, como si el falso entierro de Don Juan que está viendo en la pantalla se hubiese literalmente producido. Este héroe/muerto transita todos los espacios de su cotidianeidad, reducidos a un hogar del que sólo conocemos el sofá y el televisor, con una actitud alicaída y mirada pérdida. Don es un individuo invadido por una tristeza que no parece remitirse a la ruptura que acabamos de asistir sino que parece apuntar a un vacío más radical, un vacío que le hará indagar, empujado por su Winston, hacia el pasado.

WINSTON, EL ESCRITOR SIN HISTORIAS.

Como señala certeramente el crítico Jean-Michel Frodon en su reseña para la revista Cahiers du cinéma “Winston, c’est le cinema d’action américain (pas “action” forcément au sens de bastons&explosions, mais au sens où il faut que ça avance, que

¹⁴⁵ Silvia Frendik realiza un interesante, y productivo análisis para la lectura que estamos intentando desarrollar de la película, sobre la figura mítica de Don Juan en relación a otras figuras masculinas: “Lo que tampoco podemos dejar de tener en cuenta es que ni Don Juan ni Casanova tienen descendencia, o sea que no están en la misma posición que el padre Edipo que es padre e hijo al mismo tiempo, ni que Hamlet, que está totalmente preocupado y atrapado en y por la temática de la filiación.” FRENDRİK, S. (2012: 99)

ça aille quelque part, que le monde ait changé entre le début et la fin de l’histoire)”.¹⁴⁶ Winston es aquel que sigue creyendo en las historias de detectives, en las tramas clásicas de misterios. Cuando Don entra por primera vez a su habitación podemos leer en la pantalla de su ordenador, “Deconstructing a Mystery.” *Supuestamente, puedes escribir con esto una novela de misterio, o resolver un crimen Complicado*, le dirá Winston a Don antes de que le enseña la carta que activará toda la secuencia de gestos que los detectives de la ficción realizan. Como le dice Don a los hijos del vecino de una forma irónica *sé que es uno de esos detectives famosos*. Toda la película está construida a través de signos que remiten al propio cine, unos signos que en su repetición ahuecada provocan en el espectador una nostalgia contrarrestada por la mirada distanciada de la cámara de Jarmusch y del propio rictus de Bill Murray.

Pero el vecino no es únicamente ese personaje enamorado de las formas clásicas sino que principalmente es quien posee lo que el saber de Don parece no poder, o no querer, alcanzar: el vecino representa el arquetipo de la familia feliz, aquel que comparte su vida con una mujer perfecta como le dice Don. Es lo que le señala Sherry cuando decide separarse de Don, *Fíjate en tu amigo Winston, el vecino. Él lo pasa en grande. ¿No quieres tener una familia?*¹⁴⁷ En *Broken Flowers* la familia se instituye como el centro vacío alrededor del que giran todos los personajes y los distintos encuentros que se producen entre Don y las mujeres de su pasado. Un centro, que como los distintos géneros que cohabitan en el film, parece ser ese lugar al que habría que dirigirse pero al que es imposible ya acceder.

LOS GÉNEROS, el espectro del padre

Como señala Juan Antonio Suárez en su monografía sobre el cineasta¹⁴⁸ *Broken Flowers* mezcla estructuras de tres géneros que remiten a la tradición clásica: la road movie, la comedia romántica y de la historia de detectives. En cada caso Jamursch va

¹⁴⁶ FRODON, J-M. (2005:15)

¹⁴⁷ Jarmusch carga las tintas en esa representación con esos niños que encarnan la armonía y la bondad cercana a lo imposible. Como en escena escena inyectada de humor absurdo donde la hija rectifica al padre:- *¡Papa estas fumando otra vez!*. *.-No, no, no, sólo es hierba. .- Déjame ver... es verdad solo es cannabis sativa. .-¡Lo ves solo es maría!* *.- Porque mama a dicho no se fuma tabaco nunca más. .- Lo sé, lo he dejado. .-¡Nunca! Nunca, no más tabaco, prometido. .-Vaaaaaaaale.*

¹⁴⁸ SUAREZ, J.A. (2007)

explorando las grietas de cada género, vaciando cada forma hasta dejar prácticamente en los huesos su estructura como un cuerpo que aún no sabe que vaga sin vida¹⁴⁹: “It lacks the speed and outlaw chic of the road film, explores the afterlife of the romantic couple rather than its formation and, a failed detection narrative, it is unable or unwilling to resolve its main enigma.”¹⁵⁰ La película gira en torno a varias formas de imposibilidad: la imposibilidad de revitalizar los géneros clásicos, la imposibilidad del encuentro entrelazada junto a la imposibilidad de la herencia.

Si *Broken Flowers* hereda una tradición no sería ya la de aquel cine que vertebraba a través de la pasión el arquetipo narrativo que buscaba mostrar las peripecias del chico hasta unirse con la chica sino que recupera un cine que en los años 50 empezaba a reflexionar sobre su propio pasado. Un cine que asumía la estructura paradójica de la herencia, que nunca es algo dado sino una tarea, un mandato. Una responsabilidad que Jim Jarmusch recibe de Nicholas Ray y de los cineastas de su generación, como señala Carlos Losilla: “varias película que se desarrollan en el contexto de la transmisión de conocimientos interrumpida, que a su vez actúa como revelador de la situación del cine, una tradición en peligro de extinción si alguien no recapitula sus logros y continua el camino.”¹⁵¹

ENCUENTRO(s) con el Otro.

Broken flowers es una película construida como un viaje hacia el pasado pero es también un film sobre distintas formas de encuentro con el otro, con la feminidad. Unos encuentros en los que poco sabremos sobre el pasado de los protagonistas sino que el presente fracturado nos dejará entrever, más que un retrato generacional, un retrato de los tiempos. El crítico Jean-Michel Frodon lo señala de un modo directo, “Broken Flowers est un filme de la perte du monde, la mise en forme soyeuse et également souriante d’une déliaison.”¹⁵² En ningún momento de los distintos encuentros se produce una reconciliación con el pasado sino que cada encuentro marca como la transmisión del saber, encarnada en las figuras del padre y el hijo, ha

¹⁴⁹ La apuesta de lectura, tanto en el texto como en la serie de fotogramas en el margen derecho, es que Jarmusch mantiene en tensión y simbólicamente viva la ilusión del “individuo” dentro de un mundo que ha estallado en fragmentos pero un mundo y un individuo que viven encerrados en un espacios de lo igual, de los espectros.

¹⁵⁰ SUÁREZ, Juan (2007:141)

¹⁵¹ LOSILLA, Carlos (2010:189)

¹⁵² FRODON, Jean-Michel (2005:15)

adquirido en el presente una forma problemática. Como en ese primer encuentro, que es el menos dramático de todos ellos, donde Don se encuentra con la familia de Laura (Sharon Stone) truncada por la muerte del padre y donde la hija sintomáticamente no reconoce de donde proviene su nombre sino que, casi freudianamente¹⁵³, repite una historia que desconoce.

Las primeras películas de Jarmusch fueron definidas como un minimalismo narrativo que permitía reformular o refutar las convenciones de los géneros de Hollywood donde no había obligación de mostrar las motivaciones psicológicas de los personajes o como señala Antonio Weinrichter: El relato no busca los tiempos fuertes dramáticos y a veces se pierde en elipsis o toma un desvío lateral. Los personajes protagonistas están “vaciados” psicológicamente y se caracterizan en gran parte (véase *Vacaciones permanentes*) físicamente por la forma de andar, de bailar, de posar del (no) actor que los encarna.”¹⁵⁴ En *Broken Flowers* ese ejercicio de “vaciado” se traspasa a los objetos y a los espacios y a la propia estructura de la película. En el encuentro con Dora (Frances Conroy) es donde más claramente se puede ver este ejercicio por parte de Jarmusch. Dora vive actualmente con Ron vendiendo “terrenos con paisaje y casas de diseño prefabricadas”, metáfora exacta del vacío de esa familia traumatizada por no haber tenido descendencia.

EL FINAL SIN FIN

La película culmina sin la resolución de ninguno de los dos enigmas. Ni el viaje del padre, ni el viaje del hijo encuentran una solución ni tan siquiera el conflicto como forma última de comunicación. Al final tan sólo una colección de pistas que no sirven para “resolver” el misterio, como puntúa su amigo Winston, y que convierten ambos viajes en una especie de parodia de lo que el viaje era en los relatos clásicos: la posibilidad de verse transformado por la experiencia.

Primero como tragedia y luego como farsa, titula uno de sus últimos libros Slavoj Žižek, y así es como culmina el film, repitiendo el inicio, con otra carta. Una carta, que en un inteligente juego con el espectador, Jarmusch no desvela el contenido. Quizás por eso Jarmusch culmina con la única marca de estilo que podría remitir a

¹⁵³ En su artículo de 1914 “recuerdo, repetición y elaboración” Freud describe este proceso: “el analizado no recuerda nada de lo olvidado o reprimido, sino que lo vive de nuevo. No lo reproduce como recuerdo, sino como acto; lo repite sin saber, naturalmente, que lo repite.”

¹⁵⁴ WEINRICHTER (2003:17)

cierta autoría clásica, un travelling circular de trescientos sesenta grados que comienza donde termina, como señalando la necesidad de volver al inicio pero, a su vez, la propia imposibilidad de la vuelta a los orígenes. Encerrado en ese movimiento circular Bill Murray transformado ahora en un padre sin descendencia mira la figura de un adolescente que desaparece en el asiento trasero de un coche.

EL VIAJE DE ABRAHAM

El padre terrible

“Alargó Abraham la mano y empuñó el cuchillo para degollar a su hijo.”¹⁵⁵

¹⁵⁵ RAVASI; G. (1994:152)

0 El nacimiento del padre-terrible: un instante imborrable para la épica: D.W. Griffith, el (des)orden de la épica y la figura de Abraham

Hasta la década de los 60 los espectadores cinematográficos sabían que la sierra nunca alcanzaría su objetivo. El héroe del relato llegaría en el último minuto para impedir que esa imagen siniestra del cuerpo despedazado irrumpiera en las pantallas.¹⁵⁶ *El argumento debe sugerir que el rescate de la víctima es absolutamente imposible*, escribe Hitchcock en un texto titulado “El placer del miedo”, *pero en lo más profundo de su subconsciente el espectador tiene la certeza, engendrada por la asistencia a obras dramáticas similares, que el héroe rescatará a la víctima en el último suspiro*. En 1960 la historia de dos hijos modificó para siempre la seguridad de ese horizonte dando fin a la “espera del retorno de Ulises”. Hoy, como si continuásemos la genealogía de Norman Bates de *Psicosis* (Psycho, 1960) y Mark Lewis de *El fotógrafo del Pánico* (Peeping Tom, 1960), ya nadie espera el regreso del padre ideal. Un director avalado por los grandes estudios puede mostrar, en una película como *¡Madre!* (Mother!, 2017), cómo un hijo es devorado ante la mirada complaciente de su padre o podemos asistir a una noche de violencia-sin-ley donde los “Nuevos Padres” sacrifican a sus hijos en una de las sagas más exitosas de público, *La noche de la expiación* (The purge, 2013).¹⁵⁷ Parafraseando el texto de Hitchcock quizás en la actualidad el espectador cinematográfico tenga la certeza que en lo más profundo de su subconsciente no hay esperanza heroica posible pero cuando en 1915 el espectador de *El nacimiento de la nación* (The birth of a nation, 1915) asistía al asedio final de la familia sabía que el relato, y por lo tanto el mundo sustentado en él, no iba a producir esa imagen del cuerpo sin vida de los hijos, que el héroe retornaría en el último minuto para expulsar la amenaza y restaurar el orden. Lo que no podían

¹⁵⁶ Sin embargo la capacidad subversiva del dispositivo cinematográfico era y es capaz de traspasar el código Hays del Hollywood clásico, o cualquier otro código de censura, al proyectar esa imagen imposible en la imaginación de los espectadores. En ese sentido el cine no es tanto el territorio de los sueños, con el cual tantas veces se lo ha comparado, sino más bien el de las pesadillas.

¹⁵⁷ Del éxito comercial de una saga que tuvo su origen en el ámbito marginal de la serie B se podrían entresacar muchas lecturas. Lo que nos interesa destacar en este punto de la investigación es que los mundos ficcionales del siglo XXI no están a la espera del retorno de una figura como la de Ulises sino que lo que se espera de la ficción es el retrato del reinado del reinado del padre-terrible.

pre-ver esos espectadores *educados*¹⁵⁸ en el relato por el propio Griffith era la irrupción de una imagen más desconcertante que la de un cuerpo sin vida: la de un padre dispuesto a sacrificar a sus hijos. La figura del padre ideal que David W. Griffith había construido tan minuciosamente en su obra inicial se desmoronaba súbitamente en su primer largometraje de larga duración.

En *El Nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, 1915) el rol de los padres cumple una función muy distinta al de sus anteriores películas. Ya no vendrán “en el último minuto” a rescatar a sus hijos ni a clausurar las tensiones del otro dispositivo narrativo, el montaje en paralelo. Los padres de las dos familias de la película ocupan la posición de víctima. Víctimas de su propia corrupción, como el padre de la familia del Norte (la familia Stoneman) que es traicionado por su mano derecha, y víctimas de su propia impotencia, como el padre de la familia del sur (la familia Cameron) que es presentado como un padre afable pero incapaz de defender a su familia. El último gran movimiento de *El nacimiento de la nación* comienza con un doble “rescate en ultimo minuto” donde los roles se encuentran invertidos. Si en las películas anteriores del propio Griffith las víctimas solían ser el niño y la mujer, en este final los padres son ese objeto a salvar. Sin embargo esta no será la única novedad que depara la película a la figura del padre, en el trayecto final ese padre víctima se transformará por una instantes en otra cosa. En los últimos 30 minutos Griffith duplica las dos líneas de acción del montaje en paralelo que había formalizado en su película más paradigmática, *The Lonely Villa* (1909), pasando a disponer de cuatro líneas narrativas que se mantienen en tensión. A esas cuatro líneas narrativas narradas simultáneamente Griffith añade un nuevo elemento de suspense inédito en su filmografía anterior al modificar el origen de la amenaza. El padre de la familia Coleman se transformará de víctima a verdugo en un plano que interrumpe la lógica binaria del montaje en paralelo. Por unos

¹⁵⁸ Griffith no sólo era un hábil narrador preocupado por la coherencia interna de sus historias. El padre del cine Norteamericano estaba convencido de la misión ética que el cine cumpliría en el siglo XX. *El cine puede llevar estar verdades al mundo entero sin ningún coste*, escribe Griffith en 1916 en un manifiesto publicado en los periódicos más importantes de Estados Unidos, *mientras que al mismo tiempo lleva la diversión a la masas*. Leído más de un siglo después el ferviente optimismo de Griffith en el cine parece sólo reservado al espíritu de los niños, los pioneros, los revolucionarios o la figura del padre-ideal. La transformación de esa fe a lo largo de las distintas generaciones de cineastas sería otra historia de padres e hijos. A su modo Jean Luc Godard, como uno de sus hijos más obsesionados con la filiación de las imágenes, ya narró la *genealogía de ese optimismo* en sus Historias del cine.

instantes, la amenaza ya no proviene del exterior de la casa ni el suspense es generado por el montaje al saltar a otra línea narrativa sino que la angustia surgirá dentro del propio plano. Ante la inminente irrupción de los rebeldes en el cabaña donde se ha refugiado la familia, Coleman decide empuñar un arma para sacrificar a su hija. El espectador nunca sabrá las motivaciones de ese acto porque la película cerrará todas las tensiones con la llegada salvadora del hijo en el último minuto – una llegada que rescata a su familia y al padre de sus propios actos- sin embargo el padre, en un plano americano, empezaba a mostrar su otro origen. La composición del plano y los gestos de los personajes recogen la iconografía de la representación barroca del Sacrificio de Abraham en pintura. Los gestos y las miradas del cuadro de Caravaggio, impregnados del furor y una oscuridad propia del Barroco, aparecen de nuevo en este padre dispuesto a matar a su hija. El instante del peligro de la mano de este padre, como en el relato del génesis, sólo durara hasta que la tensión alcance su cenit. Mientras que en el relato bíblico el padre terrible es interrumpido por la voz de Yahveh, a través de un ángel, que le ordenada que le detenga en *El nacimiento de la nación* el sacrificio se encuentra cancelado por la llegada del hijo.



Fotogramas de En *El Nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, 1915)

En un universo cinematográfico que justo acaba de salir de su “edén cinematográfico” de los inicios donde no existían ni la muerte ni el crimen y, más significativamente aún, donde siempre la amenaza provenía de figuras que encarnaban la otredad esta nueva imagen, inaudita y excesiva, supuso toda una transformación del horizonte de expectativas: con este gesto del padre una nueva posibilidad se acababa de instaurar en la memoria del espectador, instalando el enigma en el centro del relato. Por unos instantes lo familiar se volvía extraño, una extrañeza que como una ola expansiva irá sacudiendo los tiempos. El padre, aquel que debería proteger y expulsar la amenaza, se convertía en el agente del peligro. En esta escena de la transmutación del padre en

la figura de un padre-terrible podemos ubicar la (otra) novedad radical que Griffith deposita con este film, como una bomba de relojería, en la historia de las imágenes. Mientras los tropos cinematográficos del montaje paralelo, el rescate en el último minuto, la representación épica de las batallas o los primeros planos hinchados de pathos ya habían sido utilizados con éxito por el director, este plano del padre alzando la mano para el sacrificio marca un punto de ruptura y el inicio de nuestro segundo recorrido, el viaje del padre-terrible. Una figura contra-natura, monstruosa¹⁵⁹ que prefigura en el espacio filmico ese concepto esencial del siglo XX, lo siniestro. Esta primera irrupción del padre terrible, como si el cine fuese no sólo hijo de su tiempo sino también padre de los tiempos que vendrán, se ubica en la categoría de lo siniestro formulada por Freud pocos años después en 1919. A través del *El nacimiento de la nación* (The birth of a nation, 1915) “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”, la definición freudiana de lo siniestro, cobraba vida¹⁶⁰ en esta escena de Griffith y el padre terrible.

Lo siniestro y las funciones del padre terrible

En lo que tarda un padre en alzar su mano para el sacrificio, Griffith acababa de inventar la *figura cinematográfica del padre-terrible*. La secuencia se presenta fugazmente, como una interrupción del relato, dentro de la gran resolución final que está orquestando la película. Sin embargo aunque esta fugacidad es un rasgo central que se repetirá en las representaciones posteriores del *padre-terrible* no es únicamente

¹⁵⁹ Lo que define al monstruo escribía Foucault “es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es una violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza” FOUCAULT, M. (2000:61). Siguiendo este hilo podríamos aventurar que una *imagen-monstruosa* sería no sólo la que atenta contra el horizonte de expectativas de una época (leyes de la sociedad) sino contra toda expectativa más allá de sus devenires históricos (leyes de la naturaleza). En este sentido esta imagen del padre terrible conserva todo su aterrador vigor mientras que otras imágenes de *El nacimiento de la nación*, como la representación de la comunidad de color, han perdido su valor de shock y tan sólo conservan y reflejan los prejuicios de su tiempo.

¹⁶⁰ En una reseña de 1896 el escritor Máximo Gorki desvelaba el potencial siniestro del cine: “La noche pasada estuve en el Reino de las sombras. Si supiese lo extraño que es sentiré en él. Todas las cosas –la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire- están imbuidas allí de un cielo gris, grises ojos en medio de rostros grises y, en los árboles, hojas de un gris ceniza. No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso”. Para un detallada sobre los inicios del cine y su carácter tanco siniestro como espectral remitimos al libro de David Oubiña, *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*.

en el elemento temporal donde hay que buscar la clave de lectura que propone esta figura. El elemento temporal es significativo porque interrumpe, a la manera de un efecto de distanciamiento brechtiano, el fluir del relato y su armónica resolución. La clave de lectura que propone esta figura es, precisamente, su carácter disruptivo que afecta tanto la lógica tradicional de la narración como al horizonte de expectativas de sus espectadores. Ciertamente en *El nacimiento de la nación* el hijo llegará en el instante preciso para expulsar la amenaza y reinstaurar el equilibrio perdido pero por unos instantes este gesto del padre ha detenido el movimiento del film e instalado una duda en sus espectadores. ¿Qué deseo oscuro impulsa a ese padre a sacrificar lo más querido? ¿Acaso como Abraham escuchó el mandato divino? ¿O será quizá que el director se identifica por unos instantes con ese dios terrible? ¿Qué se puede esperar si la amenaza ya no proviene de los típicos representantes de la otredad (ya sean estos los troyanos, los cíclopes, “los indios”, los proscritos del oeste, los ladrones o, como en este caso, los “negros”,) sino de la propia familia? ¿Acaso en la pantalla de la imaginación del espectador el padre no habría matado ya a su hijo? En este gesto se pueden leer las funciones estructurales de la figura del padre terrible: la amenaza ya no podía provenir únicamente del exterior sino que la figura que debía expulsar el mal se transforma en el agente del peligro. Por unos instantes lo familiar se había vuelto extraño. En este sentido Griffith puso a circular a través del discurso cinematográfico una imagen bíblica reservada hasta ese momento a los teólogos, los filósofos o a los historiadores: el sacrificio de Abraham. De este modo los primeros espectadores cinematográficos, acostumbrados a las comedias y a los relatos de atracción, se enfrentaron a un enigma que no proponía una fácil respuesta. D.W. Griffith no sólo había actualizado los valores de la épica Homérica en los modos de narrar del cine sino que había inyectado en el medio de entretenimiento más global del siglo XX, el otro inicio de la historia cultural de occidente.

Auerbach sitúa el inicio de la ficción en la confluencia de dos escrituras, en dos formas de narrar diametralmente opuestas: la escritura griega de Homero y la escritura bíblica encarnada en el “Génesis”, concretamente en el relato del sacrificio de Abraham, en esta historia entre el padre y el hijo. Mientras que el estilo de Homero está cincelado en torno a la sobria tensión dramática y un realismo donde las figuras y los objetos deben estar siempre en un primer plano “uniformemente iluminados”, es

decir donde todo está ordenado y es rápidamente reconocible, el relato bíblico se centra, como un cuadro o un fotograma, en el *instante* del conflicto quedando el resto de la escena y la acción en oscuridad, fuera de campo. El efecto que buscaban las sagradas escrituras, nos dice Auerbach, era irrumpir en la vida de los hombres como un corte que implicaba un reordenamiento de los ideales griegos y romanos. El Génesis construye así un relato que pone en cuestión la medida, la distancia justa, para sumirnos en una inquietante desorientación, desde la intervención de ese Dios que aparece “sin figura alguna” hasta el viaje que emprenden el padre y el hijo en “un silencioso caminar a través de lo indeterminado y provisional”¹⁶¹. Nos adentramos, como certeramente apunta Huberman, en una “experiencia en la cual ya no sabemos exactamente qué está *frente* a nosotros y qué no lo está, o bien, si el lugar hacia el que nos dirigimos no es ya ese *interior* en el cual estaríamos presos desde siempre.”¹⁶² Es en esta experiencia de lo más familiar vuelto extraño donde emerge la segunda figura de nuestro estudio, la figura del Padre-terrible o el lado inhumano de la ley. Así, si entendemos el cine clásico como el reino del padre-ideal, es decir, como “un tejido elaborado alrededor de la noción de orden donde todas las líneas confluyen en una cristalización de la idea de hogar como destino último de todo personaje”¹⁶³, la faz siniestra de esta segunda figura nos llevará a buscarla en tres lugares privilegiados. En aquellas películas que subvierten la estructura clásica de los tres tiempos al cuestionar la posibilidad de una reconciliación final, en géneros que amenacen el espacio reconociblemente ordenado del cine clásico, en el cine “fantástico” y el cine de “terror”, y en un tercer lugar que recorre y habita todos los géneros, en instantes donde la angustia y el exceso desestabilizan no sólo a los personajes del relato sino a la propia forma de la película.

¹⁶¹ AUERBACH, E. (1996:15)

¹⁶² DIDI HUBERMAN, G. (2010:161): “Propiamente hablando, el extrañamiento inquietante sería siempre algo en lo cual, por así decirlo, uno se encuentra completamente desorientado. Cuando mayor se orienta un hombre en su ambiente, menos sujeto estará a recibir de las cosas o los sucesos que se producen en él una impresión de inquietante extrañeza.”

¹⁶³ BOU, N. (2002:55)

1) De *Intolerancia* a *Lirios Rotos*

Intolerancia (Intolerance, 1916) es una película sin centro, un “film-fuga” como lo calificó en 1925 Terry Ramsaye en su historia del cine¹⁶⁴. Una película más cercana a los métodos compositivos de la música que a las referencias literarias o lo que es lo mismo, una película vanguardista antes que la vanguardia aterrizara “oficialmente” en el cine unos años más tarde. *Intolerancia* comparte con *El gabinete del Doctor Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920), *El acorazado Potemkin* (Bronenósets Potiomkin, 1925), y *La edad de Oro* (L'Âge d'or, 1930) el rasgo típico de una obra de vanguardia, su ruptura en relación a la tradición y los horizontes de expectativas. Sin embargo el rasgo común más significativo para nuestro recorrido no son únicamente la construcción de unos mundos cinematográficos en crisis poblados por gestos violentos sino una ausencia sobre la que estos cuatro films giran. En estos mundos cinematográficos la figura del padre ideal ha sido borrada completamente de la escena y su retorno ya no forma parte de las posibilidades, del horizonte, que estas películas construyen. La mano amenazante de ese cartel es el auténtico protagonista de un mundo convertido en un gran escenario para lo siniestro y el estado de terror; la angustia y el desamparo de esa madre que sujeta a su hijo en brazos en el cartel promocional son el leitmotiv conceptual de las cuatro historias que componen



Intolerancia (Intolerance, 1916). Todas ellas (la crucifixión de Cristo, la caída de Babilonia, la historia de la matanza de San Bartolomé en la Francia del siglo XVI, y el capítulo ubicado en el presente) ubicadas en el segundo tiempo del relato ideal, el momento del desequilibrio. Un desequilibrio, una acumulación de tensiones, que sólo tendrá una resolución final no ya a través de la llegada del padre, como en sus primeras películas, o en el rescate por parte del hijo, como en *El nacimiento de la nación* sino a través de un dispositivo heredado de la tragedia

griega, *Deus ex machina*. El tercer momento conclusivo se produce literalmente con una llegada divina que atraviesa los tiempos y otorga una redención a todas las historias. Y si Griffith invoca el bíblico juicio final como único medio de frenar las

¹⁶⁴ RAMSAYE, T. (1926): *A million One Nights: A History of the Motion Picture through 1925*. Ed. Simon and Schuster, New York.

historias de intolerancias y guerras en la que se ha convertido la Historia humana es precisamente, como certeramente ha señalado Xavier Pérez, porque este “es el horizonte de trágicas expectativas en que naufraga la conciencia de Occidente.”¹⁶⁵ Los relatos de las atrocidades que venían desde el otro lado del atlántico sobre la Primera Guerra Mundial, una guerra que hacía más de dos años que había comenzado y no parecía que tuviera un final cercano, se ubican como trans fondo que sostenía esa lectura trágica. Este *naufragio de la conciencia* es lo que *Intolerancia* permitía vivir a los espectadores norteamericanos cuando vieron la película en los años 1916 y 1917. El mundo mismo, o la Historia como fuera de campo de la película, parecía dar la razón a Griffith. De ese naufragio, en la siguiente película que el director realizó tras terminar la guerra, surgirá la figura del padre terrible.

Lirios rotos (Broken Blossoms, 1919): el padre-terrible sube a escena

Unos años después en 1919, como si esta conciencia trágica del destino de Occidente hubiese ganado la batalla, D. W. Griffith realizará su película más oscura y su último gran éxito comercial, *Lirios rotos* (Broken Blossoms, 1919). En muchos aspectos este film es quizás su obra más transgresora y por su carácter trágico encontró obstáculos



desde la propia industria que había ayudado a construir. Con *Lirios rotos* el retrato del horror empezaba a invadir las pantallas cinematográficas y a fascinar a sus espectadores. Los afiches publicitarios de la película, que se conservan en la

¹⁶⁵ PÉREZ TORIO, X. (2016): “Alegoría, redencionismo y tentación trágica en el cine de Hollywood ante la Gran Guerra (1915-1930)” en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, Valencia, España. Disponible en: <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=303>. Fecha de acceso: 15 jun. 2018.

Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, anunciaban que algo nuevo estaba irrumpiendo. *Lirios rotos* invierte la estructura del relato y los personajes que el propio Griffith había construido bajo el reinado del padre ideal. Empezando con el cuestionamiento de una armonía inicial que se encuentra expulsada del *mundo occidental* que ya había padecido los horrores de la primera guerra mundial y que es calificado por la voz narrativa del film a través de una cartela como un mundo gobernado por “los hijos del conflicto y la confusión”. Esta imagen de unos hijos perdidos será retomada una y otra vez por el cine norteamericano cuando la guerra el Vietnam sacuda sus cimientos en películas como *Platoon* (Platoon, 1986) *Corazones de hierro* (Casualties of War, 1987) o *La Chaqueta metálica* (Full metal jacket, 1987). Griffith expulsará esta armonía inicial fuera de las coordenadas occidentales al iniciar su relato en un puerto de China donde nos presentará al héroe del relato. Un “joven chino” que tras ver una pelea entre unos soldados europeos y empujado por las enseñanzas de Buda se convence que el mundo de esos hijos del conflicto y la confusión requiere de un héroe que enderece los tiempos. Un sujeto heroico que a su llegada a Inglaterra se convertirá en otro de esos hijos que pasa sus días en “una casa del pecado” hasta su encuentro con la víctima prototípica del melodrama, la hija indefensa. En ese instante recuperará su rol de héroe de la historia para enfrentarse al auténtico protagonista del film, el padre terrible. Battling Burrows un padre alcohólico y violento que mantiene a su hija (Lilian Gish) en un estado de explotación y angustia.

La resolución del film se podría leer como la “versión de cámara” de la gran sinfonía que era *El nacimiento de una nación*. En este tercer tiempo encontramos las mismas estrategias filmicas que en su producción épica, el montaje en paralelo combinado con la posibilidad del rescate en el último minuto, en un formato intimista que si ha perdido sus rasgos espectaculares es únicamente en beneficio de sus efectos de compasión y terror. Si bien en *Lirios rotos* encontramos los mismos agentes que cumplen las funciones del héroe salvador, la víctima y la amenaza, al trastocar una de las piezas cambia el escenario completamente, pasando del mundo de la épica al universo de la tragedia. La escena donde Batling golpea hasta matar a su hija consigue una intensidad pocas veces vista hasta ese momento en el cine. Un afecto que se

produce por el uso claustrofóbico del espacio, la actuación de Lilian Gish¹⁶⁶ pero especialmente por un nuevo uso de los dos programas narrativos asociados hasta ese momento a la figura del padre-ideal, el montaje en paralelo y el rescate en el último minuto. Griffith conecta el hogar donde Batling aterroriza a su hija (el espacio A) con la carrera del “joven chino” por las calles (espacio B) pero las expectativas que el dispositivo produce nunca llegarán a satisfacerse. O más precisamente, el anuncio del dispositivo narrativo del “rescate en el último minuto” produce un suspense que sólo obtendrá una paradójica satisfacción con el fracaso del propio dispositivo y la muerte de la víctima. Si el héroe cinematográfico, bajo el imperio de Ulises, siempre regresaba cuando más se lo necesita, en el instante en que el relato y sus personajes se encuentran a punto de descomponerse, " en *Lirios rotos* el retorno del héroe se produce demasiado tarde. El montaje en paralelo y el fracaso del rescate en el último minuto está construido para que el padre terrible brille en todo el esplendor de su función. Una función, diametralmente opuesta al padre-ideal, que consistirá en instaurar el caos y provocar la angustia de los hijos.

A diferencia del resto de sus films donde el héroe restituye la unidad perdida a través del rescate en el último minuto, en *Lirios rotos* la solución que se plantea es de un carácter nihilista. El héroe llega demasiado tarde no sólo para salvar a la heroína/víctima del film sino para salvar su rol de Héroe. Que el protagonista se suicide tras asesinar al padre-terrible dentro de esta fábula moral posee una muy rica polisemia. Especialmente si tenemos en cuenta la irrupción en la pantalla cinematográfica de un final que no sólo mostraba por primera vez el fracaso del programa narrativo que tantos “finales felices” dio a su cine, sino que cuestionaba desde dentro de la tradición la idea misma de una restauración del orden¹⁶⁷. Este

¹⁶⁶ Como ha señalado Peter Hutchings en su libro sobre los films de terror, la actuación de Lilian Gish ha marcado las formas de representar la angustia de las víctimas en el cine posterior, especialmente en el cine de los 70 y 80: “Here we have a portrayal of abject terror that combines defensive movements (holding one’s arms up before the body, seeking to make the body small by hunching down) with “excessive”, non-defensive actions (such as Gish’s turning in circles) that signify a panicked loss of control over the body.” HUTCHINGS, P (2004: 153)

¹⁶⁷ Antes del estreno que tuvo lugar George M. Cohan Theater de Nueva York el 13 de mayo de 1919 Griffith decide comprar los derechos de su película al productor Adolph Zukor. Éste acepta al suponer un fracaso comercial dado el carácter trágico y especialmente al desviarse de los finales felices establecidos por la reciente tradición Hollywoodiense. En la autobiografía Lilian Gish narra como el productor dictamina su fracaso comercial porque en la película “todos morían”. (“You bring me a picture like this and want money for it? You may as well put your hand in my pocket and steal it. Everybody in it dies. It isn’t commercial”).

dispositivo de (no)rescate del último minuto no cierra el sufrimiento de la víctima como era habitual sino que en su impotencia, al no ser capaz de rescatar a la heroína, adquiere un estatuto paradójico. De este modo, liberado de su función, desarrolla toda su potencia fílmica al dejar circular sin freno entre sus imágenes, ese afecto tan central en el cine de Griffith, la angustia¹⁶⁸. Si en esta película mueren todos sus personajes, como si fuera una tragedia shakesperiana, lo que se encuentra puesto en cuestión con esta resolución es la ideología misma del final feliz que el propio Griffith había contribuido a instalar, es decir, la posibilidad de una *reconciliación* y de una vuelta al origen. El abrazo final de la familia, que con tanto esmero había filmado en el último plano de sus películas, no puede tener ya lugar en esta tragedia donde el “mal” triunfa sobre el “bien”. Que Griffith vaya a buscar a su héroe en Oriente y en la enseñanzas de Buda, adelantándose de este modo al movimiento hippie de los años 60, no es una cuestión de escapismo o exotismo sino una necesidad estructural de su desarrollo como cineasta y de la evolución del horizonte de expectativas de una época que había padecido la primera guerra mundial. Lo decisivo de *Lirios rotos* no es exclusivamente el pesimismo del film, que podría leerse como un retrato de la degradación de los tiempos y de la caída de ciertos ideales, sino su inversión de los roles del héroe y del villano. El padre, antigua figura que cumplía el rol de expulsar la amenaza, se ha transformado en el origen de ésta y la situación idílica del inicio no puede ser reconstruida porque ha sido derruida desde el interior.

El padre terrible es pues la amenaza interna que torna imposible el retorno al equilibrio. Este retorno imposible va a dinamitar desde dentro las propias estructuras narrativas y

La afirmación del productor desde una lógica estadística era bastante rigurosa, presuponiendo que la transgresión del happy end conllevaría un rechazo de los espectadores, sin embargo es una lógica que condena a los objetos artísticos (y sus espectadores) a una repetición de lo mismo. Una lógica que sigue aplicándose en la actualidad. En el caso de *Lirios rotos* los pronósticos se equivocaron, la película se convirtió en un éxito de público desde el día de su estreno e irónicamente la película se convirtió en el último gran éxito de Griffith.

¹⁶⁸ Este estatuto paradójico y casi autoreferencial del montaje en paralelo y el (no) rescate en el último minuto fue utilizado por Jonnathan Demme para construir un sopesivo duelo final en *El silencio de los corderos* (*The silence of the lambs*, 1991). Allí se descata no sólo la fragilidad de las víctimas, como venía haciendo toda la tradición de melodrama y la épica, sino la soledad y la fragilidad del héroe. Mostrando en paralelo el fracaso de la policía y el acierto de la agente Starling, el montaje de la película nos lanza como espectadores a una situación donde sentimos desamparo. Pero este desamparo no es sólo de la víctima sino de su heroína que ha de enfrentarse, sin ningún tipo de ayuda de sus compañeros, al psicópata final. Para un análisis del uso de estos programas narrativos dentro del cine “postclásico” remitimos al libro de Jesús González Requena “Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood” donde el autor realiza un análisis detallado de esta secuencia.

el horizonte del hogar, entendido como lugar del equilibrio inicial y final, como eje de los vectores de las pasiones de los personajes. O para decirlo con la historia de las propias películas: entre el retorno salvador del padre en las primeras películas de Griffith y la destrucción del hogar por parte del padre de *Sacrificio* de Tarkovsky, se dirime la forma del propio cine y las figuras del padre que en él habitan. A partir de *Lirios rotos* el hogar ya no será simplemente el espacio de la tranquilidad y la reconciliación sino el lugar que cobija lo más amenazante. Al Ulises que narraba la nostalgia del hogar le ha surgido una figura que se dedica a cantar las delicias de su inminente destrucción.

2) La década de los años 20 y los años 30: el horizonte europeo del padre terrible

En la década de los años 20 una nueva tipología de protagonistas empezaron a poblar las pantallas. Un rasgo común a muchos de ellos los definía. A diferencia de la generación pasada estos protagonistas eran “héroes sin padre.” Los relatos de las dos grandes estrellas del periodo de los años 20, Buster Keaton y Charles Chaplin, dan cuenta, cada uno a su manera, de esa desaparición de la figura paterna en las tramas de ese periodo. El género que nació en la siguiente década, el cine de gánster, con *Hampa dorada* (Little Caesar, 1931) *Enemigo público* (The Public Enemy, 1931) y *El Terror del Hampa* (Scarface, 1932), mantenía esta tendencia: sus héroes podían tener hermanos, hermanas y madres pero nunca un padre. En la primeras Screwballs comedies, otro género urbano que surge en los años 30 con *Sucedió una noche* (It Happened One Night, 1934), *La pícara puritana* (The Awful Truth, 1937) y *La fiera de mi niña* (Bringing Up Baby, 1938), el protagonista masculino no sólo no tiene un padre sino que al final de sus peripecias tampoco se constituye como tal¹⁶⁹. El padre,

¹⁶⁹ Es interesante traer la explicación a esta situación de Antonio Weinrichter en su artículo “Resbalón en el cortejo, tartazos al corazón” del libro colectivo “Screwball comedy. Vivir para gozar” En ese texto Weinrichter escribe: “No hay hijos, y hay pocos suegros y suegras cuya función vaya más allá del chiste, en la comedia screwball: esta liberación generacional, por arriba y por abajo, parece necesaria para que la mujer pueda establecer su nuevo orden de

como señalábamos en el capítulo anterior, en la década de años 20 y 30 era “una figura no esencial ubicada en el background.”¹⁷⁰

En un estudio publicado originariamente en 1977 Jack Shadoian señalaba cómo este rechazo de la figura paterna -a la que en estas películas casi nunca se alude o se menciona- expresa la memoria del pasado; es decir, el padre encarna el «viejo mundo» de Europa. La movilidad del héroe debe ser inconmensurable, escribe Shadoian, “debe probarse a sí mismo como un americano enfrentándose con éxito a las realidades emergentes de la vida moderna estadounidense.”¹⁷¹ *La nueva generación* (The younger generation, 1929) de Capra expone esta idea que asocia a la figura del padre con el pasado en su cartela inicial: *El Lower East Side de Nueva York. Un crisol de culturas, donde la generación más joven lucha por liberarse de las viejas ideas de sus padres*. Los padres representaban un pasado que no debe tener sitio en la construcción de la nueva sociedad y por tanto cuando éste comparece ya no será bajo el paradigma del padre-ideal¹⁷². Dos padres de ese periodo conjugan ese pasado que amenaza el porvenir de los hijos, el Cantor Rabinowitz de *El Cantor de Jazz* (The Jazz Singer, 1927) y el granjero Tustine de *El pan nuestro de cada día* (Our Daily Bread, 1930). El itinerario heroico de ambos protagonistas les llevará a enfrentarse en una secuencia final a un padre del que ya no se puede esperar que expulse la amenaza reinstaurando el equilibrio porque él mismo se ha transfigurado

conducta, en igualdad de condiciones y con parecida libertad de movimientos que el varón.” Parece deducirse de estas primeras comedias del género, y de esta explicación, que para que la mujer pudiera liberarse había que poner entredicho la figura de los padres o más concretamente los roles que la tradición había pre-establecido. Los padres por su ausencia quedaban de este modo asociados, por la vía negativa, al pasado y la tradición.” WEINRICHTER, A. (2016:56)

¹⁷⁰ WOLFENSTEIN, M, y NATHAN L.(1950:110)

¹⁷¹ SHADOIAN; J. (2003:8 y 9)

¹⁷² Incluso un caso excepcional como es *Dejad paso al mañana* (Make Way For Tomorrow, 1937) que pretende reivindicar la figura del padre es realidad una crítica a los hijos y la forma en que el capitalismo trata la vejez cuando ésta se transforma en una etapa “no productiva” de la vida. Más que rescatar el horizonte del padre ideal *Dejad paso al mañana* es un amargo retrato sobre la imposibilidad de recuperar ese lugar y a la vez una crítica a la “ideología del progreso” encarnada en esos hijos. Como si estos hijos fuesen en el fondo los responsables de la desaparición de esta figura mítica. De ahí que el film comience con una reunión familiar donde el padre comunica a sus hijos que va a perder la casa familiar en manos del banco y muestre posteriormente los sucesivos intentos del padre en conseguir un empleo que le permitiese conservar su hogar para acabar la película con una escena que señala la dialéctica entre el final del padre ideal y la toma de conciencia de ese final por parte de los hijos. *Siempre hemos sabido que somos los hijos más desagradecidos que se hayan criado nunca*, dirá uno de ellos al final de la película cuando deciden enviar a su madre a un asilo, *pero nunca nos ha preocupado hasta que hemos descubierto que papá también lo sabía*.

en el origen del peligro. Jackie (Al Jolson) de *El Cantor de Jazz* es un adolescente educado para ser la sexta generación de cantores litúrgicos que decide huir del hogar paterno para dedicarse a su vocación de cantante de jazz. Después de un periplo de exitoso aprendizaje regresa a Nueva York para su gran estreno musical. Jackie decide volver a su casa esperando reencontrar el amor de su madre y, quizás, el reconocimiento de su padre. Pero con lo que Al Jolson se encuentra, en este instante de mayor intensidad dramática del film mientras interpreta una melodía jazzística, es con la voz de su padre que introduce una prohibición, gritando un *¡STOP!*. Una voz de resonancias bíblicas no sólo porque el padre se dedique a la música sacra, sino porque introduce un anacronismo, el silencio en la primera película hablada del cine. El hijo ahora mudo, porque el film recuperará la utilización de las cartelas como sustitutos espectrales de la voz, le dirá a este padre abrahámico: *"¡Tú eres del viejo mundo! Si hubieras nacido aquí sentirías lo mismo que yo. ¡Está bien respetar las tradiciones pero los tiempos cambian!"* En la secuencia final de *El pan nuestro de cada día*, el hijo que durante la película sólo había dado signos de sumisión, Lem, adquiere por unos instantes la máscara del "héroe acrobático". Asistimos a un duelo clásico del western entre Lem y Mac, entre el hijo y el que ocupa el lugar del villano. Pero en este enfrentamiento se produce una crucial suplantación de las identidades. El hijo, mientras intenta controlar a los caballos, se convierte en un transgresor. Se ubica en el lugar de aquel que va a desobedecer la orden del padre de no traspasar las fronteras de la finca. El padre armado con su rifle no es capaz de distinguir quién conduce la diligencia por la oscuridad de la noche. El padre, cegado por su propio mandato que le impide escuchar la voz de su propio hijo, disparará su arma. De este modo, Murnau configura su versión del sacrificio de Isaac.



El padre-terrible para estos films norteamericanos es esa fuerza arcaica de un pasado remoto y extraño que viene a sumarse a las figuras de la otredad que hasta ese

momento el cine había construido. Una película estrenada tan sólo unos meses después, *Metrópolis* (Metropolis, 1927) de Fritz Lang, y que volvía a poner el conflicto padre-hijo en el corazón de su trama, cuestiona de una forma radical el optimismo que habita en la afirmación del hijo norteamericano. Mientras que “el primer film sonoro” asociaba la figura del padre con un pasado que el hijo debía dejar atrás para poder encontrar su camino, la relación con los tiempos en *Metrópolis* es bastante más compleja. Ese dejar atrás, esa patada hacia atrás de Chaplin que analizamos en el capítulo anterior, no iba a ser suficiente para los hijos nacidos en el film alemán porque los padres no sólo encarnan un pasado oscuro del que habría que huir sino también un futuro del que no se puede escapar¹⁷³. Las generaciones futuras de cineastas tampoco han podido escaparse de la sombra que el film de Fritz Lang ha proyectado sobre la historia del cine. Como intentaremos desarrollar *Metrópolis* no es sólo una referencia clásica por innovadoras imágenes visuales, *el más maravilloso libro de imágenes que se ha compuesto* escribía ya Luis Buñuel en su reseña de 1928, sino porque estas imágenes corresponden también a nueva forma de representar las relaciones padre e hijo alejada de las coordenadas de la épica norteamericana clásica. En los posteriores relatos heroicos a *Metrópolis* el padre-ideal ya no será el único horizonte con el cual el hijo tendrá que medirse. Por ubicar uno de sus momentos más paradigmáticos, la remontada por el río del Capitán Willard en *Apocalypse Now* (Apocalypse Now, 1979) le debe mucho al itinerario heroico de este hijo de finales de la década 20. En este film esencial para nuestro recorrido la figura del padre-terrible afecta al tejido del propio film y a todos los padres de la ciudad de ahí que en este futuro siniestro el sacrificio de los hijos sea convocado en dos ocasiones. La primera de una forma literal cuando el protagonista desciende a la sala de máquinas de la ciudad y “observa” cómo los trabajadores son engullidos por un Dios arcaico, Moloch, y de una forma metafórica cuando estos mismos obreros en un desenfrenado furor de violencia iniciado por el padre de *Metrópolis* provocan una inundación que está a punto de acabar con sus propios hijos. Para entender como Fritz Lang llegó a

¹⁷³ En *Metrópolis* el mundo se mueve, vemos las máquinas funcionar a pleno rendimiento los aviones volar dentro de la ciudad, pero esos movimientos no constituye un progreso tal y como se entendía en las películas norteamericanas. La concepción del progreso en *Metrópolis* se acerca más a la famosa frase de Giuseppe Tomasi di Lampedusa su novela “El Gatopardo”, “si queremos que todo siga como está, es necesario que todo cambie”, que a las películas que Hollywood estaba produciendo en esos años.

imaginar un mundo donde los padres sacrificaban a sus hijos¹⁷⁴ hay que atravesar el contexto estético desde donde surge la figura del padre terrible.

El contexto estético del padre terrible

¡Está llamando a la lucha contra los padres está predicando la libertad! se escucha en un texto teatral que se convirtió en emblema de una de las primeras vanguardias artísticas del siglo XX, el expresionismo alemán. Los hijos europeos, a través de las diversas vanguardias artísticas, emprendían su particular guerra contra el pasado. Una guerra muy distinta a esos “hijos sin padre” del cine norteamericano. El expresionismo, el dadaísmo, el futurismo, el cubismo, el constructivismo eran todos ellos movimientos con diferentes procedencias y soluciones formales que sin embargo compartían un único pero esencial punto en común, la ruptura con unos esquemas artísticos y unos ideales de un tiempo pasado que parecían no sólo ya inoperantes sino también responsables del malestar epocal. Las consignas de los diversos manifiestos mostraban ese cansancio de las nuevas generaciones frente a la crisis del proyecto ilustrado, *no se pueden llevar consigo a todas partes el cadáver de nuestro propio padre* proclamaba el poeta Apollinaire en el manifiesto cubista. Unas nuevas generaciones que a la vez apostaban por una radical y violenta ruptura con el pasado, *nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, la bofetada y el puñetazo (...) cuando tengamos cuarenta años, que otros más jóvenes y decididos que nosotros, ¡no titubeen en arrojarnos al cesto como manuscritos inútiles!*, escribía Marinetti en el primer manifiesto Futurista publicado en 1909. Esta *atracción por la herejía* como la llamó el sociólogo e historiador Peter Gay¹⁷⁵, o este *experimento anti-genealógico* como calificó recientemente el filósofo alemán Peter Sloterdijk¹⁷⁶ a la modernidad europea,

¹⁷⁴ Como señalábamos *Metrópolis* no es sólo una máquina de producir imágenes icónicas, como el robot “María” o la propia ciudad, sino también y principalmente una maquinaria de producir nuevos sentidos que iluminen los tiempos. Esta puesta en abismo del sacrificio de los hijos es una imagen mucho más exacta del horror y el trauma de la Primera Guerra mundial que cualquier representación de los campos de batalla.

¹⁷⁵ En su libro “Modernidad: la atracción de la herejía de Baudelaire a Becket.”

¹⁷⁶ Al inicio de su libro “Los hijos terribles de la edad moderna” apunta una de sus más pregnantes hipótesis: “La libertad moderna es, por eso, la huella interior del inmenso hiato

expresaba la necesidad de insubordinarse contra un pasado que, a ojos de esta nueva generación, había llevado a Europa a la experiencia de la Primera Guerra Mundial.

En el imperio alemán, que padeció de un modo más intenso la guerra y unas duras condiciones económicas tras la derrota, muchas de estas rebeliones se subsumieron bajo un motivo que englobaba metafóricamente todos los anteriores, la rebelión de los hijos contra los padres. Esta rebelión de un hijo aplastado por un padre autoritario que encarna los valores tradicionales era el leitmotiv de las obras dramáticas más significativas de ese periodo: *Vatermord* (Parricidio, 1915) de Arnolt Bronne, *Die Koralle* (La coral, 1917) de Georg Kaiser y la novela corta de Franz Werfel *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* (*No el asesino, sino la víctima, es el culpable*; 1920) y la obra fundacional de esta corriente, *Der Sohn* (El hijo; 1913) de Walter Hasenclever. Esta última obra teatral prefigura la trama de *Metrópolis* al narrar la historia de un hijo encerrado por un padre y que gracias a una mujer escapa de su prisión descendiendo a la Ciudad y se convierte en líder de la revolución por medio de un profético discurso.

VON TUCHMEYER.- ¡Está llamando a la lucha contra los padres, está predicando la libertad!

EL AMIGO.- ¡Ha fundado la liga de los jóvenes contra el mundo! ¡Las listas! ¡Todos deben firmar!

VON TUCHMEYER rompe en dos su cuaderno.- ¡Todos deben firmar! ¡Mi padre ya no vive. Pero hoy ha muerto por segunda vez. Arroja las hojas sobre la mesa.

CHERUBIN.- ¡Muerte a los muertos! El mío ya no me envía más dinero. En voz alta: ¡Yo firmo!

que se ha abierto entre las relaciones del pasado y las posibilidades que ofrece el mundo futuro. Desde el punto de vista “cosmovisional”, esa huella es a la vez testimonio del abismo entre el cosmos y acabado de los antiguos y el universo infinito de los modernos. (...) El futuro queda ante ellos como un campo abierto de acontecimientos mucho más incalculable que en épocas anteriores.” El paradigma de esta situación de desorientación es el Hamlet de Shakespeare, recuperaremos esta fructífera hipótesis en el apartado tercero, dedicado a “los pecados del padre”

EL AMIGO al príncipe: Y usted, majestad, qué hará? Le ofrece las hojas.

EL PRINCIPE.- ¡Traiga usted aquí!

EL AMIGO.- ¡Esto es lo que se llama revolución, hermano príncipe!.

El mismo año que Walter Hasenclever representaba su obra en los teatros alemanes se estrenó *El estudiante de Praga* (*Der student von Prag, 1913*) de Stellan Rye y Paul Wegener. Esta película no sólo marca el inicio del fructífero periodo del cine fantástico y de terror alemán con su pasión por el tema del doble y la pérdida de realidad objetiva en favor de los mundos imaginarios subjetivos sino que estableció un patrón narrativo donde unos adultos con poderes absolutos venían a corromper a sus jóvenes protagonistas que tramitaba ese resquebrajamiento de los ideales pasados. A partir de este referente las pantallas alemanas de la primera parte de la década de los 20 se poblaron de personajes siniestros y tiránicos que corrompían a toda una generación: el siniestro hipnotista de *El Gabinete del Doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920*), la figura mítica de *El Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam, 1920*), la red criminal tejida por el personaje de Mabuse *El doctor Mabuse* (*Dr. Mabuse der Spieler, 1922*); el mito de Drácula en *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine symphonie des grauem, 1922*), el zar “Iván el Terrible” y el pavoroso asesino “Jack el Destripador” de *El hombre de las figuras de cera* (*Das WachsfigurenKabinett, 1924*) o el Fausto (*Faust – eine deutsche Volkssage, 1926*). Esta galería de tiranos, criminales megalómanos, psicópatas y magos parecen tener como máxima, escribe Antonio Santamaría en un artículo que analiza el cine durante la República de Weimar, una “preocupación por violentar y controlar la realidad exterior para amoldarla a sus deseos más ocultos.”¹⁷⁷ Las películas de ese periodo no sólo tenían a los villanos como los verdaderos protagonistas de los relatos sino que, siendo este el segundo rasgo esencial para nuestro recorrido, en muchas de ellas el mal acaba triunfando. El retrato del mundo como un gran *escenario siniestro*, donde la parte reprimida surge a la superficie para desestabilizar la realidad y su percepción, se convierte en una suerte de obsesión colectiva. Una anécdota narrada por Fritz Lang a William Friedkin en 1974 condensa de una forma gráfica el espíritu de esos años. Cuando el director norteamericano le pregunta si no cree que retrospectivamente

¹⁷⁷ SANTAMARÍA, A. (2001:50)

algunos de sus films del periodo alemán presentan una visión sombría del universo, Lang después de intentar escabullirse de la pregunta le responde: “. *En la década de los años 20 había un poster que lo podías encontrar por toda la ciudad con un esqueleto bailando con una mujer y el encabezado decía, Berlín, tu bailarín es la Muerte. No se puede vivir en un país que ha perdido la guerra sin estar influenciado.*” Así entre el humus de la filosofía del romanticismo, la literatura gótica, y la experiencia de la Primera Guerra Mundial el cine fantástico alemán llevará esta fascinación por el segundo del tiempo del relato, el tiempo del caos, a un nuevo horizonte nunca visto hasta ese momento en el cine de Hollywood¹⁷⁸. Esa tendencia de personajes siniestros con la capacidad de convertir el mundo en *una sinfonía del horror* culminó en 1927 con el padre de *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927). La película de Fritz Lang volvía a poner en el centro de su trama la relación entre padre e hijo esta vez bajo unas coordenadas muy diferentes a las del cine norteamericano: el brillo de la épica clásica ya no parecía compatible con los horrores de la primera guerra mundial, ni Ulises ni Telémaco tienen cabida en esta ciudad del futuro construida bajo las ruinas del progreso. El sueño del padre ideal de la épica norteamericana encontraba en la ciencia ficción europea su simétrico reverso, la pesadilla del padre-terrible.

¹⁷⁸ El cine norteamericano sólo había empezado a explorar este escenario de lo siniestro en los films transgresores de Griffith, *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) y *Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, 1919) y aunque experimentó con el terror en películas como *El hombre y la bestia* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1920) o *El fantasma de la ópera* (*El fantasma de la ópera*, 1925) no será hasta una década después cuando en el año 1931 se estrenan tres películas fundacionales del cine de terror *Drácula* (*Dracula*, 1931) de Tod Browning, *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931) de Tod Browning y *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1931) de Rouben Mamoulian que el horror y lo siniestro se incorporen al cine norteamericano. No deja de ser significativo que en este nacimiento del cine de terror norteamericano la amenaza siempre provenga del exterior de sus fronteras, de una Europa *antigua, oscura, amenazante y siniestra*. Estas películas pueden ser vistas, siguiendo al teórico Gian Piero Brunetta, como “la proyección de un temor a la invasión, a una invasión cultural, no militar bien es cierto, pero quizá por ello más innegable y temible” pero también pueden leerse desde nuestro recorrido como la respuesta, el retorno de lo reprimido, de un cine construido bajo el paradigma de Ulises.



Por sus dimensiones y ambiciones tanto económicas como estéticas *Metrópolis* se podría leer como el intento europeo de filmar y repensar *El nacimiento de una Nación* (The Birth of a Nation, 1915) o de reescribir el primer gran éxito de John Ford *El caballo de hierro* (The iron horse, 1924)¹⁷⁹. Es decir, el intento por contar(se) unos orígenes de un modo más autoconsciente, sin el brillo de una épica que ya no parecía compatible con los horrores de la primera guerra mundial.

2.1 *Metrópolis*: El padre terrible y la ciudad del futuro

Tras los éxitos internacionales de sus anteriores producciones, el estudio alemán UFA pretendía realizar con *Metrópolis* el “blockbuster” definitivo para el mercado internacional. Ya desde 1925 la maquinaria promocional del estudio alemán UFA había comenzado a generar grandes expectativas en torno a su nueva película publicando partes del guión y detalles de la monumentalidad de la producción para combatir al cine de Hollywood en su propio terreno. “*Las dos industrias cinematográficas de importancia mundial compiten desde hace años entre sí: la*

¹⁷⁹ En ambos relatos el itinerario del hijo se podría condensar en el cumplimiento del sueño del padre. En el film de Griffith al llevar la paz de nuevo al país y en el film de Ford al unir horizontalmente los Estados Unidos de América a través la construcción del primer ferrocarril. En ambas películas la figura del padre se encuentra desdoblada entre un padre “real” que muere o desfallece y la figura del padre-ideal encarnada por el presidente Lincoln. Este es otro de los paralelismos con el film de Fritz Lang donde encontramos la contra-partida negativa de estos desdoblamientos de la figura del padre.

alemana y la americana. Escribía la revista Alemana de cine *Mein Film* en 1926, lo que se ha creado aquí (*Lang está a punto de terminar de rodar*) supera incluso los sueños más extravagantes de los estadounidenses”¹⁸⁰, pero *Metrópolis* no se iba a parecer ni a su mayor éxito internacional, *El Gabinete del Doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) ni tan siquiera al anterior film de Lang, *Los nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924) ambas basadas en la mitología popular centro-europea. Se trataba de demostrar que podían superar a su rival norteamericano, o más concretamente asumir en el sentido hegeliano¹⁸¹, creando un film que pudiera combinar la épica de *El nacimiento de una nación*, el carácter espectacular y vanguardista de *Intolerancia*, y los rasgos más característicos de su propia tradición cinematográfica pero que pudieran atraer al mayor número posible de público. Inclusive el germen estético de la película parecía apuntar a ese mercado global cuando Fritz Lang ubica el retrato de la “moderna ciudad”¹⁸² y la captura del “tormentoso ritmo de una intensificación inaudita del progreso de nuestra civilización”¹⁸³ como fuente y objetivo de su película. *Metrópolis* estaba intentando reinventar la épica a través del género la ciencia ficción. Una operación que reflejaba, más que la nostalgia por el pasado o la confianza en el futuro, el temor hacia las tendencias del presente. *Metrópolis* reinventa una épica más acorde a un siglo que ya había sufrido una primera guerra mundial y pronto padecería otra desplazando sus fundamentos a través una doble operación interconectada. Por un lado ponía en cuestión la idea de un pasado dorado donde reinaba la armonía bajo el gobierno del padre ideal al trasladar el tiempo de la acción a un futuro oscuro y por el otro lado, y como consecuencia de lo anterior, establecía una nueva forma de representar al héroe

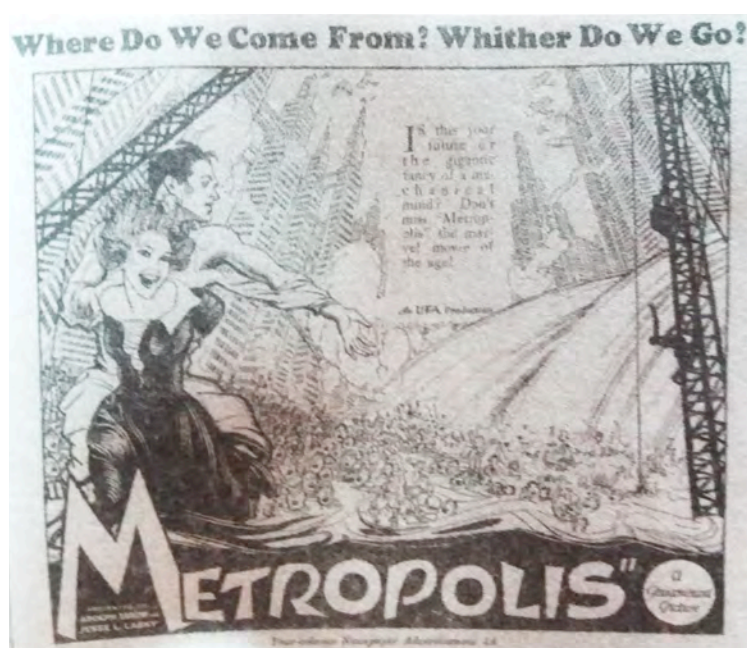
¹⁸⁰ En la estupenda monografía editada por Michael Minden y Holger Bahman, “Fritz lang’s Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear.” Candem House, New York, 2000, se encuentra abundante información sobre la producción del film así como varias reseñas de la época. En concreto esta cita proviene de la revista alemana *Kinematogrtaph* publicada el 16 de enero, página 73 de dicho libro.

¹⁸¹ Superando por medio de una *nueva* unidad totalizadora que contuviese los elementos en conflicto. Estas ideas hegelianas de una *nueva entidad* y de una *mediación* entre los elementos en conflicto son el verdadero leit-motiv y epígrafe que se repite al inicio y al final de la película, “¡*El mediador entre la cabeza y las manos debe ser el corazón!*”

¹⁸² En un artículo publicado en 1924 en la revista alemana *Film-Kurier* “Was ich in America sah –Neuyork und Los Angeles” MINDEN, M. y BAHMAN, H. eds. (2000:72)

¹⁸³ MINDEN, M. y BAHMAN, H. eds. (2000:73)

del film que rompía con el paradigma épico del cine norteamericano¹⁸⁴. El hijo de metrópolis, Freder, no era el Telémaco al que los espectadores estaban acostumbrados. No era ni el hijo guerrero de *El Nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915), ni el hijo acrobático que reclamaba venganza de *El pirata negro* (*The black pirate*, 1926), ni el buen cowboy de *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, 1924). A diferencia de sus compañeros de heroicidades, Freder no era un héroe en movimiento, no era hijo de la acción como lo eran y continúan siendo sus homónimos norteamericanos.



Cartel para el estreno Norteamericano



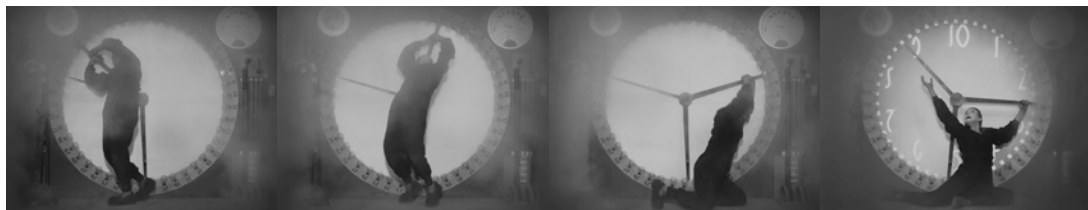
Cartel Alemán

Pese a los intentos de las distribuidoras norteamericanas y del encargado de remontar la película para su versión internacional, Channing Pollock¹⁸⁵, por convertir a Freder en un héroe de acción, el hijo de Metrópolis no proviene de ese linaje iniciado por Telémaco. A diferencia de todos estos héroes el rasgo que caracteriza a Freder es de la pasividad y la inacción o más concretamente lo que define al protagonista de

¹⁸⁴ En un punto las razones del su fracaso en el pasado se convierten unas décadas después en las razones de su éxito. Lo que se ha modificado son los horizontes de expectativas que la película fracturaba.

¹⁸⁵ MINDEN, M. y BAHMAN, H. eds. (2000:30)

Metrópolis es su condición de ser arrollado y paralizado por unos acontecimientos que le sobrepasan y que no acaba de entender. Freder es un hijo atrapado en un mundo moderno y arcaico construido por unos padres que mantienen a sus hijos en la ignorancia. Mientras éstos viven en “la maravilla de los jardines eternos” donde se dedican su tiempo al deporte y los placeres la mayor parte de la población, la clase trabajadora, se encuentra explotada bajo tierra. Esta situación idílica inicial se verá perturbada por la irrupción, en esa situación paradisiaca, de María y un grupo de niños que conmoverán la situación de ignorancia del hijo de Johan Fredersen, amo y tirano de la ciudad. Cuando Freder, más avanzado el relato, se adentra en el submundo creado por su padre y lanza un grito desesperado tras haberse quedado en un gran reloj, sus palabras expresan la nostalgia por la imagen de un padre-ideal que ya no existe pero en el cual el hijo aún quiere creer: *¡Padre! ¡Padre! -¿Cuándo terminarán estas diez horas? Metrópolis* es la historia de un paulatino despertar, de una toma de conciencia, de un hijo que no quiere ver el rostro terrible de su padre.



El sueño del padre terrible, la pesadilla del hijo

El itinerario del hijo comienza con una visión que lo conmociona, que lo despierta de una situación que parecía idílica a sus ojos. Cuando María irrumpe en el “club de los hijos” con un grupo de niños provocando la fascinación de Freder el mundo creado por su padre, empieza a resquebrajarse. De acuerdo a esta nueva épica que refleja una primera crisis de las imágenes-acción el dispositivo que adopta Lang para fabricar esta conmoción es de una sutil complejidad. Si por un lado recurre al clásico plano/contraplano para marcar el surgimiento de la pasión amorosa entre las miradas Freder y María, los gestos y la mirada de este hijo remiten más al espacio imaginario del horror que al del encuentro entre dos enamorados. Hasta tal punto amor y horror circulan por estos planos que cuando Freder se lleva las manos al corazón no sabemos si su fascinación se debe a la mirada enigmática de María o a la contemplación de ese grupo de niños que se constituyen metafóricamente en una mancha en esos “jardines

eternos.”



Freder en el encuentro con María

Freder en el encuentro con Moloch

Freder la secuencia
en montaje en paralelo

Un encuentro que rasga el velo de la realidad y que se convierte en el comienzo del itinerario del hijo, un descenso hacia el descubrimiento de esa imagen fundamental que le persigue. Freder entre fascinado y aterrorizado persigue a esta mujer y esos hijos hasta alcanzar ese mundo oculto a su mirada, las catacumbas donde trabajan todos los obreros de la ciudad. Allí se encontrará con esos cuerpos que trabajan al ritmo uniforme de la cadena de producción y con algo aún más esencial, una visión del orden de la pesadilla: una máquina que ante sus ojos se transforma en Moloch, un antiguo Dios egipcio al que se le ofrecían sacrificios humanos. La transformación de las máquinas ante los ojos del hijo es un plano esencial porque nunca sabremos si este Dios que devora a sus hijos será una alucinación del personaje, (cuando posteriormente el capataz de la sala de máquina se dirige al padre para informarle que ha encontrado unos planos de “la resistencia” se referirá al episodio de Moloch como el “accidente”) o si es una metáfora del director y la guionista sobre la sociedad industrial y la tecnología. Probablemente las dos cosas a la vez, es decir la metáfora de un mundo alucinado que devora a sus hijos. Lo único que con seguridad podemos afirmar a partir de esta visión es que la película se encuentra narrada desde el punto del vista del hijo y que esta revelación encarna metonímicamente esa imagen fundamental que perturba Freder: la imagen del sacrificio de Abraham, la imagen del padre terrible. El gesto más propio del hijo de Metrópolis no es el enfrentamiento o la acción sino, como apunta Thomas Elsaesser en su artículo “Reading and rereading a

classic”, el de encontrarse “dando marcha atrás horrorizado por lo que ve.”¹⁸⁶ Una gestualidad del horror que se repite en tres momentos esenciales del itinerario heroico del hijo: el primer encuentro con María, la alucinación en la sala de máquinas y la secuencia en montaje paralelo donde las visiones del hijo vibran en paralelo a la intensidad de la escritura filmica de la propia película. En este crescendo de imágenes el hijo más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, a una imagen que en un doble movimiento persigue y le persigue. De este modo describe Deleuze la situación de los personajes neorealistas pero su descripción parece adecuarse de un modo más exacto aún al modo de ser de Freder en *Metrópolis*. En esta ambigüedad entre perseguir una imagen y ser perseguido por ella se encuentran muchos de los hijos en el cine moderno: una filiación que podría comenzar con Freder, continuar en Edmun y sus vagabundeos por *Alemania, año zero* (Germania, anno zero, 1948) para seguir en la huida de John en *La noche del cazador* (The night of the Hunter, 1955) y continuar en la remontada por los orígenes del Capitán Willar en *Apocalypse Now*, (Apocalypse Now, 1979) hasta llegar a ese hijo de la ciencia que es el replicante Nexus 6 en *Blade Runner* (Blade Runner, 1982) perseguido por la imagen de la muerte. Estas secuencias son cruciales dentro de la película porque en ella se anudan tres elementos que forman parte de esta épica siniestra y de las películas de nuestro segundo recorrido: la mirada fascinada del hijo, el deseo sacrificial del padre y la lógica de lo fantástico. Como ocurrirá posteriormente en *La noche del cazador* (The night of the Hunter, 1955) y en *Apocalypse Now* (Apocalypse Now, 1979) ya no estamos en la lógica de la épica clásica donde el padre-ideal era el garante de la estabilidad y el agente responsable de expulsar la amenaza sino que en este escenario siniestro la amenaza proviene desde el interior, por aquella figura que debía mantener el orden, el padre. La función del padre-terrible consistirá, en un sentido diametralmente opuesto al padre-ideal, en provocar el caos y la angustia de los hijos haciendo tambalear la lógica narrativa del cine clásico.

En una secuencia en montaje paralelo que se ubica en la mitad exacta del film se encuentra la tercera y definitiva de las visiones del hijo. Una visión, que se produce justo después que el hijo haya sufrido un colapso nervioso tras ver a su padre abrazado al robot, y que desencadena el espíritu destructivo que habita en *Metrópolis*, tanto en esa ciudad del futuro como en la propia forma de la película. Un espíritu

¹⁸⁶ MINDEN, M. y BAHMAN, H. eds. (2000:135)

destrutivo que habita en ambos niveles la película porque, no sólo los obreros se entregan a una verdadera orgía que todo lo arrasa sin que el relato procure “un explicación verosímil a tan enigmático comportamiento”¹⁸⁷, siendo quizás la única explicación posible a este desenfreno salvaje de los obreros la voluntad de la película de mostrar la *locura de los padres* que han abandonado a sus hijos a una muerte segura provocada por su misma violencia descontrolada¹⁸⁸, sino también porque la propia película se entregará a una orgía visual que pervierte desde dentro el programa narrativo que sustenta la lógica épica de D. W. Griffith: el montaje en paralelo.

Montaje paralelo y el padre terrible

El dispositivo narrativo del montaje paralelo en D.W. Griffith consistía en ir generando un incremento de la angustia a través del juego con la duración de los planos. Una angustia limitada por el horizonte de una salvación que ofrecían tanto el padre en sus primeras películas como después el hijo en *El Nacimiento de una nación*. Fritz Lang pervierte este sintagma básico del cine épico al eliminar toda expectativa de salvación transformando un dispositivo, basado en la acción física de los personajes, en un programa narrativo fundado en las visiones de éstos. En *Metrópolis* ningún límite va a poner fin a la angustia porque nos hemos adentrado en el terreno de la pesadilla y lo fantástico. Ningún padre va a regresar para resolver los conflictos, más bien todo lo contrario, nos encontramos en un teatro del terror puesto en escena por la figura del padre-terrible. El sacrificio de los hijos en *Metrópolis* se encuentra de este modo redoblado en una espiral de violencia que el padre de Freder desencadena cuando descubre que su hijo se ha involucrado, junto a María, en el movimiento de rebelión de los obreros. En ese instante el amo de *Metrópolis* pone en palabras la función propia del padre terrible, *¡Crearé la discordia entre ellos y ella!*, que consiste en la de desencadenar el caos. En un espíritu muy acorde a las vanguardias de su época, *Metrópolis* abraza las nuevas tecnologías surgidas del movimiento ilustrado para criticar la ideología del progreso. En esta aparente contradicción que afecta al propio tejido del film, donde conviven una serie de elementos anacrónicos, tanto

¹⁸⁷ SÁNCHEZ- BIOSCA, V. (2004:134)

¹⁸⁸ Los obreros destruyen la máquina-corazón de la ciudad lo que provoca la ruptura de los tanques de agua que inundan el “submundo” de la ciudad poniendo de este modo en peligro de muerte a sus propios hijos.

estéticos como políticos¹⁸⁹, es donde irrumpe esa función del padre terrible que consiste en provocar la angustia del hijo a través de la perversión del montaje en paralelo.

El plano que da pie a la secuencia en montaje en paralelo será precisamente un plano donde el padre terrible, desde la distancia, se predispone a observar en una especie de ensayo general los efectos dionisiacos y destructores que su robot provocará en la ciudad. A partir de esa mirada maléfica, el dispositivo del montaje en paralelo comienza con una imagen del hijo inmovilizado en la cama en un juego donde la mirada fascinada/aterrada gobierna toda la secuencia. Este imagen del hijo postrado en la cama mirando el desenfreno que provoca el robot-maría, o más precisamente imaginando la escena, es el plano que se establece como la clave de lectura de toda la secuencia. Mientras que el montaje en paralelo del cine de Griffith conectaba dos espacios heterogéneos, prometiendo una cancelación de la distancia por parte de la acción del héroe, la situación de parálisis de Freder borra esa posibilidad. La esperanza de una *acción* final desaparece para dar paso a la *contemplación* de una serie de imágenes de desenfreno y excitación.

A

B

A

B



¹⁸⁹ La arquitectura futurista de la ciudad con elementos del gótico como son la catedral del final del film y la casa del científico Rotwang, el cine abstracto de los primeros minutos inspirado por las piezas de los cineastas alemanes Waltter Ruttmann Hans Richter, Viking Eggeling y Oskar Fischinger que a principios de los años 20 ya habían producido sus primeros cortometrajes con el cine expresionista alemán de los años previos junto a una clave de lectura épica, la simbología cristiana del personaje de María con la imaginería del romanticismo y su fascinación por los dobles y las fuerzas demoniacas, el positivismo científico e industrial junto al uso de la magia en la creación del robot, el discurso marxista de las clases sociales como ese llamado a las emociones de su slogan final, “*¡El mediador entre la cabeza y las manos debe ser el corazón!*”

C

B

A

B



A

B

C

A



Fritz Lang transforma el montaje en paralelo de Griffith fundado en la acción en un tropo narrativo sustentado en la mirada. La realidad objetiva del padre se entremezcla con la realidad subjetiva del hijo produciendo un colapso en las coordenadas de la realidad. Esta transformación siniestra se produce porque Fritz Lang introduce una variable más a la célula básica del montaje en paralelo (A-B-A-B), la línea narrativa de la mirada alucinada y la pesadilla. Si A es el espacio de la orgía especular provocada por el robot María y B es Freder postrado en la cama sufriendo por lo que ve o imagina, Lang incorpora un tercer lugar, que llamaremos C, y que es literalmente fantástico. Lo es tanto por su contenido, un personaje diabólico que predica la llegada del Apocalipsis, como por su forma, ya que estas imágenes pertenecen únicamente a la mente del protagonista. Una tercera línea contamina las dos anteriores, las imágenes de la fiesta se encuentran narradas como si pertenecieran a la pesadilla del hijo, tiñendo a toda la secuencia de un carácter siniestro y onírico. Con Freder, que en estos instantes es un doble perfecto de la situación en la que se

encuentra un espectador de cine, asistimos a la sucesión de primeros planos de rostros, desencajados por una pasión incontrolable, y a una serie de superposiciones de ojos que se adelantan a las imágenes de *El hombre de la cámara* (*The Man with a Movie Camera*, 1929) de Vertov y más aún a la imaginería surrealista del tándem Buñuel y Dalí de *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929). En este montaje de Lang no vamos a encontrar ningún límite que ponga fin a la angustia, ya no estamos en el ámbito del suspense narrado por el padre ideal sino en un teatro de terror puesto en escena por el padre terrible¹⁹⁰.



¹⁹⁰ ¿No podríamos argumentar también que gracias a la figura del padre terrible en esta secuencia Fritz Lang está liberando toda la potencia cinematográfica del montaje en paralelo al no clausurar sus efectos de tensión y angustia? Los estudios de teóricos como Raymond Bellour (Raymond Bellour, «Alterner/raconter », dans Raymond Bellour (sous la direction de), *Le cinéma américain*, Paris, Flammarion, 1980, p. 69-88) como Tom Gunning (Tom Gunning, « Heard Over the Phone: The Lonely Villa and the de Lorde Tradition of the Terrors of Technology », *Screen*, vol. 32, n° 2, 1991, p. 186) han señalado como el montaje en paralelo es hijo de la era industrial, de las cadenas fordianas de producción y sus nuevas duraciones con sus rápidos y constantes movimientos maquínicos. Gunning señala más claramente la conexión entre montaje paralelo, la era industrial y la angustia cuando señala que éste “ invokes the split-second timing of industrial production and worker’s enslavement to a oppressive temporality.” En este sentido la figura del padre-terrible se encuentra ligada a los mecanismos más propios del cine, a su capacidad de someter al espectador a una imágenes angustiosas que sólo son contenidas por un relato que clausura la tensión que el dispositivo filmico ha generado.

Si en los primeros films de Griffith y en *El nacimiento de una nación* (1915) el montaje en paralelo se clausuraba con la llegada del héroe que expulsaba la amenaza y reducía todas las tensiones del relato, este dispositivo narrativo en *Metrópolis* concluirá en el extremo opuesto: con un hijo inmovilizado antes las visiones del horror y la muerte invadiendo la ciudad.

Salvando al padre

El tramo final de *Metrópolis*, el tercer tiempo, es el único momento del discurso fílmico que coincide perfectamente con la narrativa de Hollywood. En este final donde se resuelven todos conflictos a la manera de un happy end el hijo no sólo recupera su lugar de héroe de acción tras rescatar a la heroína, enfrentarse por fin al villano, rescatar a los hijos de una muerte segura provocada por la locura de los padres sino que consigue algo aún más complicado. Transformar lo que era una amenaza interna en una amenaza externa liberando así al padre de toda culpa. Freder, y con él el discurso de la película, produce una operación muy similar al hijo de *El nacimiento de una nación* (1915) salvando al padre del ataque de los trabajadores que lo consideraban responsable de la muerte de sus hijos, pero sobre todo salvando al padre de si mismo. Quizás más que salvar al padre lo que este hijo se proponía era salvar su figura. Esta sería una respuesta a una de las más grandes paradojas de *Metropolis*, ¿Porqué como en las vanguardias expresionistas de los años previos el enfrentamiento entre el padre y el hijo no se convierte en el leitmotiv central del argumento? ¿Porqué Freder no se enfrenta a su padre pese a saber que es el responsable de este mundo siniestro? En un artículo titulado “Metropolis: Mother-City” el teórico Roger Dadoum ofrece una explicación a este enigma. Una explicación que consiste precisamente en la necesidad de salvar la figura del padre: “la –malaparte del padre está casi enteramente investida en la figura de Rotwang. El verdadero padre social, Fredersen, aunque siempre bueno con su hijo, sigue siendo una figura ambivalente hasta que el heroísmo del hijo y la caída de Rotwang lo iluminan y purifican”.¹⁹¹ Al igual que pasaba en el final de *Río Rojo* (Red River, 1948) y en el final de la tercera película de La Guerra de las Galaxias, *El retorno del Jedi* (Return

¹⁹¹ Artículo que aparece recopilado en el libro colectivo “Close Encounters: Film, Feminism, and Science Fiction” de Constance Penley, Elisabeth Lyon, Lynn Spigel, Janet Bergstrom.

of the Jedi, 1983), el padre de *Metropolis* no era el objeto a derribar sino el objeto a restituir. Se trataba de salvar al padre de su rostro terrible, para encontrar una película que se atreva a ensayar en todas sus consecuencias habrá que esperar que las vanguardias artísticas más radicales tomen por asalto el cine de la mano de Luis Buñuel.

A lo largo de la historia de su recepción *Metropolis* ha sido sometida a una multiplicidad de lecturas. Lo cierto es que, como sucedió posteriormente con las películas de ciencia ficción norteamericanas de los años 50, esta película tiene la virtud de ser una placa sensible a todas las transformaciones que se estaban viviendo en ese período. La lectura del propio Lang, que se convirtió en canónica, habla del nuevo mundo técnico e industrial de las grandes ciudades del siglo XX, basada en el impacto que le produjo el juego de luces y edificios al llegar a la ciudad de Nueva York. Dentro de las diferentes lecturas que se realizaron del film, encontramos la clásica del teórico Krakauer que señala a *Metropolis* como una fábula proto-fascista que anunciaba la llegada del Tercer Reich y aquellas inspiradas en el feminismo, que mostraban cómo la figura del Robot y de María representaban el terror a la feminidad de un sistema patriarcal que se encontraba amenazado por el rol más activo de la mujer en la sociedad. De este modo *Metropolis* consigue lo que el escritor Ricardo Piglia destaca como la función social de la literatura cuando señala que ésta “es el síntoma de la sociedad, el lugar donde la sociedad manifiesta algo que no puede resolver.”¹⁹² En *Metropolis*, es decir en el cine de ciencia ficción, el cine europeo encuentra su forma de exponer las contradicciones irresolubles de la sociedad. Así como la sociedad norteamericana había encontrado en el Western su propia mitología, la sociedad europea encuentra con Lang, y el cine de autor, su espejo deformante desde donde empezar a leerse en el género de la ficción y en la figura del padre terrible. Si *Metropolis* pretendía ser, como señala Elsaesser, un equivalente europeo a *El nacimiento de una Nación* no únicamente era por ganar al cine de Hollywood en su propio terreno, es decir en términos de producción y efectos especiales, sino principalmente porque *Metropolis* quería ser la respuesta simbólica de una Europa que estaba perdiendo la batalla intelectual de los medios de comunicación de masas.

¹⁹² PIGLIA, R. (2016: 198)

Retrospectivamente podemos decir que *Metrópolis* terminó por triunfar, funcionado en dos temporalidades. En la fecha de su estreno fue un fracaso comercial pero con los años se fue convertido en una película de referencia para algunos cineastas de su generación, pero sobre todo para las generaciones de cineastas del cine post clásico y del mayo del 68 que asumieron su mirada sobre la modernidad. La influencia de *Metrópolis* es tan inagotable que Thomas Elsaesser en un artículo publicado en el año 2000, “Reading and Rereading a Classic”, la calificó como una película que había alcanzado el estatuto de Urtext de la posmodernidad. Su representación distópica del futuro se puede percibir directamente en películas tan dispares como *Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1968) de Jean Luc Godard, *Blade Runner* (*Blade Runner*, 1982) de Ridley Scott, *Brazil* (*Brazil*, 1985) de Terry Gilliam, *Akira* (*Akira*, 1988) de Katsuhiro Ôtomo, o *Matrix* (*Matrix*, 1999) así como la imagen arquetípica del “científico loco” que a partir de *Metrópolis* se ha repetido en innumerables películas. La imaginería del robot María dejó huellas en la historia del cine, influyendo en directores como James Whale a la hora de visualizar la creación de Frankenstein, en *Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931) y George Lucas en su creación del robot C3PO de *La Guerra de las Galaxias* (*Star Wars*, 1977). Las causas del fracaso del film en el pasado son las mismas que las de su éxito en el futuro. La película de Fritz Lang se convirtió en un film fundacional moderno, un sintético cuento de hadas sobre la Edad Moderna, donde ni en el horizonte ni en su principio se encontraba al padre ideal de la épica sino la figura trágica del padre terrible.

2.2 *La edad de Oro* (L'Âge d'or, 1930): El padre terrible y *la sinfonía del horror*

Antes de convertirse en cineasta Luis Buñuel había escrito una serie de reseñas y ensayos cinematográficos para las revistas *La Gaceta Literaria* y *Cahiers d'Art*¹⁹³. El primero de mayo de 1927 publica en la primera de éstas su crítica a *Metrópolis* donde detecta el carácter anacrónico del film, como si en él pugnarán dos visiones que apuntaban a horizontes distintos¹⁹⁴. *Metrópolis* no es un film único, dirá Buñuel, sino *dos films pegados por el vientre*: uno que explora la esencia formal del cine hasta empujarla a lugares desconocidos, *el más maravilloso libro de imágenes que se ha compuesto*; y el otro film, relacionado con el relato y la trama, tachado de irritante, ampuloso y sobre todo de *trasmuchado romanticismo*. La solución restauradora que proponía el film de Lang dejaba intactas todas las instituciones, por lo tanto el padre-terrible no podía convertirse en el centro de esta película. *Metrópolis* dedicaba todos sus esfuerzos finales en salvar a una figura, el padre, asociado a la sociedad burguesa y sostén de los valores morales que el último gran movimiento artístico del siglo XX intentará demoler con Buñuel como unos de sus principales arietes. “Todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de familia, patria y religión” escribía André Bretón en el segundo manifiesto surrealista publicado en el mismo año en que Buñuel entraba oficialmente en el movimiento al estrenar su segunda película *L'Âge d'or* (la edad de oro, 1930). “*La edad de oro es la única película que filmé en un*

¹⁹³ Un total de 10 textos que anuncian el talento cinematográfico del cineasta y su capacidad de analizar las líneas de fuerza que atravesaban el momento histórico que vivía el cine. Aunque quizás estos textos no han recibido tanta atención como los escritos de la generación de la *nouvelle vague*, los escritos cinematográficos de Buñuel se pueden leer como un antecedente de los textos de Jean Luc Godard o Truffaut. El punto compartido más destacado para nuestra investigación es el ejercicio de legitimación del cine creado en Hollywood como el lugar de “los padres fundadores” del relato propiamente cinematográfico. En una de sus reseñas escribe: “De ahí el error de tanta gente sesuda, de tanto lastimoso “gustador de arte”, al clamar contra la superficialidad del cine americano, sin tener en cuenta que fue el primero en percatarse de que las verdades cinematográficas no forman denominador común con las de la literatura y el teatro. ¿Por qué se obstinan en pedir metafísica al cine y en no reconocer que en un “film” bien realizado el hecho de abrir una puerta o ver una mano —gran monstruo— apoderarse de un objeto puede encerrar una auténtica e inédita belleza?” BUÑUEL, L. (1982:170)

¹⁹⁴ Es también Buñuel quien inaugura la opinión más generalizada que achacaba el carácter maniqueo y retrógrado del film a la guionista Thea von Harbou: “Si a Fritz Lang le cabe el papel de cómplice denunciamos como presunto autor de esos eclécticos ensayos, de ese peligroso sincretismo a su esposa, la escenarista Thea von Harbou.” BUÑUEL, L. (1982:158) De acuerdo al devenir histórico y filmico de la trayectoria de ambos es una interpretación que devinó acertada. Lo que no es óbice para señalar que esta ejercicio de exculpación de la figura del director guarda paralelismo con el ejercicio de la propia película de salvar o redimir al padre.

estado de euforia, entusiasmo y fiebre destructora”, responde Buñuel en una entrevista de 1960. “*Quería atacar a los representantes del "orden" y ridiculizar sus principios "eternos". Con toda intención quise provocar un escándalo con este filme. Jamás volví a tener el entusiasmo que me poseyó entonces, como tampoco tuve otra vez la oportunidad de expresarme con tanta libertad. Fue esa época la que produjo en mí ese estado de ánimo. No me sentía solo: todo el grupo de surrealistas estaba detrás de mí.*”¹⁹⁵ Para encontrar en todo su esplendor a esta segunda figura de nuestro recorrido debemos ir a buscarla en espacios formalmente abiertos a lo siniestro como el movimiento surrealista y en su película paradigmática, *La edad de oro* (1930), donde en su centro podemos encontrar como el instante más enigmático y oscuro el asesinato del hijo a manos de su padre. Si bien el surrealismo era, como escribía Bretón, “un dogma de la rebelión total que no espera nada salvo de la violencia” y la película de Buñuel se construye a base de “gestos violentos”, esta es la única escena de la película donde esa violencia se condensa en un acto real que implica la muerte de un sujeto. Buñuel reserva el asesinato y la muerte para esta singular escenificación del sacrificio de Isaac. Singular porque el ángel que frenaba la mano de ese padre ha sido sustituido por un grupo de espectadores que miran desde su balcón cómo el padre acaba asesinando a su hijo. ¿Qué lógica explicaría que la única muerte violenta sea perpetrada al interior de la clase trabajadora, en vez de dirigirse contra la clase opresora?

El origen

El principio y final enmarcan el trayecto del relato. En el primer trayecto de nuestro recorrido, el que estaba sostenido y sostenía al padre-ideal, esos dos lugares eran idénticos. A la armonía inicial le tenía que seguir una armonía final para que el relato pudiera llegar a buen término. Y es precisamente ese el *trasnochado romanticismo* que Buñuel no podía soportar en la película de Fritz Lang, que todas esas pasiones humanas terminasen “reconciliadas” cuando para los surrealistas el amor era lo contrario a toda institución y toda armonía. *El instinto sexual y el sentido de la muerte forman la sustancia verdadera de la película*, decía el director en esa entrevista de los

¹⁹⁵ MICHEL, M. (1960): *Entrevista con Luis Buñuel*, Les Lettres Françaises, 12 de mayo de 1960, Pág.49

años 60. No resulta extraño que esas dos armonías, la inicial y la final, sean sustituidas en *La edad de oro* por dos secuencias que nada tienen que ver con la trama de amor romántico que se desarrolla entre medias. El prólogo y el epílogo del film son en realidad un ataque a los presupuestos del relato tradicional y de ahí el carácter fuertemente alegórico de sus imágenes, unos alacranes que se enfrentan hasta la muerte y un Dios que goza de la carne de sus hijos. Si el inicio del film comienza con una puesta en imágenes de la idea hobbesiana de la naturaleza humana, el enfrentamiento entre escorpiones que se autodestruyen, en el epílogo final la figura de Cristo se transforma en Sade, en un libertino guiado únicamente por las satisfacciones de sus pulsiones. Gracias a esos escorpiones la vuelta a una situación idílica inicial, a una *edad de oro* donde el hombre no conocía ni “fatigas ni miseria”, donde “se recreaban con fiestas ajenas a todo tipo de males”, como escribió Hesíodo en los albores de la civilización, no parece ya posible. El retorno a esos hombres que “morían como sumidos en un sueño; poseían toda clase de alegrías” resulta desmentida por la hipótesis darwinista a la que parecen aludir esas imágenes científicas pero sobre todo resulta desmentida porque esos hombres primeros vivían en armonía con los “dioses bienaventurados.” Y es contra esta idea de un Dios Bondadoso contra la que se revela el film de Buñuel en su epílogo final. Con Buñuel no nos encontraríamos en la hipótesis nietzscheana de la muerte de Dios sino con algo mucho más acorde con las experiencias del siglo XX, la posibilidad de un Dios burlón o de un Dios sangriento que reclama el sacrificio de sus hijos. En la filmografía posterior de Buñuel, la hipótesis de un Dios maligno, aparece en dos películas cruciales de la década de los 50, *Él* (1952) y *Nazarín* (1958). En el film *Nazarín* la prostituta en la casa del cura donde se ha refugiado, tras haber asesinado a su prima, ve cómo una pintura de Cristo sufriente se transforma en un Dios con una sonrisa burlesca que lleva una soga al cuello. Y en *Él* cuando el protagonista en lo alto de un campanario invoca esta hipótesis cuando le dice a su mujer *el egoísmo es la esencia de un alma noble. Yo desprecio a los hombres. ¿Entiendes? Si fuera Dios no los perdonaría nunca.* Estas tres representaciones de la figura de Cristo (el cristo sádico de *La edad de oro*, el Dios sanguinario de *Él* y el cristo burlón de *Nazarín*) funcionan como encarnaciones de un mundo siniestro. Un mundo que acababa de descubrir a través de la primera guerra mundial y de las teorizaciones de Freud, las tendencias destructoras que habitan en todos los hombres, sus pulsiones de muerte. En la Edad de oro de Buñuel, y quizás en la nuestra también, ya no habita ese padre-ideal que vela

por sus hijos sino un Dios oscuro que pide su sacrificio. Ese dios oscuro aparecerá en tres momentos y en tres versiones distintas a lo largo de *La edad de oro* como si Buñuel quisiera fijar en nuestro inconsciente la figura de Abraham a través de todas esas declinaciones. La primera de estas versiones se ubica cuando el protagonista del relato de la película recibe una llamada del Ministro del interior para recriminarle que haya abandonado su misión. *¿Se da cuenta de que no ha sobrevivido ni un solo niño?* le grita horrorizado el ministro mientras aparecen unas imágenes documentales de unas manifestaciones y unos niños huyendo de una ciudad en llamas. El carácter real no hacen más que amplificar la intensidad emocional y el sentido alegórico de ese asesinato de los hijos¹⁹⁶. Los espectadores nunca sabremos cuál era la tarea que tenía que cumplir el protagonista pero vemos las consecuencias de las dimisión de su rol de héroe salvador. Este abandono del héroe podría leerse como una crítica a todos esos héroes que, a la manera clásica, se estaban forjando en el cine de Hollywood desde *El nacimiento de una Nación*. La misión del héroe surrealista invierte los parámetros del cine clásico y es explicitada en la segunda versión del sacrificio de Abraham cuando el protagonista con el rostro ensangrentado exclama junto a su amada, como si este fuera el verdadero manifiesto de toda la película, *“¡Que alegría! Que alegría haber matado a nuestros hijos”*.

El centro del film

Lo significativo del film es que todos los actos de violencia remiten más al gag que a una transgresión o revolución. Desde la primera patada al perro o al violín pasando por el lanzamiento del cura o la bofetada a la madre durante la fiesta, ninguno tendrá consecuencias mortales. Los únicos personajes que mueren en el film son, como hemos señalado, los hijos y más concretamente los hijos de la clase trabajadora como en la escena del guardián ubicada en el centro del film. Una escena que por su violencia explícita está rodada con una sequedad y un naturalismo que las distingue de todas las anteriores. Dividida en dos actos por el montaje, la secuencia del

¹⁹⁶ Andrei Tarkovsky en su primer largometraje, la infancia de Iván, utilizará este mismo uso de las imágenes documentales al introducir las imágenes de un Goebbels que había asesinado a sus hijos para amplificar la potencia alegórica de lo que está en juego.

parricidio se abre con una escena que no hará presagiar lo que vendrá después. En esta primera parte, como si se tratara del camino hacia el monte Moriah de Abraham e Isaac, asistimos a los gestos de amor de un padre a un hijo.



En la segunda parte, el padre terrible aparece en escena sin ninguna explicación, al igual que el relato bíblico, pasamos del amor al odio en tan solo un instante. Como si esa pulsión de muerte que habita en todo sujeto se hubiera apoderado de este padre-terrible. La escena rodada en un clásico plano/contraplano se organiza como una variación del relato clásico del génesis. Se desconoce si Buñuel fue un lector de Kierkegaard pero esta recreación se asemeja a la primera de las cuatro versiones donde el filósofo danés imaginó la secuencia donde el padre sufre la misma transformación. Como apunta Amalia Quevedo en su estudio sobre las lecturas contemporáneas del sacrificio de Abraham “al inicio es el padre tierno que lleva al hijo de la mano, que derrama su bendición sobre él, le mira dulcemente, y le amonesta con palabras de consuelo y gesto paternal”¹⁹⁷ pero cuando se aparte de él, aun por poco tiempo, regresa transformado. Las palabras de Kierkegaard en una de las variaciones que escribe para su libro “Temor y Temblor” describen todos los gestos

¹⁹⁷ QUEVEDO, A. (2006:47)

de terror y la sensación de desamparo que construye esta secuencia de *La edad de oro*: “Entonces Abraham se apartó brevemente del lado del hijo; pero cuando Isaac contempló de nuevo el rostro de su padre, lo encontró cambiado: *terrible era su mirar y espantosa su figura.*”¹⁹⁸ Esta transformación es el gesto siniestro que opera en esta figura y en las películas que lo convocan. Que lo familiar se haya transformado en algo oscuro y siniestro es lo que declina una y otra vez *La edad de oro*. Pero para que las potencias de lo siniestro irrumpiesen en escena había que terminar de una vez por todas con la figura del padre-ideal. De ahí la importancia y la novedad de este film porque articula el movimiento del surgimiento del padre terrible con la caída de esa otra figura, del garante posible a una edad de oro: el padre terrible no podría surgir mientras existiera alguien que podía frenarlo. El gesto de interrupción del relato bíblico, que podemos ubicar en *Metrópolis*, es sustituido de una forma literal en el film de Buñuel por el acto de contemplación. Al escuchar los disparos el otro padre del film sale al balcón a contemplar la escena desde una fría distancia. Lo que encontramos en ese lugar del padre (y de Dios) es la mirada de indiferencia y de reprobación que ha sido ridiculizada desde el inicio del film. La lectura subversiva y política de esta escena parece evidente: la muerte de la clase trabajadora, como en *Metrópolis*, es sólo un espectáculo más para una clase dirigente que no se siente concernida y al incorporar esta escena del parricidio, podríamos decir que Buñuel quería provocar, a través de lo siniestro, una pequeña iluminación en los espectadores de clase media y alta. “La humanidad, que antaño con Homero, fue objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, ahora ya lo es para sí misma” podríamos decir con Walter Benjamin¹⁹⁹ sólo que la hipótesis de Buñuel es quizás más inquietante. Alguien sí que se encuentra mirando el espectáculo de la auto-destrucción de la humanidad, y éste no es el Dios que predica el amor sino el Dios terrible de Abraham.

Me dijo mi papá que le esperará aquí desde este mañana y todavía no ha vuelto le dice uno de los niños protagonistas del film a aquel que se convertirá en su padre adoptivo, en el inicio de *Los olvidados* (1950). La película que devolvió al director su prestigio internacional se inicia señalando precisamente la articulación entre la desaparición del padre-ideal y la irrupción de la segunda figura de nuestro recorrido,

¹⁹⁸ KIERKEGAARD, S. (2012: 36)

¹⁹⁹ BENJAMIN, W. (2008: 85)

el padre terrible. En *Los olvidados*, donde se retrata a niños de la calle en estado de orfandad, *Ojitos* ha sido abandonado en mitad de la plaza y será adoptado por el personaje de un “lazarillo”, que tomará al final del relato el rostro del padre-terrible. No hay figura paterna alguna en el universo que estos hijos modernos habitan sino propiamente su revés siniestro, como escribe el teórico Pedro Poyato en su libro “El sistema estético de Luis Buñuel”: “pues quien en el filme está destinado a ocupar el lugar del padre –el ciego, con quien entabla relación, como lazarillo, Ojitos- se descubre, ya lo decíamos, figura paterna perversa”²⁰⁰. *Uno menos, unos menos*, grita el ciego cuando presencia el asesinato de uno de los dos niños protagonistas al final del relato, ¡ojalá los mataran a todos antes de nacer!. De nuevo como en *La edad de oro* asistimos al sacrificio de los hijos y de nuevo como en aquél film la lectura política se acompaña de una deconstrucción del imaginario previo, el imaginario más humanista donde en el horizonte reinaba un Ulises que volvía a poner el mundo en su sitio. Buñuel tenía previsto otro inicio para el film donde quería mostrar a unos chicos hurgando en un montón de basura y hallando finalmente el retrato de una especie de “hidalgos o caballeros españoles”, un tipo magnífico que habría degenerado en mendigo de los arrabales mexicanos²⁰¹. Esa degeneración del Ulises, de la figura del padre-ideal, es lo que Buñuel analizaba también en sus otras películas mexicanas. *El gran calavera* de 1949 tiene como protagonista del relato a un padre de la clase alta hundido en el alcoholismo tras la muerte de su esposa, del que todos se avergüenzan y se aprovechan. *La hija del engaño*, de 1951, comienza con un padre de familia en apuros económicos que encuentra a su esposa con otro hombre, el resto del film relata toda la serie de infortunios del protagonista hasta que al final se dirige a cámara y nos dice a los espectadores “¡Mi mala suerte! Lo ven ustedes nada me sale bien.” Un final que recuerda al inicio de *El padre de la novia* (Father of the bride, 1950) de Vicente Minelli donde el personaje se quejaba de su pérdida de autoridad. Efectivamente estas películas de Buñuel son dos tratados sobre la descomposición de la figura del padre ideal que podrían ser leídos como películas complementarias a *¡Qué bello es vivir!* (It's a Wonderful Life, 1946) de Frank Capra y el *El padre de la novia* (Father of the bride, 1950) de Vicente Minelli.

²⁰⁰ POYATO, P. (2011:104)

²⁰¹ PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J. (1993: 55)

Al cine de Buñuel le debemos el gran descubrimiento de esa articulación entre la caída del padre-ideal y el surgimiento de la figura del padre-terrible. Lo que descubre el surrealismo es que el padre-terrible, y sus pulsiones de muerte, vienen a ocupar el lugar del padre-ideal cuando éste ha demostrado la imposibilidad de su discurso apaciguador. Esa es la sencilla premisa de una película infantil como Pinocho (Pinochio, 1940) de Walt Disney y también el origen de toda la literatura y el cine de fantasmas y de terror. El teórico Noël Carroll señala cómo la novela de terror puede leerse como el retorno de lo *reprimido por la ilustración* y esto en dos niveles de sentido complementarios. Se puede construir, señala Carroll, como “una compensación por lo que la Ilustración tiene bajo sospecha, operando como una válvula de seguridad; o puede concebirse como una suerte de explosión de lo negado.”²⁰² Lo que nos interesa destacar para nuestro recorrido es ese carácter segundo o posterior del padre terrible, como si éste fuese una demostración de la impotencia de aquel. Las dos películas que mejor señalan esta articulación surgen precisamente en el contexto de los años 50 cuando el cine clásico estaba a punto de desaparecer. *Nazarín* (1958) de Buñuel y *Falso culpable* (The wrong man, 1956) de Hitchcock son el tratado más descarnado de un padre-ideal que ya no puede cumplir su función y que en su trayecto, por muy bien intencionado que sea, se transforma en un viacrucis de confusión y locura. El mundo de ambos padres se ha transformado en un espacio de injusticias, culpa y locura gobernado por un Dios burlón. Como ha señalado Castro De Paz para el cine de Hitchcock: “El personaje corriente, cotidiano desconoce las *reglas* de un mundo de sospecha y de muerte y se ve, así, maltratado y zarandeado, traído y llevado una y otra vez por desconocidos y caprichosos impulsos; enfrentado, sin salvaguarda alguna, a un impredecible destino. El orden aparente se desvanece y el caos, lo inexplicable, reina en la ficción.”²⁰³ Una descripción que encaja igual de bien para el final de *Nazarín*, en el cual asistimos a un último plano donde se puede ver un gesto de difícil interpretación, el padre acaba de rechazar aquello que él mismo predicaba, la caridad. Unas contradicciones que se acumulan en tan sólo unos segundos: por primera vez la cámara registra la duda que nunca antes había mostrado el protagonista, quien siempre se había mantenido idéntico a sus ideales; por primera vez el personaje llora, cuando antes había tenido oportunidades para ello. No sabemos si llora por el gesto de compasión que se le ha dirigido o

²⁰² CARROLL, N. (2005:60)

²⁰³ CASTRO DE PAZ, J. L. (2012:30)

porque ha entendido que Dios no se esconde detrás de estos gestos caritativos que él enseñaba. Por primera vez en toda la película suena una música pero es una música que no aclara el sentido del final, tan sólo es una marca del sonido seco y repetitivo de los tambores en el rostro del padre. El cineasta Tarkovsky consideraba este final perfecto en su ambigüedad, un “ejemplo magnífico de la fuerza dominante de la imagen artística sobre la necesaria limitación de su capacidad de enunciar un contenido.” No obstante, la ambigüedad cobra fuerza alusiva: si bien el padre terrible no aparece en tanto tal, no deja de estar anticipado por las consecuencias paradójicas del accionar del padre ideal. Aquí radica la articulación mencionada anteriormente: la operatoria fallida del padre ideal abre camino a la aparición del padre terrible, en un juego en el cual ambos se revelan como las dos caras de una misma moneda. Quizás sea esto una de las claves para comprender la figura del padre-terrible, ese “silencio abrahámico” de la imagen que apunta a lugares que el cine clásico no podía habitar. Más allá de dilucidar si los padres de estas dos películas, a causa del reguero de confusión que dejan detrás, son padres-ideales que se han transformado en su contrario, lo que estas películas señalan es cómo el padre-terrible hace su aparición cuando el sentido desfallece, cuando el padre-ideal ya no puede estar a la altura de las funciones que los grandes relatos le habían impuesto.

3 Ulises vuelve transformado de la Segunda Guerra mundial: el otro origen del padre terrible

La figura del padre terrible viene a cuestionar esa edad dorada de los orígenes. Esa armonía inicial que los relatos clásicos instauraban, a fuerza de repetición, en el espectador cinematográfico. La distancia que separa el retrato del general Custer en dos películas de los años 40, *Murieron con las botas puestas* (*They Died with Their Boots On*, 1941) de Raoul Walsh y *Fort Apache* (1948) de John Ford, marca el inicio de una tendencia que intensifica los rasgos más despóticos del padre y la problemática de la herencia. La forma de presentar al héroe al inicio de la película de Ford resulta paradigmática de la situación problemática que había alcanzado la figura del héroe en el género cinematográfico que lo vio nacer. Por un lado, el héroe ya no es presentado en la soledad de su carácter excepcional sino a través de la mirada de un hijo y, por el otro, como una figura que ha sido desplazada de su rol. *¿Cómo pueden*

relegarme después de mis hazañas? Le pregunta a su hija (Sherley Temple) el Teniente Coronel (Henry Fonda) desplazando así el nudo traumático hacia la mirada, la imagen heredada y construida de la figura del padre como héroe, del padre ideal. La ambivalencia fundamental en relación a la imagen del padre-ideal se refleja en el cierre del relato de *Fort Apache*. Por más que el discurso del Capitán sea uno de los momentos donde la enunciación de John Ford parezca coincidir con el significado de estas palabras, el cuadro del héroe, literalmente la imagen del padre muerto, que preside la conversación del Capitán Kirby York (John Wayne) con unos periodistas, problematiza una relación que podría parecer unívoca. Como espectadores tenemos la sensación de asistir a una oración fúnebre, a un punto final de no retorno, que el uso fantasmagórico de la sobreimpresión de imágenes en el cuerpo de John Wayne no hace más que intensificar²⁰⁴. A partir de este film esta imagen heredada se convierte en una de las preguntas centrales del género, con una proliferación de películas que sostienen su eje en la relación problemática entre padre e hijo. A finales de los años 40 y principios de los 50 un mismo motivo visual, el retrato de un padre que como un monarca presidía la vida de sus hijos, se repetía en cuatro películas que giraban en torno a la figura del padre-terrible: *Fort Apache* (Fort apache, 1948), *Odio entre hermanos* (House of Strangers, 1949), *Las furias* (The furies, 1950) y *Lanza Rota* (Broken Lance, 1954). En la película de Ford el retrato aparece en la escena final cuando John Wayne es entrevistado por los periodistas cumpliendo una doble y dialéctica función. Sostiene la leyenda del héroe, de ese padre fundador, validando las palabras de su heredero ante los periodistas pero, ante nosotros los espectadores, cumple otro rol porque hemos asistido a lo que esa imagen idealizada ocultaba y borraba: los aspectos más sombríos y autoritarios del héroe. El retrato del padre en *Odio entre hermanos* (House of strangers, 1949), a diferencia del film de Ford, no cierra el relato y las tensiones que se habían generado sino que las inaugura. El

²⁰⁴ La fascinación por los cementerios y los rituales funerarios de John Ford alcanza en este plano final un sentido marcadamente abstracto. La multiplicación de los marcos (donde podemos ubicar al menos 3 que serían el propio plano, la venta por la ve que vemos al personaje y la imagen que perfora y espiritualiza del cuerpo de John Wayne) es una puesta en abismo que tiene la virtud de dialectizar las palabras elogiosas de este discurso fúnebre. En otro nivel podríamos aplicar al plano de Ford las palabras de Nicole Loraux sobre este discurso y la ciudad griega: “En un extraño juego de espejos, nos dice Loraux, se elogia a los atenienses (lease el género western) por haber inventado un discurso que, en Atenas, elogia a atenienses (lease el cine de Hollywood).” LORAUX, N. (2012:21) La estrecha vinculación entre los rituales alrededor de la muerte que pueblan los western no sólo tienen una importancia central en el género porque “eternizan las cosas” sino porque son un elogio de un tiempo y unos ideales perdidos.

retorno del hijo a un vacío hogar paterno y su reencuentro con la sonrisa congelada del padre dará pie al flashback que constituye el núcleo dramático del film. Esta imagen desproporcionada del padre en mitad del salón, contemplada en silencio por una figura empujada del hijo, anuncian los conflictos paterno-filiales de unos hijos que vivían bajo el control de un padre tiránico. Un drama que podría leerse en paralelo con *¡Qué bello es vivir!* (It's a Wonderful Life, 1946) porque en ambas películas el padre es el dueño de un pequeño banco y ambas giran en torno a esta herencia que se convierte en un problema para los hijos. La novedad interesante de este film de cine negro de 1949 reside en que el tiempo del caos no se produce por el alejamiento/muerte de esta figura -según el paradigma del padre-ideal que aún regía en el film de Capra- sino que el padre de la película de Mankiewicz es el agente de la desestabilización, el tiempo del caos. La distancia que existe en unas escenas aparentemente irrelevantes para la trama, como son las de una comida familiar, reflejan los dos tipos de relatos. Mientras que el hijo en *¡Qué bello es vivir!* es alentado por el padre para que se marche de la ciudad y cumpla sus deseos a pesar de su evidente desilusión, el padre de *Odio entre hermanos* trata a sus hijos como a sus criados y posterga sus peticiones de crecimiento profesional a su futura muerte. El tiempo de estos hijos se podría definir como un tiempo congelado o, más precisamente, un tiempo paterno mortífero. Esto es lo que ilumina una de las últimas escenas de la película que se desarrolla frente a esa imagen del padre donde el único de los cuatro hijos que pudo establecer una cierta distancia se dice a sí mismo, a través del cuadro: *Bien, papá, ¿por dónde empezamos? ¿Con Joe, Tony o Pietro? No puedo perder el tiempo con Pietro, no con un tonto. Eso es lo que es, ¿verdad, papá? ¿No es lo que lo llamabas siempre? ¿Tal vez Tony? Podría quitarle a María. Le quitaré a su hijo también. Eso le destrozaría. Eso te gustaría, ¿verdad, papá? Así descansarías en paz. Te salías con la tuya estando vivo y ahora quieres lo mismo estando muerto. Ojo por ojo. No perdonar ni olvidar nunca. Así nos criaste, ¿verdad?* Uno de los rasgos más radicales del padre-terrible es este ciclo de violencia que propone y que dará a los hijos un destino trágico. Como si haber visto, al igual que Isaac, la faz siniestra del padre los condenase. En 1950 Anthony Mann estrena dos films donde la figura del padre se presenta como el agente de la amenaza: *Las furias* (The furies, 1950) donde el padre terrible condena a sus hijos a una cadena de violencia y *Winchester 73* (Winchester '73, 1950) donde el asesinato del padre se convierte en el motor de una venganza entre dos hermanos. En 1958 Mann repetirá

una operación similar en otras dos películas donde el padre vuelve a erigirse como el origen de los problemas de unos hijos atrapados en el pasado. En *El hombre del oeste* (Man of the West, 1958) donde un personaje que había conseguido huir de su pasado de forajido se tiene que enfrentar a la figura ominosa de su padrastro que lo condena de nuevo a una situación trágica y *La pequeña tierra de Dios* (God's Little Acre, 1958) donde un padre que ha perdido la razón obsesionado con una imaginaria herencia lleva la ruina económica a su familia. Esta locura del padre, esta imposibilidad de sostener la figura del padre-ideal como sucedía con la película *Nazarín* (1959) de Buñuel, es lo que va tratar en su epicentro una de las películas más singulares de la cinematografía norteamericana *La noche del cazador* (The night of the hunter, 1956) de Charles Laughton. Cuentos de hadas, western de terror pero dando un paso más allá preguntándose si el padre-ideal y el padre-terrible no son acaso la misma figura. Esta indistinción de las dos figuras es el dilema y el trauma que el relato bíblico introdujo en Occidente. En el siglo IV el teólogo Ambrosio de Milán ya afirmaba ante su audiencia del imperio romano que “Abraham fue un hombre ciertamente grande e ilustre por las muchas virtudes que lo han distinguido, un hombre que la filosofía no ha podido igualar con sus propias aspiraciones.”²⁰⁵ Si Abraham no fuese un modelo desde donde mirarse, sino fuera el padre de los creyentes como lo definió San Pablo, no hubiera permanecido como una figura a lo largo de la historia. Abraham es una figura insuperable al introducir un acto incompresible difícilmente asimilable por los mecanismos de la razón. La prueba divina, como el dogma del pecado original, introduce la duda en “la naturaleza humana”. Poco importan en este punto que Dios intervenga en el último instante para detener el sacrificio del hijo, lo que permanece como una imagen imborrable es la decisión de un padre de asesinar a su hijo, o más precisamente y perturbadoramente, la decisión del padre fundador de dar muerte a su descendencia ¿Cómo es posible que el padre-ideal pueda transformarse en el padre terrible? No se trata aquí de encontrar una respuesta en la historia de la teología o la filosofía sino de ver cómo el cine ha correspondido con otras imágenes imborrables a esta pregunta traumática. Una de las primeras películas que se atrevió a ensayar una fábula cinematográfica sobre esa transformación del padre en un padre terrible fue la película de Nicholas Ray *Más grande que la vida* (Bigger than life, 1956), donde un padre pretende terminar lo que

²⁰⁵ DE MILÁN, A. (2015: 27)

Dios había iniciado: asesinar al hijo más querido. Podríamos resumir la trama del film del siguiente modo. *Más grande que la vida* narra la transformación de un abnegado y trabajador padre de familia, Ed Avery (James Mason) que, debido al abuso de una nueva droga para el tratamiento de su cansancio crónico, entra en un proceso de psicosis. Tomado por la locura, para Ed Avery el mundo se dirige a la autodestrucción provocada por un sistema demasiado permisivo con los niños (*La infancia es una enfermedad que se cura con la educación*, dirá en una reunión de padres) y él tendrá la misión de frenar esta decadencia. En su delirio, su pequeño hijo será el que sufrirá su nuevo método educativo basado en *el trabajo duro, la autodisciplina y el sentido del deber*. Cuando su hijo no consigue estar a la altura de lo que éste le exige, su delirio ha alcanzado unas magnitudes tan excesivas que ya ni siquiera la educación es una solución ni para su hijo ni para si mismo. Convencido del estado degradado y pecaminoso de su descendencia leerá el relato del sacrificio del Génesis a su esposa: *Al tercer día alzó Abraham sus ojos, vio el lugar y llegaron al lugar que Dios les había dicho. Abraham construyó un altar, ató la leña y obligó a su hijo Isaac atándole, a ponerse encima del altar. Y Abraham tendió su brazo y cogió el cuchillo para degollar a su hijo'*. En ese momento, con un cuchillo en su manos izquierda, empieza a cerrar la biblia ante lo que su esposa aterrorizada le exclama: *Ed, no lo has leído todo. Dios detuvo a Abraham*. Tras darle su rotunda respuesta, *Dios se equivocó*, Ed se dirige al cuarto de su hijo para corregir a Dios. En ese instante un amigo de Ed y de la familia que ya sospechaba de su extraño comportamiento llega para rescatar al hijo y a la madre. El día siguiente en la clínica, ya con el padre recuperado, la película se cierra con el abrazo de la familia. Cuando la película se estrenó, la mayoría de la crítica en su momento tildó de demasiado esquemática la trama. Los críticos se quejaban de que la locura del personaje recibía una justificación demasiado sencilla a través de la droga y que la locura de éste se podría haber resuelto simplemente si Ed hubiese seguido fielmente la prescripción del médico. El crítico del *The New York Times* escribía el 3 de agosto de 1955: “Pedir a un público que paga para sentarse durante casi una hora y ver a alguien pasar por una rutina dolorosamente lenta de intoxicación por tomar demasiada cortisona es añadir un impuesto de tedio al precio de la admisión.” Lo que no podían, o no querían ver estos críticos, como explica Sam Wasson, es el “subtexto de la película” y su carácter de fábula bajo un aparente realismo. Para leer estos signos habría que esperar a la reivindicación de los jóvenes de *Cahiers du cinéma* y su política de los autores con su mirada centrada en las

formas visuales y las potencialidades críticas de los géneros. Parte del subtexto son los cuadros con ciudades extranjeras que pueblan la casa mientras que Ed no puede tomarse un fin de semana libre debido a su pluriempleo, la vergüenza y malestar de un padre que oculta su trabajo de taxista a su esposa por temor a que ella lo considere indigno, el aburrimiento que le produce la conversación de la cena “entre amigos”, el comentario sobre la ficticia igualdad de clases en esa escena donde Ed va a comprarle un vestido a su esposa²⁰⁶. Todo este subtexto, como forma de reescribir el melodrama de esos años, modifica la lectura de la propia película. *Más grande que la vida* no es únicamente la historia de un adicto o la historia de un loco sino que también es el comentario sobre el propio melodrama y un comentario crítico a la realidad de la clase media de los años 50. Y es a partir de estos dos puntos esenciales del film, el comentario crítico a la sociedad y esa multiplicidad de hilos de lectura que ofrece, que la escena del sacrificio de Abraham se transforma en foco de ignición de todo el tejido del film. La historia de este padre convertido en un padre-terrible narra dos historias, la historia de la locura de un padre pero también la locura de todos esos padre-ideales que como Ed querían reeducar el mundo, expulsar cualquier amenaza y retornar a una supuesta estabilidad originaria. En el momento en el que su delirio se coagula en proyecto, Ed escandaliza a los padres de los niños en una reunión del colegio: *Antes de que sea tarde debemos ver lo que es fundamental. No me refiero sólo a la educación primaria. Estamos criando una raza de enanos morales. Y esas sandeces como 'expresión personal', 'permisividad', 'desarrollo de modelos'. ¡Seguridad! Con el mundo a punto de explotar.* Cuando Ed lanza su frase *God is wrong!*, encierra a su mujer en un armario y empieza a perseguir a su hijo para asesinarlo, no hacía más que inaugurar un mito sobre el (otro) origen que el cine norteamericano empezará a investigar con *La noche del cazador* (*The night of the hunter*, 1955) y *Centauros del desierto* (*The searchers*, 1956). Un origen, el del padre terrible, que a partir de esa década se convertirá en un motivo recurrente de varias películas fronterizas del cine de Hollywood como *Apocalypsis Now* (*Apocalypse Now*, 1978) *Blade Runner* (*Blade Runner*, 1982), *Prometheus* (*Prometheus*, 2012) y *¡Madre!* (*Mother!*, 2017).

En esos mismos años, concretamente entre 1955 y 1956, dos películas exploraron otro aspecto de esa distancia entre el padre real y el padre soñado o alucinado.

²⁰⁶ Como señaló el escritor Jonathan Lethem, parece una escena arrancada a *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) <http://cinema-scope.com/interviews/interviews-nicholas-ray-bigger-than-life-a-conversation-with-jonathan-lethem/>

Mientras que películas como *Shane* (George Stevens, 1953) y *Hondo* (John Farrow, 1953) eran dos películas que narraban la historia de dos hijos que adoptaban un padre ideal, *La noche del cazador* (*The night of the hunter*, 1955) y *Centauros del desierto* (*The searchers*, 1956) preferían mirar al abismo y narrar la historia de otra adopción, más laberíntica y oscura, la de unos huérfanos perseguidos por una figura siniestra. Si el padre-ideal tenía su hábitat en el género épico y de aventuras, la figura que encarna su reverso, el padre-terrible, encuentra su cobijo más paradigmático precisamente en films que trascienden su propio género. A su modo estos dos relatos realizan una pregunta que afecta tanto a los códigos de los géneros en los que se enclavan como a la naturaleza fantasmagórica del propio cine: ¿quién ocupará su lugar si la ficción sobre el padre-ideal ya no resulta sostenible? ¿quién vendrá a protegernos de las sombras?

Salvaguardarlos del horror era lo que pretendía Ben Harper, el padre de nuestra siguiente remontada por el lado oscuro de la filiación, *La noche del cazador* (*The night of the hunter*, 1955). Salvaguardarlos de una amenaza que en los años 30 en Norteamérica cobraba un significado tan real que pocas veces había sido representada de una forma directa en el cine de Hollywood: la miseria económica. La miseria económica había sido el tema de muchas películas clásicas; sólo hace falta recordar *Las uvas de la ira* (*The grapes of wrath*, 1940) de John Ford, la magnífica película de Preston Sturges *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travel*, 1941) o básicamente toda la filmografía de Frank Capra o Charles Chaplin. Pero esta miseria nunca fue retratada en su crudeza más obscena. Más que un problema temático era por tanto un asunto formal, de códigos de representación y visibilidad. ¿Cuánta abyección puede soportar un relato clásico?²⁰⁷ En este sentido *La noche del cazador* no será una excepción, pero por este mismo motivo resulta significativo que el padre de la película pronuncie la única alusión directa a ese contexto de pobreza, a esa amenaza que los espectadores del film podrían haber visto o vivido. *Asalté ese banco porque me harté*, le dice Ben Harper a Harry Powell (Robert Mitchum) antes de ser ejecutado en la prisión, *porque me harté de ver a niños vagar por los bosques, muertos de hambre, niños vagando por las carreteras con esta Gran Depresión. Y me juré nunca ver el día en que mis*

²⁰⁷ Para que el relato cinematográfico asuma dentro de su tejido discursivo lo abyecto de la miseria económica habría que “esperar” a otro régimen estético, a las grandes películas del neorrealismo italiano: *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, 1948) o *El Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948).

*pequeños tengan que mendigar.*²⁰⁸ Esta imagen heroica del padre como un moderno Robin Hood nunca será corroborada por el film pero tampoco desmentida. Esta referencia es clave para la lectura del film porque es la versión que el padre se narraba a si mismo, la imagen que él quisiera representar. El padre de los dos niños de *La noche del cazador*, John y Pearl, pretendía seguir la estela abierta por Charles Chaplin en su película *El chico* (*The Kid*, 1921) y el resto de los padres ideales. Ben Harper como el personaje del vagabundo anhelaba traer un poco de justicia al mundo, retornar al hogar convertido en la figura de un padre-ideal, pero no es esta imagen paterna lo que la película mostrará sino otra mucho más oscura. Paradójicamente, lo que el padre pretendía evitar, que sus hijos mendiguen para sobrevivir, será lo que acabará produciendo. Treinta años después, ese clásico retorno de la figura del padre no era ya posible. Si al inicio de *La noche del cazador* el padre retorna al hogar no será para expulsar la amenaza como en los relatos épicos sino tan sólo para convocarla.

La noche del cazador: el origen fantasmático del padre terrible

Cuando en 1996 el crítico norteamericano Roger Ebert calificó a *La noche del cazador* como uno “de los grandes films americanos de todos los tiempos” tan sólo recogía una opinión generalizada. Sin embargo lo que sucedió en la fecha de su estreno se aleja bastante de este consenso. A pesar de que tan sólo dos años antes la novela con el mismo título fue un éxito de ventas, la película fracasó en taquilla significando el principio y el final de la carrera del actor Charles Laughton como director. En su estudio monográfico sobre el film, Domenec Font argumenta que el

²⁰⁸ Resulta interesante comparar ese mismo diálogo con el que aparece en la novela de Davis Grubb en la que se basa el film publicada tan sólo dos años antes. Cuando Ben habla con el predicador los motivos que aduce para el atraco y el asesinato de dos personas esencialmente los mismos pero con un tono mucho más prosaico e individual: “Porque estaba rotundamente cansado de ser pobre. Eso es, ni más ni menos, lo que ocurrió, Predicador. Estaba harto de cobrar todos los viernes mi mísero jornal en la ferretería de Moundsville y de ir al banco del señor Smiley en día de paga y ver cómo abría aquel pequeño cajón lleno de billetes de diez dólares, de cincuenta y de cien; cada vez que los miraba me quedaba sin respiración pensando en las cosas que podría comprarles a Willa y a mis hijos.” Resulta significativo el giro épico de esta frase en la película como si los guionistas, James Agee y el propio director, quisieran coadyuvar a una lectura más alegórica de la figura el padre.

fracaso económico de la película podría empezar a buscarse en el contexto “hostil” de su recepción. Tanto en el nivel temático, escribe el teórico, “como en lo que se refiere a la cualidad de su producción” este film en blanco y negro se aleja de las grandes y espectaculares producciones rodadas en CinemaScope y Tecnicolor que triunfaban en ese momento en los cines. Frente a los optimistas films bélicos que triunfaban en taquilla ese año, *Escala en Hawai* (Mister Roberts, 1955) de John Ford y *Más allá de las lágrimas* (Battle Cry, 1955) de Raoul Walsh, el intimista y claustrofóbico cuento de Laughton no parecía tener ninguna oportunidad. Quizás los productores y el propio director no estaban esperando esa clase de éxito, pero la falta de reconocimiento crítico acabó por cercenar el recorrido comercial de la película. El día de su estreno el crítico del New York Times, Bosley Crowther, calificó a la película como un film audaz pero también como “un intento extraño e intrigante de poner algo más que la simple historia de terror que involucra a los niños amenazados por el hombre del saco.”²⁰⁹ Incluso cuando las críticas eran muy favorables, como la de William Zinsser en el Herald Tribune, no dejaban de alertar sobre aspectos que no eran del gusto del gran público: “a veces Laughton se pone demasiado *arty* para su propio bien, pero *La noche del cazador* tiene tanta imaginación que podemos perdonar estos excesos.” Es probable que estos *excesos* a los que se refieren tanto la crítica del New York Times como la reseña del Herald Tribune, no sean un defecto de la propia película sino una condición estructural del relato para que la figura del padre terrible pueda emerger en toda su intensidad inquietante. Las dificultades de recepción que ofrecía una figura tan problemática como la del padre terrible también provinieron de la generación de críticos que estableció las bases del concepto del director como autor. Ni siquiera uno de los críticos más destacados de esa corriente de la *política de los autores* como era François Truffaut pudo establecer una conexión entre el tema y el estilo del film. “Desgraciadamente, *La noche del cazador* no es el filme genial que cabía esperar de un guión tan redondo”²¹⁰ escribía Truffaut en 1956 para la revista *Arts*, dejando a la película huérfana, a ambos lados del Atlántico, no sólo de un público masivo sino también de receptores que legitimaran este inaudito film. La reivindicación de *La noche del cazador*, su inclusión dentro del canon, tuvo que esperar a que géneros considerados menores, por su desviación de la norma, fuesen considerados por la

²⁰⁹ CALLOW, S. (2000:52)

²¹⁰ CALLOW, S. (2000:45)

incipiente disciplina de los estudios filmicos²¹¹. Una década después, en 1970, otro francés Gérard Lenne tuvo la audacia de terminar su primer libro “El cine ‘Fantástico’ y sus mitologías” con un capítulo dedicado a *La noche del cazador*. Es decir, de clasificar una película inclasificable dentro de un género como el fantástico que permite una mayor transgresión de las formas y los contenidos. En ese último capítulo el crítico francés calificaba al film de Charles Laughton como “una obra maestra del cine que esconde bajo una aparente ingenuidad la subversión más radical que podríamos esperar del *fantástico*.”²¹² ¿Cuál sería esa subversión más radical que el cine fantástico permite y que hace de *La noche del cazador* su ejemplo más paradigmático? ¿Acaso imaginar y fabular con un mundo donde la figura del padre ideal provoca la angustia de los hijos y no ya su seguridad? Quizás *La noche del cazador* sólo pudo ser valorada en toda su complejidad cuando en esos años 70 las formas del cine clásico empezaban a desaparecer y cuando aquella figura del padre-ideal que aseguraba la realidad y expulsaba la amenaza había sido borrada del horizonte. Retrospectivamente podemos sostener dos afirmaciones: que el film de Charles Laughton se había adelantado a su tiempo y que esta descarnada versión del padre terrible surge en ese punto preciso de la irrupción de lo fantástico como forma corrosiva de toda seguridad, en unos años 50 plagados de inseguridades tras la Gran Depresión, la Segunda Guerra Mundial y la incipiente amenaza de la Guerra Fría.

Introducción: *No hay lugar como el hogar*

La noche del cazador era una película que salía de la norma al no adscribirse a un único género ni a un único estilo. Un film audaz y excesivo, ¡*Cuántas llamas encendidas e ideas trastocadas!* Llegará a escribir Truffaut en esa reseña, que desafiaba tanto las formas genéricas preestablecidas como los motivos argumentales

²¹¹ Un año después del estreno de *La noche del cazador* en 1956 Egdar Morin publicaba su influyente y novedoso ensayo, *El cine o el hombre imaginario*, donde sistematizaba esa intuición propia de los vanguardistas. Lo más propio del cine sería su capacidad de devolver a la realidad su carácter enigmático y fantástico: “Que la gente se maravillaba sobre todo de volver a ver lo que no le maravillaba: su casa, su rostro, el ambiente de su vida familiar. ¿No es asombroso que la cualidad «legendaria», «surrealista», «sobrenatural» sea resultado inmediato de la imagen más objetiva que se pueda concebir? MORIN, E. (2001:56)

²¹² LENNE, G: (1974:176)

de la tradición norteamericana. *La noche del cazador* convoca dentro de su tejido filmico varios estilos cinematográficos en una suerte de puesta en abismo. *La noche del cazador* es una película que combina la violencia y los claros oscuros del cine negro norteamericano con la atmosfera expresionista del cine alemán de los años 20, dentro de un género como el cuento de hadas que a su vez rápidamente se convertía en una historia de horror. Desde un punto de vista temático *La noche del cazador* tampoco podía encontrar ningún referente que ofreciese al público de los años 50 algún asidero porque el film estaba trastocando los horizontes de expectativas de varias generaciones de espectadores cinematográficos. Ni tan siquiera una película que guarda muchas similitudes estructurales con *La noche del cazador* y que se había reestrenado en todos los cines norteamericanos ese mismo año como es *El mago de Oz* (*The wizard of oz*, 1939) podía establecerse como referente. Ambos films podrían entrar dentro de la categoría del cuento de hadas, en ambos relatos unos niños son perseguidos por un ser malvado y ambos films clausuran sus fábulas con la expulsión de la amenaza. Pero mientras que en *El mago de Oz* la huérfana Dorothy Gale (Judy Garland) encuentra figuras sustitutivas paternas en el espantapájaros, el hombre de hojalata y el león, el protagonista de nuestro film sólo encontrará el reverso de esos padre ideales. Mientras que Dorothy repite obsesivamente *No hay lugar como el hogar* para despertarse de su sueño, el hijo de *La noche del cazador* sabe que efectivamente no hay (tal) lugar como el hogar.

Como muchos otros niños de la historia del cine, los protagonistas del film de Laughton son las víctimas de una amenaza angustiosa y como muchos otros relatos, John y Pearl son unos hijos huérfanos. Pero si los niños habían sido las víctimas predilectas desde los orígenes del cine²¹³, siempre en el horizonte de esos films la figura del padre prometía un rescate final. La orfandad era ya casi un leitmotiv en la tipología del héroe norteamericano, desde aquel niño protagonista de la novela de Mark Twain *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1885) pasando por el niño de *El chico* (*The Kid*, 1921), éstos huérfanos, en su trayecto iniciático, siempre encontraban alguna figura paterna sustitutiva que venía a ocupar el lugar del padre ideal²¹⁴. Ni la

²¹³ Remitimos al primer capítulo de nuestra investigación y a los films que dan carta de naturaleza a esta tendencia: *Rescued from an Eagle's Nest* (1907) de Edwin S. Potter y *The Lonely Villa* (1909) de David W. Griffith

²¹⁴ los niños de *Shane* (George Stevens, 1953) y *Hondo* (John Farrow, 1953) podrían considerarse figuras paradigmáticas de ese recorrido.

posición de víctimas ni la orfandad sería por tanto un problema mientras existiese la posibilidad de que al final del relato esa figura sustitutiva se transformase en un padre ideal. E inclusive, cuando esta figura sustitutiva era ocupada por un cínico personaje fuera de la ley como el Jeremy Fox de *Los contrabandistas de Moonfleet* (Moonfleet, 1955), la presencia de este hijo adoptado iba transformando a este personaje hasta convertirlo en una encarnación del padre soñado. O como certeramente escribe el crítico Serge Daney sobre *Los contrabandistas de Moonfleet*, un padre que pudiese “dar lecciones de puesta en escena”, es decir, impartir a su hijo “lecciones de topología, de reconocimiento del territorio.” Este sería el punto más traumático de *La noche del cazador*, donde siempre había aparecido una figura paterna para borrar simbólicamente la orfandad, la *versión terrible* del film de Laughton no ofrece ninguna orientación sino más bien lo contrario. Ese padre sustitutivo preparado para expulsar la amenaza ha sido borrado del horizonte de un film que, como si quisiera marcar más claramente esta ausencia, maltrata a todas sus figuras masculinas. Todas éstas son presentadas como culpables -el padre que les deja una carga difícilmente soportable-, como personajes cobardes -el afable dueño de la tienda del pueblo que sospecha de Harry pero no se atreve a investigar-, o literalmente como personajes impotentes, -el “viejo tío Birdie” que había prometido a John que cuidaría de ellos si algo malo les pasaba pero cuando los niños acuden a él en busca de ayuda encuentran a su tío en el suelo y completamente borracho-.

El padre terrible y lo fantástico

En 1946 el film de Capra *¡Qué bello es vivir!* (It's a Wonderful Life, 1946) se iniciaba con la voz en off del hijo del protagonista que suplicaba por el retorno del padre, “*Por favor, Señor, algo le pasa a papá. Haz que papá vuelva*”. Segundos después esta suplica era atendida por unos dioses que enviaban un ángel para detener el suicidio de ese padre angustiado. Una década después *La noche del cazador* (The night of the hunter, 1955) reproducirá ese prólogo fantástico bajo unas coordenadas más siniestras, mucho más inquietantes, donde la promesa de una redención de esos dioses homéricos del film de Capra es sustituida por un inquietante horizonte de amenaza. *Cuidense de los falsos profetas que se presentan bajo piel de oveja pero por dentro son lobos rapaces*, advierte al inicio del film el rostro de Lilian Gish, en una imagen

que podría haber surgido del cine fantástico del pionero George Melies. La ambigüedad fundamental de las imágenes del film está relacionada con ese poder subversivo de lo fantástico donde se produce la confusión entre “la imaginación y la realidad”, como escribía Lenne en su ensayo. Quizás por este motivo todo el universo diegético de *La noche del cazador* aparece construido sobre la figura del doble, escribe Domènec Font en su estudio sobre el film: “dos hijos, niño y niña (John/Pearl), dos figuras paternas, una real y otra diabólica (Ben Harper y Harry Powell), dos figuras maternas, una real y otra angélica (Willa y la vieja Rachel).”²¹⁵ A esta lista de permutaciones y dobles siniestros podríamos seguir añadiendo elementos, como las dos palabras escritas en las manos del antagonista del film “amor” y “odio”, pero sería más certero señalar que esta ambigüedad constitutiva, y que afectará a la mirada angustiada de los hijos, forma parte del propio método compositivo de todos los niveles del film.

Todos los signos exponen su faz doble y enigmática alcanzando en la secuencia del río su cenit expresionista. Una huida, que comienza tras un grito de frustración de Harry Powell, donde los papeles se trastocan de una forma definitiva: el niño parece comportarse como un adulto responsable y el adulto como un niño caprichoso que no puede soportar la pérdida. Acaso el padre terrible es tan sólo un niño abandonado,²¹⁶ parece querer decirnos el director. O quizás, de una forma más inquietante, nos sugiere que el padre terrible nace en las pesadillas de un hijo que tiene que comportarse como el padre ideal que nunca tuvo. Esta permutación de los roles sólo encontrarán al final del relato una explicación posible. Esta indeterminación de las figuras, esta incertidumbre sobre el padre, abrirá el escenario de la fantasía y lo fantástico de la secuencia más claramente construida como un cuento de hadas²¹⁷. La

²¹⁵ FONT, D. (1998:56)

²¹⁶ ¿Cómo hemos podido olvidar los viejos mitos que se yerguen en el comienzo de todos los pueblos, los mitos de aquellos dragones que en el instante supremo se transforman en princesas? se pregunta Rilke en su libro “Cartas a un joven poeta”. “Quizá todo lo horrible, en el fondo, sea sólo una forma de desamparo que solicita nuestra ayuda.” RILKE, R.M. (2016:51)

²¹⁷ Hay una anécdota entre Charles Laughton y el director de fotografía Stanley Cortez, narrada por éste último y recogida en el estudio monográfico de Sean Callow para la serie editorial del British Film Institute, que condensa perfectamente la búsqueda formal y el tono fantástico. Cuando estaban viendo los brutos de la huida por el río el propio director se quedó impresionado por la sensación de irrealidad de los planos y según recuerda Cortez le preguntó sorprendido cómo había conseguido esa sensación, Cortez le contestó que había usado durante todo el rodaje la palabra “cuento de hadas”.

composición pictórica de los planos, el uso alegórico de los animales que siempre ocupan un tamaño más grande en la pantalla que los propios niños, el carácter aun más marcadamente expresionista de la luz y las sombras, las distintas canciones que tienen como fondo sonoro el hipnótico sonido del agua, todos los elementos coadyuvan a crear esa sensación de cuento infantil como si la película se hubiera convertido en la representación a escala natural de un cuento de los hermanos Grimm. Más que ninguna otra secuencia, la remontada por el río consigue transmitir visualmente la idea de que toda la película se encuentra narrada desde el punto de vista de los niños. Lo que mueve esta huida por el río no es ninguna acción, incluso los dos niños se dejan llevar por la corriente, ningún sentido aparece en este errar de los hijos sino la acumulación de sensaciones que fluctúan entre la fascinación y el desamparo. El lirismo de la secuencia proviene de este efecto de suspensión de la narración que intensifica el poder amenazante de todo signo. En esta serie de imágenes o estampas estilizadas de la naturaleza, los planos de los animales, el sonido del lento fluir del río se comportan a la vez como un lugar de protección y como un espacio amenazador. Mientras Pearl entona una canción de cuna que arropa el sueño de su hermana, una telaraña en primer término nos aleja de cualquier imagen tranquilizadora de la naturaleza. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, en el seno del caos, escribía Deleuze en una líneas que parecen pensadas para este preciso momento: “la canción ya es en sí misma un salto: salta del caos a un principio de orden en el caos, pero también corre constantemente el riesgo de desintegrarse.”²¹⁸ En este territorio de la desintegración se encuentran dos de las secuencias más emblemáticas del film y las dos implican el uso de las sombras como metáforas del desamparo de unos hijos perseguidos por el padre terrible.



En la primera de ellas John y Pearl se detienen frente a la ventana de una casa mientras se escucha de nuevo una canción de cuna, esta vez entonada por una madre que supuestamente está durmiendo a su hijo. “Supuestamente” porque lo que vemos

²¹⁸ DELEUZE, G. y GUATARI, F. (1994:318)

no es la protección de una madre mientras arroja a su hijo sino que en su lugar con lo único que nos encontramos será con la imagen de un pájaro encerrado en su jaula. Externalización perfecta de la situación real de John y Pearl, dos niños atrapados en un mundo de sombras que contemplan un espectáculo. Al ocultar la figura de la madre y el niño y en su lugar colocar esa jaula todas las interpretaciones resultarían posibles. Como ha señalado Tom Gunning en un artículo²¹⁹ dedicado a *La noche del cazador*, cuando los dos niños recorren el granero situado a unos metros de la casa la canción de cuna continúa al mismo volumen, incrementando la sensación de extrañeza al hacer imposible ubicar el origen de esa voz. La canción de cuna ¿tiene un estatus diegético o no diegético? pregunta retóricamente Gunning. No hay una única respuesta posible desde la lógica del film. Quizás la madre nunca estuvo ahí o quizás esas sombras y esa voz sin origen son la corporización del deseo de John y Pearl por volver al hogar. Pearl aún mantiene la ilusión del hogar, ¿*Nos vamos a casa ahora, John?* le pregunta mientras escuchan la canción de cuna, el hijo sabe que ese retorno es imposible. Al despertar en el granero a John le espera la sombra de Powell en el horizonte. Una imagen perfecta del padre terrible, no tanto por las referencias a la oscuridad y las tinieblas, como hará un año más tarde Nicholas Ray en la secuencia de *Más grande que la vida* (*Bigger than life*, 1956) donde el padre se transforma en una sombra amenazante, sino por las referencias al carácter fantasmagórico de la figura del padre terrible. ¿No es esta confusión entre “la imaginación y la realidad” que hemos vivido como espectadores junto a los dos hijos, como señala Lenne, la marca estilística más propia del género fantástico? Confusión y desorientación muy similares a las que siente Isaac cuando emprende su viaje en el relato bíblico. Isaac no sabe porqué su padre le despertó *muy de mañana*, no sabe hacia donde va y, lo que es más importante aún, no entiende porqué ha emprendido ese viaje. Isaac, como un espectador cinematográfico o como detective de una novela policial postmoderna, se convierte en un lector de imágenes que no acaban de tener nunca un sentido cerrado. La única vez que interviene en el relato será para formular una pregunta que no recibe respuesta, ¿*aquí está el fuego y la leña, pero ¿dónde está el cordero para el sacrificio?*. En este espacio de incertidumbre, de falta de garantías, es donde surge la

²¹⁹ EL artículo lleva por nombre “Shadow Play and Dripping Teat: The Night of the Hunter (1955)” y aparece en el libro colectivo “Film Moments Criticism, History, Theory” publicado en 2010 por el British Film Institute.”

figura del padre terrible.

El encuentro final

El final de *La noche del cazador* podría considerarse en un primer momento como un tradicional Happy End: John y Pearl encuentran un nuevo hogar, la amenaza es expulsada y el relato retorna a cierto grado cero de tensión. En este sentido, el film de Laughton se correspondería al esquema fundamental del espectáculo fantástico propuesto por Gerard Lenne en su libro. En este género, escribe Lenne, “el orden sólo es puesto en cuestión en las pantallas para poder ser restaurado con más intensidad”, pero *La noche del cazador* hace algo distinto en su final. Ese sería otro de sus rasgos inclasificables al cuestionar de manera fundamental ese retorno al orden que proponía la mayoría del fantástico. Una subversión radical tiene lugar en el momento final de la clausura del relato y afecta a la identidad del padre, cuando la figura monstruosa del padre terrible es detenida se producen dos situaciones que cortocircuitan esa lectura tranquilizadora que podría contener el film. La subversión más evidente para un espectador cinematográfico es su problematización de las categorías normal/patológico y se encuentra protagonizada por la supuesta gente normal. En el juicio final gritan al unísono *¡Línchenlo! ¡Línchenlo! ¡Es satanás, escondido detrás de la cruz!* y posteriormente, cuando ya convertidos en una masa enfervorecida, se pasean con antorchas por la ciudad con la voluntad de ajusticiar a Harry Powell. Dos momentos, dos transferencias de la monstruosidad hacia la “normalidad”, que remiten directamente a dos películas clásicas del cine de terror estrenadas el mismo año *M, el vampiro de Düsseldorf* (M, 1931) y *El doctor Frankenstein* (Frankenstein, 1931).²²⁰ Si ponemos en serie estas tres películas tan aparentemente distantes (un policial urbano, *M, el vampiro de Düsseldorf*, un clásico del género fantástico, *El doctor Frankenstein*, y el cuento infantil para adultos, *La noche del cazador*) es porque comparten otro rasgo estructural esencial en este punto de nuestro recorrido. En las tres películas los hijos se encuentran amenazados por un monstruo a causa de unos padres que, de un modo u otro, han fallado. La misma estructura argumental que repiten otras dos películas de la generación de los años 70, *El cabo del miedo* (Cape Fear, 1991) de Martin Scorsese y *Terciopelo azul* (Blue velvet, 1986) de David

²²⁰ Quizás esta sea la verdadera genealogía del film de Laughton estas películas de terror donde el villano del film no es únicamente el monstruo y donde lo no-normal es el lugar que da voz y cuerpo a las partes excluidas de la propia sociedad.

Lynch²²¹. La otra subversión se produce cuando la policía detiene a Harry Powell y el hijo confunde a ese *Satanás escondido detrás de la cruz* con su padre, uniendo así el final con el principio de la película. *¡Tómalo, papá! ¡Llévatelo!* le grita el hijo al padre terrible mientras le golpea con el dinero que le había entregado su padre biológico *¡Yo no lo quiero, papá! ¡No puedo más! ¡Tómalo!* Esta identidad de los dos padres propuesta por este hijo al final del relato no parece una simple confusión - quizás sí una *alucinación*- sino la transferencia de culpabilidad del padre terrible al padre ideal. Aquel padre ideal del principio que había intentado expulsar la amenaza, en este caso de la pobreza, se ha transformado en el padre terrible, en el agente de todas las angustias del hijo. Para apreciar las consecuencias de esta equivalencia, o de este *error de visión* del hijo, merece la pena que nos detengamos en el comentario que realizó la escritora y cineasta Marguerite Duras en un número especial de la revista “Cahiers du cinéma” en 1980. En esa lectura Duras ubica un error de interpretación propiciado por las palabras del hijo: *Siempre me olvido del principio de la película. Olvido que al verdadero padre lo asesinaron. Confundo al asesino del padre con el padre. Escribe Duras y continúa. No soy la única persona a la que le pasa eso. Mucha gente me dijo que había cometido el mismo error, como si ese padre sólo fuese real por el hecho de haber sido asesinado y participara de la vida de aquel que le dio la muerte más que de la suya propia. En La noche del cazador, no veo la vida creada, sino la muerte creada. No veo al padre antes de su consagración por el crimen perpetrado en su persona. He visto cuatro veces la película y siempre he cometido este error. No consigo ver al padre vivo. Después de muerto, veo, en su sitio, al criminal. Su sitio ocupado por él. Siempre veo y construyo la película de Charles Laughton a través de este error. (...) Veo el principio de la película trucado y que Charles Laughton no se atrevió a hacer directamente del padre el criminal de sus hijos. Yo lo hago por él, en su lugar. Digo: el criminal es el padre.* La interpretación de Duras es fuertemente sugestiva porque por un lado confirma que siempre vemos la película desde el lugar del hijo, *Veo el principio de la película trucado*, y que esa alucinación del hijo no es sólo suya sino también nuestra, *Veo el principio de la*

²²¹ Ambas películas reconocen la centralidad de *La noche del cazador* en el imaginario norteamericano y su reflexión sobre la figura del padre no sólo al repetir el esquema central de la trama sino al incluir alguna referencia directa a film. En la película de Martin Scorsesse al introducir referencias directas al villano de film, el famoso tatuaje en las manos de Robert Mitchum, y utilizar al actor de la película de los 50 en un rol secundario y en el caso de David Lynch al reproducir la atmósfera de cuento de hadas en *Terciopelo azul* (Blue velvet, 1986).

película trucado y que Charles Laughton no se atrevió a hacer. ¿Acaso no vemos todas las películas desde el lugar de un hijo-sin-padre que busca encontrar en las imágenes al padre ideal o al padre terrible?, nos podríamos preguntar junto a Margueritte Duras. Esa operación de lectura donde el padre “real” es el auténtico criminal y Harry Powell (Robert Mitchum) tan sólo un cuerpo para que el verdadero rostro del padre pueda emerger es una lectura que el propio filme propone. Y quien lo propone es el héroe del relato, el hijo que al final de la larga persecución, cuando Powell es cazado por esa “madre” protectora, llamará “papá” a ese cuerpo que ahora se encuentra en una posición igual a la que se encontraba el padre al inicio del relato, tendido en el suelo y rodeado de policías. Una equivalencia entre las dos figuras paternas que el filme construye no sólo a nivel narrativo, cuando Powell ocupa el lugar del padre al casarse con la madre de Pearl, sino también formalmente cuando Laughton utiliza el mismo encuadre en el tribunal que condena a ambos padres.



Un relato es algo que nos da a entender, escribe Ricardo Piglia, pero “no nos da por hecho el sentido, nos permite imaginarlo.”²²² Es esta facultad, para provocar la imaginación del espectador y acaso también su límite, la que ha convertido este film de Laughton en una obra canónica de la actualidad. Quizás por tanto la potencia de *La noche del cazador* no reside únicamente en que transmite la sensación de orfandad, o como escribe Tom Gunning que “la película evoca fantasías de confort infantil contra una conciencia política de las realidades de la Gran Depresión, cuando los niños corren las calles sin padres ni protección”, sino que consigue hacernos pensar lo que en el film sólo se encuentra entre-dicho pero nunca filmado directamente, que *el criminal es el padre*. ¿No sería ésta también la vigencia de un relato como el Sacrificio de Isaac que nos obliga a imaginar que en el origen quizás no se encuentre el padre-ideal sino el rostro de un padre terrible?

²²² PIGLIA, R. (2016:52)

El desvelamiento del origen oscuro del padre terrible

Después de la segunda guerra mundial la figura del padre irrumpe con fuerza en el escenario cinematográfico. En los años 20 y 30, como han apuntado muy gráficamente Martha Wolfenstein y Nathan Leites, el padre era “una figura no esencial ubicada en el background”²²³, muchas tramas empezaron a ocuparse de esta figura pero ya no como un padre ideal o un obstáculo a superar sino como un objeto problemático. Padres traumatizados por la guerra que regresan a una sociedad en la que no acaban de encajar -como los protagonistas de *El mejor año de nuestras vidas* (The bests years of our lives, 1946) o *El hombre del traje gris* (The man in the gray flannel suit, 1956)-, padres débiles atrapados en un hogar que los hacía infelices - como el Cliff Groves de *Siempre habrá un mañana* (There's Alway's Tomorrow, 1956) o el padre de "Jim" Stark en *Rebelde sin causa* (Rebel Without A Cause, 1955). Cuando volvió la paz, los padres no regresaron, escribe el sociólogo Luigi Zoja en el libro que analiza la figura del padre desde la prehistoria hasta la actualidad, “El gesto de Héctor”. Los padres no parecían encontrar su lugar en la ficción, o más precisamente, no parecían encontrar su lugar de antaño. Aunque sobrevivió a la guerra, sigue escribiendo Zoja, “ahora Ulises se encontraba exhausto y no sobrevivió a la Odisea, a la fatiga del regreso.” En ese lugar vacío dejado por el padre-ideal apareció una versión de la figura del padre terrible muy particular, la versión de un padre mítico fundador, temido y odiado a partes iguales. En los melodramas *Un lugar en el sol* (A Place in the Sun, 1951), *Gigante* (Giant, 1956), *Escrito en el viento* (Written in the wind, 1956), *Largo cálido verano* (The long hot summer, 1958), o *Con él llegó el escándalo* (Home from the hill, 1959) los padres son dueños de extensas haciendas o multimillonarios negocios que manejan de una manera tiránica. Pero quizás fue en el western donde ese padre terrible fundador encontró su hábitat natural. En la doble temporalidad de género, que sitúa sus tramas en un *pasado* mítico pero también por el propio dispositivo cinematográfico en el *presente* del espectador, el relato del Sacrificio de Isaac volvía a tener una segunda vida en la pantalla de la memoria de los espectadores. Muchas de estas películas -*Odio entre hermanos* (House of strangers, 1949) de Joseph L. Mankiewicz, *La heredera* (The Heiress,

²²³ WOLFENSTEIN, M, y NATHAN L.(1950:110)

1949) y *Horizontes de grandeza* (The Big Country, 1958) ambas de William Wyler, *Las furias* (The Furies, 1950) de Anthony Mann, *Lanza rota* (Broken Lance, 1954) de Edward Dmytryk y *Odio contra Odio* (The Halliday Brand, 1957) de Joseph H. Lewis- relatan el hundimiento del imperio paterno construido bajo la forja de la violencia y sus nefastas consecuencias en esos hijos. *Las furias* de Anthony Mann comienza exactamente en ese instante del relato. *Esta es una historia sobre 1870 en el territorio de Nuevo Méjico*, enuncia una cartela al inicio del film, *cuando los hombres creaban reinos de tierra y ganado y regían sus imperios como señores feudales. Uno de estos hombres fue T.C. Jeffords, quien escribió esta llameante página en la historia del gran Sudoeste*. El motor de este relato, como el del resto de los films, es la historia del hundimiento del reino de un padre a través de la mirada del hijo. Por este motivo muchas de estas películas se inician con un flash-back donde el hijo recuerda y reescribe la historia de sus orígenes, como en el caso de *Odio entre hermanos* (House of strangers, 1949) y *Lanza rota* (Broken Lance, 1954), o con el retorno del hijo ante la inminente muerte de ese padre fundador, como en *Las furias* (The Furies, 1950) u *Odio contra Odio* (The Halliday Brand, 1957). Podríamos asumir la hipótesis de Stela Bruzzie cuando señala que la figura del padre de estos films se podría leer como una versión del “padre de la horda primitiva” de Freud. Es decir, que estas películas serían un retrato de ese violento padre primordial que se reserva todas las hembras para sí y expulsa a los hijos varones cuando crecen, como escribe Freud en su libro “Tótem y Tabú”. Quizás la película que mejor encaja en este definición sea *Con él llegó el escándalo* (Home from the hill, 1959), el retrato del Capitán Wade Hunnicutt (Robert Mitchum), el hombre más rico y poderoso de un pueblo de Texas. Un padre terrible que mantiene una relación conflictiva con sus dos hijos: uno legítimo, Theron (George Peppard), pero incapaz de hacer frente a su padre y el otro, Rafe (George Hamilton), abnegado y fiel seguidor de su padre pero no reconocido por haber nacido fuera del matrimonio. Como todas las versiones del padre terrible, el padre de *Con él llegó el escándalo* es el agente de la amenaza, pero en esta variación la amenaza que empujará la historia a un final trágico será de índole sexual. *Sí, Wade lo ha vuelto a hacer. ¿Cuántos creéis que son hijos suyos en este pueblo?* escuchará de boca de unos vecinos el personaje que asesinará a este “violento padre primordial” al enterarse que su futuro nieto no es un hijo producto del matrimonio legítimo entre su hija y el hijo de Wade sino de una aventura de ésta con el Capitán. El final del film muestra la conflictiva posición de los hijos frente a la

herencia de ese padre terrible que “expulsa a los hijos varones cuando crecen”. El desvelamiento de la verdad de ese padre totémico, el haber gozado de la esposa de su hijo Theron, empujará a sus dos hijos a un destino funesto: Theron, el hijo que iba a heredar el imperio decide huir al descubrir que su padre le ha quitado precisamente la posibilidad de ocupar ese lugar. *No puedo volver*, le dice a su hermano, *¿Cómo podría volver a mirar a Libby?*, y el otro hijo, Rafe, acaba rogando por un reconocimiento delante del cuerpo a punto de morir del padre, *he esperado toda la vida para oírte decir dos palabras. Días ahora antes de morir. Son solo dos palabras. "Hijo mío"*, un reconocimiento que nunca llegará.

Hay en esa época varias películas que se desarrollan en el contexto de la transmisión de conocimientos interrumpida, escribe Carlos Losilla en su investigación sobre “La invención de la modernidad: Historia y melancolía en el relato del cine”. Los hijos de esas películas saben que el lugar del padre ideal es un cuento que ya no se podrán narrar a si mismos. Esos hijos no sólo funcionan, escribe Losilla, como reveladores de la situación de un cine clásico que ya nunca podrá ser igual, sino también como investigadores que cuestionan el relato sobre *la edad de oro* de los orígenes. La crítica y el deseo que las vanguardias artísticas de principio de siglo, como el surrealismo o el expresionismo, manifestaban de una forma radical -derruir los relatos tradicionales del pasado-, son desplegados por la figura de estos hijos a lo largo de su viaje narrativo de una forma mucho más ambigua. Esa caída del imperio paterno no es vivida como una forma de liberación, jamás se podría escuchar de las bocas de esos hijos cinematográficos lo que grita el hijo expresionista de la obra teatral *Der Sohn* (El hijo; 1913) *¡Estamos llamando a la lucha contra los padres, estamos predicando la libertad!*, sino que es vivida como la angustia derivada del final de una era que siembra un futuro incierto. “Después habían regresado al hogar, y Sara acudió presurosa a su encuentro pero Isaac había perdido la fe”, escribe Kierkegaard comentando el sacrificio de Isaac. El final del reinado del padre ideal dejaba a estos hijos huérfanos de un trayecto heroico para el que habían sido preparados desde los inicios del cine.

Sin embargo esta década aún tenía más que ofrecer sobre “este violento padre primordial”. La versión más singular y novedosa sobre el padre terrible, *Centauros*

del desierto (The searchers, 1956) plantea una hipótesis radical. ¿Y si el surgimiento del padre terrible no estuviera vinculado con una operatoria fallida del padre ideal sino más bien con su perfecto funcionamiento? ¿Y si en los orígenes no encontrásemos la edad dorada de los griegos -ni tan siquiera la edad de oro de Buñuel- sino un padre ideal que esconde un rostro terrible? El padre mítico de *Centauros del desierto* es un padre jánico: opera como Ulises, expulsando la amenaza, y a su vez como Abraham, está dispuesto al sacrificio.

Centauros del desierto (The searchers, 1956): el padre terrible y los orígenes

La grandeza, la belleza, la amplitud y el horror trágico... no pueden, con justicia, ser detallados con meras palabras, así describía el año de su estreno la experiencia de ver en un cine *Centauros del desierto* (The searchers ,1956) el semanario *Los Angeles Examiner*²²⁴. Aunque la película de John Ford fue celebrada desde el principio por la crítica como un poema épico de una intensidad inusitada y tuvo un considerable éxito de taquilla, había algo en ella que excedía los westerns anteriores. La trama de *Centauros del desierto* corresponde al esquema de los tres tiempos que hemos analizado en el primer capítulo de nuestra investigación donde un primer tiempo de equilibrio, a causa del alejamiento del héroe y la irrupción de los villanos, se transforma en un segundo tiempo de caos, que concluye con el retorno de la figura heroica que restaura la armonía inicial. Sin embargo desde las primeras imágenes del film uno podía sentir que algo había cambiando, que el relato ya no era el mismo. Ese “horror trágico” unido a esa “grandeza” y “belleza” de sus imágenes construye una sensación nueva tanto para los críticos como para los espectadores de ese género. Desde el prólogo Ford expone a sus personajes y a los espectadores a una ambigüedad más cercana a la experiencia de lo sublime y lo siniestro que a otras categorías estéticas propias del cine clásico. Cuando se abre la puerta del hogar de la familia Edwards y toda la intensidad de la luz del desierto de Monument Valley irrumpe en el

²²⁴ En 1997 Harry Oldmeadow publica un artículo, “Tracking *the searchers*: A survey of the film's critical reception”, en el *Journal of Media & Cultural Studies* en el que se puede ver un exhaustivo comentario crítico a la recepción del film.

negro de la pantalla, un primer sobrecogimiento nos sacude. Este uso pictórico del paisaje era una constante en el western pero Ford crea una serie de indeterminaciones narrativas que producen una inquietante extrañeza. ¿Quién abre esa puerta si no hay ningún personaje en el plano? ¿Porqué Martha Edwards se acerca a ese umbral para contemplar el desierto? ¿Acaso tiene la premonición de que una amenaza se acerca? Como Martha cuando contempla el paisaje nos vemos expuestos a esa sentimiento de lo sublime que tan gráficamente ha descrito el filósofo Eugenio Trias en su libro “Lo bello y lo siniestro”. El sujeto aprehende algo grandioso (muy superior a él en extensión material), escribe Trias, “que le produce la sensación de lo informe, desordenado y caótico.” De ese lugar sin fundamento, de ese lugar donde habita lo salvaje surge una figura que se confunde con el paisaje y que se nos presenta con una nueva ambivalencia. ¿Ethan? se pregunta el marido de Martha. Un signo de interrogación que caracteriza mejor que ninguna definición la esencia problemática de *Centauros del desierto*, su insólito héroe.

Esta serie de calculadas indeterminaciones iniciales, que a modo de sinécdoque, reflejan la forma de componer y retratar al héroe es lo que perturbó a algunos críticos del momento. *The Searchers es un tanto decepcionante. Sus 119 minutos de duración lo hacen largo y repetitivo, hay sutilezas, en lo que no es esencialmente una sencilla historia*, escribe la crítica de la revista *Variety*. *Wayne, tío de la muchacha secuestrada, es un personaje complejo. Sus motivaciones no llegan a aclararse, desde que aparece surgido de las llanuras hasta que se marcha por el mismo tras cumplir su misión... Wayne es a lo largo de todo el film un individuo amargado y taciturno. Las razones de esta actitud se dejan a la imaginación del espectador.* En el volumen 26 de la revista *Sight and sound* de 1956 el crítico que con más fervor había defendido la categoría autoral de John Ford, Lindsay Anderson, es todavía más despiadado pero a la vez más preciso en detectar el núcleo traumático del film: *la historia es larga y complicada y transcurre durante ocho o nueve años. Además, su protagonista, Ethan Edwards es un neurótico sin paliativos, devorado por un odio irracional hacia los indios y los mestizos, ensombrecido por un crimen misterioso. La búsqueda de su sobrina, secuestrada por los comanches, parece estar inspirada menos por el amor o por el honor, que por un deseo obsesivo de matarla debido a que es una criatura contaminada. Bien ¿qué puede hacer Ford, de todos los cineastas,*

*con un héroe semejante?”*²²⁵ Esa última pregunta refleja, de un modo casi más preciso que los argumentos, lo que resultaba problemático y que a su vez el film asume como problema. El carácter siniestro y enigmático de su héroe supone una ruptura radical con la tradición heroica de las anteriores décadas pero también con ciertos westerns revisionistas de los años 50 que intentaban cambiar la representación de los nativos americanos. Como certeramente ha señalado Arthur M. Eckstein, la cámara de John Ford no pretende humanizar a la *Otredad*, el Otro no sería ya el salvaje, sino que la mirada de Ford apunta a cuestionar la representación que los “blancos” se narraban a sí mismos. Ese sería el auténtico “turning point”²²⁶, como escribe Eckstein, ver como lo salvaje corroe desde dentro al género y a su figura principal. A diferencia de todos los héroes anteriores del western, Ethan (John Wayne) no quiere rescatar a la “víctima inocente” del melodrama sino matarla. Pero ni tan siquiera este elemento esencial del film es enunciado explícitamente por el personaje, dejándonos a nuestro cargo la responsabilidad de asumir ese deseo. En este juego de desplazamientos escucharemos una única vez por boca de Laurie Jorgensen, que intenta detener a Marty revelándole ese “secreto oscuro” de Ethan, la interpretación manifiesta de sus intenciones latentes:

Laurie: ¡Esta vez no te vas! Es demasiado tarde. Ya es una mujer.

Marty: Tengo que ir, Laurie. Tengo que traerla a casa.

Laurie: ¿Traer el qué? Los despojos de los comanches vendidos una y otra vez al mejor postor con...

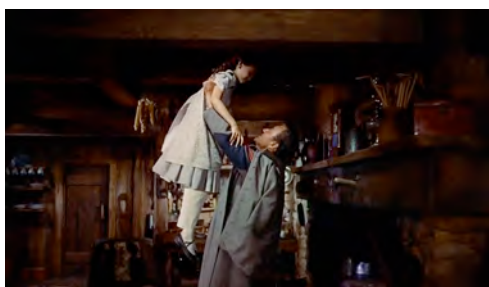
Marty: ¡Laurie, cállate!

Laurie: ¿Sabes lo que hará Ethan si tiene oportunidad? ¡Le meterá una bala en la cabeza! Y ¡Martha lo hubiera aprobado!

²²⁵ Citado en Brian Henderson, “The Searchers, un dilema americano”, en VV.AA., *John Ford*, Madrid, Filmoteca Española, 1988. p 147

²²⁶ La expresión turning point o punto de no retorno es usada por Eckstein en la introducción de un volumen publicado en 2004 por la Wayne State University press titulado “The searchers. Essays and reflections on John Ford’s classic Western”. En esa misma introducción Eckstein señala que ambos lados, tanto los indios como los blancos, son representados como salvajes.

Aunque todos los signos nos dirigen hacia esa dirección efectivamente, como señala el crítico de *Variety*, la película nos obliga a imaginar el deseo criminal del héroe y, lo que es quizás más inquietante, nos obliga a compartir su “secreto”. Si antes señalábamos el “silencio abrahámico” de la imagen, es decir su ambigüedad radical como un rasgo esencial de los relatos que dan cobijo a la figura del padre terrible, en *Centauros del desierto* ese silencio es ya también el de este padre ambivalente. Y sin embargo como señaló Henderson en su artículo “The searchers; un dilema americano” las contradicciones que lo habitan no le impiden cumplir a nivel estructural la función del héroe. La ambigüedad de sus motivos, escribe Henderson “no impide y ni siquiera modifica su cumplimiento de las funciones del héroe en el film”²²⁷, es decir no le impide cumplir las funciones del padre ideal pero de una forma que nunca habíamos visto. Una ambigüedad fundamental del personaje que refleja mejor que ningún otro film “la ambivalencia que existía en el corazón de las representaciones del padre después de la guerra.”²²⁸ Una de las primeras reseñas que asoció a Ethan (John Wayne) a la figura de Ulises, y por tanto al padre ideal, fue la de Jean Luc Godard en 1959 para la revista *Cahiers du Cinéma*. Cuando John Wayne encuentra a Natalie Wood, escribe Godard, y la levanta bruscamente a lo alto de sus brazos “pasamos del gesto estilizado al sentimiento, de John Wayne petrificado de repente a Ulises que reencuentra a Telémaco.”²²⁹



Desde que Godard marcó este gesto, Ethan se ha transformado en Ulises pero lo cierto es que ese es el único gesto que comparten Ethan y Ulises, o al menos del Ulises de la Odisea. Ethan (John Wayne) es una figura enigmática porque opera como Ulises desde un punto de vista estructural, es decir reinstaurando el equilibrio, pero en todos

²²⁷ HENDERSON, B. (1988: 148)

²²⁸ BRUZZI, S: (2005:16)

²²⁹ GODARD, J.L. (1959): “Super Mann” en *Cahiers du Cinéma*, n 92, feb. 1959.

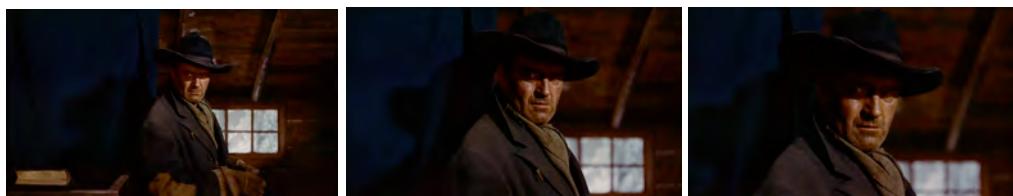
los demás niveles, en sus contradicciones y tensiones internas, se parece muchos más a la figura de un Abraham dispuesto a matar su hijos. La ambivalencia de Ethan como padre se manifiesta claramente en la relación con Martin: por un lado lo rechaza y por otro, a lo largo de esta aventura iniciática, tiene gestos de figura protectora, hasta llegar al momento clave en el cual le dona todos sus bienes, convirtiéndolo así en el hijo simbólico del film. Si en la década de los 40 una película como *¡Qué bello es vivir!* (It's a Wonderful Life, 1946) daba un paso más allá preguntándose qué pasaría si la figura del padre dejase de cumplir su función de padre-ideal, una década después *Centauros del desierto* (The searchers, 1956) empujaba la duda sobre el padre aún más lejos. ¿Y si en los orígenes sólo encontrásemos la violencia de un padre fundador? ¿y si cuando miramos hacia atrás no vemos únicamente los éxitos de aquel que expulsó la amenaza sino los cuerpos recién asesinados a manos de Ulises? ¿Y si en los orígenes del padre ideal se encontrase la figura del padre-terrible?

Los rasgos terribles del padre ideal

Ethan es un héroe que nada tiene que ver con los héroes épicos. Desde el inicio del film se le presenta como alguien que tiene problemas con la ley o más precisamente, como señala Edward Buscombe en su monografía sobre el film, “todas las acciones de Ethan se encuentran bajo la sombra de un deseo ilícito”²³⁰. La secuencia inicial, la llegada a la casa de su hermano hasta la partida en busca de los comanches, se construye alrededor de un cúmulo de signos que marcan la transgresión del personaje. Desde el amor que siente por la esposa de su hermano hasta las sospechas de su pasado reciente por fuera de la ley. Cuando le preguntan porqué no volvió antes de la guerra civil, pese que ésta había terminado hacía más de tres años, Ethan se queda en silencio al igual que hace con la pregunta de su antiguo compañero de guerra y actual sherriff/reverendo, *¿Has cometido algún crimen?*. Cuando le entrega sesenta monedas de oro a su hermano, Aaron señala sorprendido que no tienen ninguna marca, insinuándonos que las ha obtenido ilícitamente. Actúa sin respetar los códigos del honor, profana los cuerpos de los indios muertos, no respeta el rito fúnebre por Martha, intenta asesinar a un miembro de su familia por haberse casado con un comanche, arranca la cabellera al jefe Scar. A lo largo del film se insinúa

²³⁰ BUSCOMBE, E. (2012:9)

constantemente su similitud con lo salvaje y Ford dota a Ethan de una iconografía muy cercana a la de los villanos llevando ropas oscuras y un caballo negro. Cuando Ethan observa a varias mujeres blancas que han sido rescatadas del cautiverio indio su mirada no solamente se asemeja a la de un personaje poseído por la locura sino que visualmente lo acerca a un personaje tenebroso y terrible, al auténtico villano del film.



Como mostró Arthur M. Eckstein en un fascinante artículo de 1998 las principales transformaciones que se producen en el paso de la novela de Alan May en la que se basa la película, e inclusive el paso del guión a las imágenes finales, afectan al personaje del héroe hasta casi convertirlo en su reverso. En esos cambios "the Ethan character and his actions became progressively darker and more disturbed."²³¹. De todos los cambios que Eckstein rastrea destacamos los cuatro que más afectan estructuralmente al personaje del héroe:

- A diferencia de la película, la novela no sugiere que Ethan sea un criminal o un fuera de la ley, de hecho retorna justo después de la guerra a la casa familiar
- En la novela Ethan es un personaje idealista y optimista que lanza un discurso esperanzador sobre la civilización y su porvenir: "Algún día, Tejas será un sitio ideal para vivir." En la película esta frase no desaparece sino que la pronuncia la madre de la familia Jorgensen delante de Ethan marcando el nihilismo del personaje.
- Ethan en la obra literaria no tiene intenciones de matar a Debbie sino simplemente de rescatarla. En la novela el motivo sexual que merodea constantemente en la película prácticamente no existe, Debbie no es la esposa del jefe indio Scar sino simplemente su hija.
- Y por último en la novela Ethan muere como un mártir de acuerdo al tradicional código heroico. En el campamento indio Ethan se encuentra de espaldas con una india y duda si es Debbie o no, ésta se da la vuelta y le dispara.

²³¹ ECKSTEIN, Arthur; LEHMAN, Peter (eds.) (2004:4)

En su reseña del 56 Lindsay Anderson imaginaba una solución distinta a la de Ford. Una solución para que el film funcionase según los cánones del género. La única manera, decía el crítico, que uno podría pensar para que la trama funcionase sería tener como héroe no a Edwards sino a Martin Pawley, el hijo mitad indio adoptado tras la matanza de su familia, que le acompaña en su búsqueda y que, a diferencia de Edwards, sí se encuentra determinado a salvar a la chica. Efectivamente Martin es el personaje que cumple todas las funciones clásicas de esa figura: él es quien mata al villano, expulsando de este modo la amenaza, es también quien rescata a Debbie y quien al final del film se integra a la comunidad a través de un acto tan simbólico como el de casarse con Laurie. Como ha señalado Buscombe "Marty may be gauche, illeducated, little versed in affairs of the heart; but he is the still moral center of the film"²³². El problema es que la película que imaginaba Anderson ya la había realizado treinta años antes Ford. En *Caballo de hierro* (*The iron horse*, 1924) el hijo protagonista conseguía expulsar la amenaza, cumplir el sueño paterno de construir un ferrocarril que uniese las dos costas de los Estados Unidos, y en el duelo final, vengar la muerte de su padre que se había producido al inicio del relato. De este modo se cumplirían las expectativas que el western prometía, como escribía Deleuze "el héroe se hace igual al medio por mediación de la comunidad, y no lo modifica sino que restablece en él un orden cíclico"²³³, pero treinta años después la memoria de ese padre fundador no era ya el motor del relato sino su principal obstáculo. Podríamos imaginar otras soluciones que dejasen intacta a su figura central. Ethan, como el héroe de *Raíces profundas* (*Shane*, 1953), podría haber sido un personaje perseguido por un pasado violento e incluso podría haber tenido unas intenciones oscuras en relación a Debbie pero al morir en el enfrentamiento final con el villano, ese sacrificio hubiera redimido todos sus pecados. O podríamos imaginar otra variante sacrificial de la muerte del héroe como la que escribió Alan May, el autor de la novela en la que se basa la película, donde Ethan es un personaje sin contradicciones que en el duelo final es asesinado por una mujer india. Todas estas variaciones son de hecho las que el propio John Ford realizó pocos años después con John Wayne y su personaje de Tom Doniphon en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The man who shot Liberty*

²³² BUSCOMBE, E. (2012:47)

²³³ DELEUZE, G. (1986:210)

Valance, 1962). Un film sobre otro padre fundador pero que ésta vez vive únicamente en los recuerdos de sus protagonistas. Ese film de 1962 que, como señala Nùria Bou, trabaja “la muerte anunciada de un universo estético y representacional que había configurado más de cuatro décadas de cine”²³⁴, versa más sobre la nostalgia de un cine y un padre-ideal que ya no eran posibles. Pero en el film de 1956 el problema central no será la muerte del arquetipo heroico, ni de su sacrificio, sino precisamente de su exceso de vida, de su acumulación de deseos oscuros que nunca acaban de explicitarse. La pregunta se torna evidente en este punto ¿qué es lo que estaba trabajando John Ford en este film al transgredir los códigos de su figura central?

En su libro sobre el recorrido de Ulises a lo largo de la literatura Piero Boitani ha mostrado cómo a partir de Dante las actualizaciones de su figura siempre han destacado su lado no-heroico. Dante recoge una tradición donde Ulises ya no representa el modelo de la virtud y la sabiduría, el vencedor del vicio, el noble buscador del conocimiento sino que su lado de inventor de historias, de impostor, de orador ilusionista coloca sobre el mundo de los héroes “una aplastante lápida sepulcral”²³⁵. En este Ulises de Dante que lo condena al infierno la oscuridad se ensancha dentro del personaje y en cualquier horizonte que se mueva ahora Ulises, como apunta Boitani, “este Hades interior y consciente lo acompañará sin remisión.”²³⁶ Es la misma oscuridad que encontramos en el personaje de Ethan. El personaje de Ethan en el film es un personaje oscuro y con el que resulta complejo identificarse. Sorprendentemente en términos estructurales Ethan funciona de manera bastante convencional como protagonista de *The searchers*. Ethan, como Ulises en la Odisea, consigue restaurar el orden en la comunidad y devolver a Debbie a sus orígenes, restableciendo el equilibrio inicial. Ethan vuelve al hogar pero su presencia es desde el inicio disruptiva, inquietante. Sólo su obsesión por encontrar a Debbie devolverá la paz a la comunidad. Una paz que tiene un coste tanto para él mismo como para Marty que le acompañara en esta búsqueda de más de ocho años. Esta oscuridad que poco a poco irá tiñendo el rostro del héroe es lo que nos permite acercarlo a la figura de un Ulises oscuro, o de un padre-ideal a punto de convertirse en la figura del padre terrible. Lo que estaba trabajando John Ford era la hipótesis de que el padre fundador de la nación, el soñado padre ideal, era quizá el padre terrible. Por

²³⁴ BOU, N (2002:60)

²³⁵ BOITANI, P. (2001:15)

²³⁶ BOITANI, P. (2001:20)

eso cuando John Wayne, en el último plano del film, se dirige en soledad hacia el desierto a quien está condenando es a la figura del padre ideal.

5 De la década de los 70 hasta el siglo XXI: el espectro del padre ideal, el padre terrible

La película de John Ford y concretamente el personaje de Ethan se convirtió para toda una generación de cineastas en una figura clave en sus primeras películas. La generación que tomó el legado de Hollywood para reconstruirlo desde sus cenizas, cuyos principales exponentes han sido Steven Spielberg, Martin Scorsese, Paul Schrader, John Milius, Francis Ford Coppola y George Lucas, quedó atrapada por la fascinación que ejerció la figura de este padre-ideal transformado en el padre-terrible. *No se pueden llevar consigo a todas partes el cadáver de nuestro propio padre* proclamaba el poeta Apollinaire, pero desde que Ethan desapareció en el desierto no ha dejado de retornar como un espectro en sus películas. En un artículo de 1979 titulado “The Searchers: Cult Movie of the New Hollywood” Stuart Byron referenciaba de qué manera estas películas poseían una estructura argumental idéntica al film de Ford: *Taxi Driver* (Taxi Driver, 1976) de Martin Scorsese, *Encuentros en la tercera fase* (Close Encounters of the Third Kind, 1977) de Steven Spielberg, *El cazador* (The Deer Hunter, 1978) de Michael Cimino, *Hardcore: un mundo oculto* (Hardcore, 1979) de Paul Schrader, *Apocalipsis Now* (Apocalypse Now, 1979) de Francis Ford Coppola y *Paris, Texas* (Paris, Texas, 1984) de Win Wenders. En todas ellas, escribía Byron para el New York Magazin, “un hombre obsesionado busca a alguien, una mujer, un amigo, un niño, un amigo íntimo que ha caído en las garras de extraños pero cuando lo encuentra, aquél a quien buscaba no desea ser rescatado.” En todas ellas la amenaza externa aún pervive como una fuerza que viene a desestabilizar el equilibrio inicial pero el foco de la cámara ya no intenta establecer el peso de la dramaturgia en esa dicotomía entre interior y exterior sino que su interés, de nuevo como estableció el último Ford, se centra en las contradicciones del personaje central. La otra característica común es, si exceptuamos al film de Michael Cimino que está narrado desde el punto de vista de unos hijos que desaparecen en la guerra del Vietnam, que todos los films tienen como protagonista a un padre transformado ya en el agente del problema. Ni los padres que enloquecen en *Encuentros en la tercera fase*

y *Hardcore: un mundo oculto*, ni los padres enloquecidos de *Taxi Driver* y *Apocalypse Now* cumplen ya la función estructural del padre-ideal que aún pervivía en Ethan. Como si toda una generación fuese consciente que Ulises no iba a retornar y que cada uno de ellos tendría que lidiar con el resto problemático del padre, con aquello que sus padres no querían ver. A su modo cada una de estas películas es una continuación, o una indagación, alrededor del personaje de Ethan de *Centauros* y cada una de ella explora un constado de la paternidad truncada. En *Encuentros en la tercera fase* y *Paris Texas* hay dos escenas que trabajan esta cuestión de la dificultad de ocupar el lugar del padre. El personaje principal del film de Spielberg, Roy Neary (Richard Dreyfuss), es un padre obsesionado por el encuentro con los extraterrestres hasta que su pasión, que bordea con la locura, consigue desestabilizar por completo a su familia. Spielberg retrata con minuciosidad este desmoronamiento del padre ubicando en el centro del retrato una cena familiar donde Roy, ante las lágrimas de su hijo, pone en palabras el trauma de estos films en relación a la figura paterna: *Ya habrán notado que a papá le pasa algo extraño. Pero todo va bien sigo siendo papá*. Como muchas otras películas de Steven Spielberg la pregunta que corroe sus tramas podría ser ¿qué es un padre? o más precisamente ¿qué significa ser un padre cuando los modelos épicos ya no resultan creíbles? Pregunta que se formula y reformula en los padres de *Tiburón* (*Jaws*, 1975), *Hook* (*Hook*, 1991) o la figura de *Lincoln* (*Lincoln*, 2012)²³⁷

Paris, Texas es la película norteamericana del realizador europeo que con más devoción ha trabajado este imaginario épico, en un difícil equilibrio entre la deconstrucción y su revitalización. Cuando el protagonista aparece en el inicio del film en el mismo escenario desde donde surgió Ethan, el Monument Valley, la iconografía nos remite al universo del western pero a diferencia de esos héroes este padre, vestido con un traje de oficina y una gorra roja de deporte, no conserva ningún rasgo de la épica. Lo único que le caracteriza es su amnesia que, al no recibir una clara explicación, condensa una fuerte carga alegórica que apunta tanto al cine en sí mismo como al personaje del héroe. Travis lleva viajando durante cuatro años sin un aparente destino. El film no mostrará este proceso de errancia que permanece fuera de

²³⁷ En el libro de D'ESPOSITO, L (2018): *Steven Spielberg: Una vida de cine*. Paidós, Buenos Aires se puede encontrar un seguimiento a esa pregunta así como en el capítulo del libro de AGUILAR, G. (2015): *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Paidós, Buenos Aires. titulado "Héroes y transgresión: de Iron Man a Lincoln"

campo sino que otorgará al personaje una última oportunidad de redención. Una redención vinculada a la figura del padre. Así al motivo de la errancia y la imposibilidad de fundar un hogar, característicos del cine contemporáneo, el filme de Wenders añade ese enigma de la función paterna cuando ya no hay enemigos que expulsar. Al igual que el filme de Spielberg *Paris, Texas* ubica en el centro del relato una conversación entre Travis y la mujer que realiza las tareas del hogar, donde se declina el núcleo traumático del personaje, su amnesia fundamental:

- *¿Qué busca?.....*

- *Estoy buscando... un padre.*

- *¿Su padre?*

- *No, sólo un padre. Cualquier padre.*

- *¿Qué aspecto tiene un padre?*

- *Hay muchas clases de padres, Sr. Travis.*

- *Bueno, yo sólo necesito uno.*

- *¿Cree que lo encontrará ahí?*

- *No sé en qué otro lugar mirar.*

- *Ya veo. Usted quiere verse como un padre.*

¿Qué aspecto tiene un padre? Esta sencilla pero radical pregunta es el enigma central que el personaje de Travis no parece saber responder. Travis quiere verse como un padre porque ya no sabe cómo serlo. Su gesto último, como el del padre de *Encuentros en la tercera fase*, será el de desaparecer de la vida de su hijo. Este principio de incertidumbre que afecta a la figura del padre se traslada visualmente al cuestionamiento del plano/contraplano cinematográfico como dispositivo esencial del cine clásico. Spielberg trabaja con la incertidumbre de las intenciones de una nueva Otredad a través de no mostrar su figura, reservando de este modo el contra-plano

para lo salvaje. ¿Los extraterrestres son una entidad que vienen a invadir la tierra como en la mayoría de los films producidos en los años 50? o ¿vienen a entregar un mensaje para la humanidad? Imitando la iluminación y hasta la composición de los planos del ataque a la casa de la familia Edwards de *Centauros del desierto* Spielberg consigue mantener la duda hasta el final del metraje. El director de *Paris, Texas* construye la negación del contra/plano y la referencia al film de Ford de una forma más desplazada pero quizás mas efectiva. En el encuentro final de Travis con su esposa, cuando confiesa su rostro de padre terrible, Wenders multiplica los encuadres dentro del plano, negando desde dentro el contra-plano.



Fotogramas de *Paris, Texas* (Paris, Texas. 1984)



Fotogramas de *Centauros del desierto* (The searchers, 1956)



Fotogramas de *Encuentros en la tercera fase* (Close Encounters of the Third Kind, 1977)

Ethan habita en ese contra plano de lo salvaje. Los personajes principales de *Taxi Driver* (Taxi Driver, 1976) y *Hardcore: un mundo oculto* (Hardcore, 1979) viven en ese contra plano de lo salvaje. Tanto Travis Brickle como Jake VanDorn, ambos surgidos de la mano de Paul Schraeder, quieren devolver una armonía que consideran perdida pero ambos serán los responsables del caos que anhelaban eliminar. Ambas figuras, que podrían haber sido padres ideales en el mundo del western, se convierten en padres terribles en el universo contemporáneo del thriller. Si el film de Ford *Centauros del desierto* trabaja con una serie de dicotomías que corroen la figura de Ulises, estos films trasladan esas dicotomías al contexto presente para definitivamente exponerlas. Las dos películas parecen querer decirnos que fuera del universo épico el padre ideal sólo puede cumplir la función del justiciero. Estos Ulises ya no tienen nada que recomponer porque el espacio cívico que funcionaba como el horizonte último de las acciones del padre ideal es ahora la encarnación de la corrupción y la descomposición. Si en la década de los cincuenta el sueño del padre ideal era aún posible, veinte años después ese sueño se ha convertido en una pesadilla. En esta dirección es esencial la línea argumental que no recuperan de su referente, *Centauros del desierto*. Si los tres films narran la historia de un personaje obsesionado con rescatar a alguien que ha entrado en un mundo desconocido, ni en *Hardcore* ni en *Taxi driver* existe una línea argumental de iniciación al trayecto heroico de otro personaje más joven que funcione como heredero. No hay en estas fábulas urbanas ningún lugar para un personaje como el de Marty, como el hijo que retoma la filiación

simbólica²³⁸.

De este modo *Taxi Driver* (Taxi Driver, 1976) y *Hardcore: un mundo oculto* (Hardcore, 1979) se pueden leer como un díptico sobre el carácter problemático de la figura del *padre como héroe*. Cuando al final de la película de Scorsese escuchamos la voz de los padres de Iris decir, *Querido Sr. Bickle: No sabes qué felices nos hizo a la Sra. Steensma y a mí saber que estás bien y recuperándote. No es necesario decir que eres todo un héroe para esta familia*, el relato señala una bifurcación paradójica que habitaba en los tiempos. La película denunciaba la imposibilidad de volver hacia atrás, a la edad dorada de los padres ideales, y a su vez anunciaba el clamor por una figura que pudiera “poner orden” en los tiempos. El crítico Robin Wood en su libro publicado en 1986 “Hollywood from Vietnam to Reagan” planteaba un concepto para leer todas estas contradicciones. Películas como *Serpico* (Serpico, 1973), *Buscando a Mr. Goodbar* (Looking for Mr. Goodbar, 1977), *A la caza* (Cruising, 1980) y especialmente *Taxi Driver* (Taxi Driver, 1976) se podían leer como “textos incoherentes” donde todo aquello que el cine clásico conseguía contener “explotaba directamente en la pantalla y ante nuestros ojos.” Lo que estaba sucediendo no era únicamente que las imágenes de sexo y violencia invadiesen los pantallas sino que el relato cinematográfico expresaba en su forma los conflictos de esa época: la guerra del Vietnam, el caso Watergate y los movimientos de protesta y liberación (en sus distintas vertientes: feministas, de la comunidad negra y de las asociaciones gay) habían dado el golpe definitivo a un cine clásico que parecía no representar a una comunidad mucho más diversa. Esas contradicciones son las que vive el personaje central de *Taxi Driver* tal y como escribe Amy Jaubin en su monografía para el British Film Institute, “a mediados de los años 70, la imagen ideal de la masculinidad blanca no estaba meramente fisurada como en *Centauros del desierto*; se había roto en pedazos bajo la presión de los movimientos feministas y de derechos civiles. En este contexto, la paranoia de Travis puede leerse como una versión hiperbólica de las dudas y la actitud defensiva que el hombre promedio estaba sintiendo acerca de ser un

²³⁸ Y cuanto esta aparece es siempre de una forma irónica: a lo largo de su recorrido por el mundo de la pornografía Jake VanDorn se convertirá en un padre adoptivo de una joven indefensa que terminará por abandonar a su suerte al final del relato y Travis recibirá una carta de los padres de Iris nombrándolo como héroe.

hombre.”²³⁹

El film narrado desde el punto de vista de Travis Brickle, un excombatiente del Vietnam que tiene que iniciar su proceso de integración a la vida social, muestra su transformación en un justiciero que parece surgido de la imagería del western. Pero si *Taxi Driver* no se puede equiparar a la saga del policía infalible y brutal de Clint Eastwood *Harry, el sucio*²⁴⁰ o al personaje de Charles Bronson en *El justiciero de la ciudad* (*Death Wish*, 1973) que encarna a un padre que empieza a tomarse la justicia por su mano tras el asalto a su hogar, es por la distancia que la película del tándem Schrader/Scorsese toma en relación a su protagonista y su vinculación con la historia del cine. Como certeramente señala Amy Jaubin “lo que hace de *Taxi Driver* un ur-text para los cineastas independientes de los años ochenta y noventa es precisamente su tensa relación con un pasado idealizado de Hollywood.”²⁴¹ Tanto Eastwood como Bronson en estos films son la continuación acrítica de esos personajes del western que consiguen expulsar la amenaza que desestabilizaba a la comunidad. Poco importa que esos dos justicieros se encuentren fuera-de-la-ley porque, como en los westerns de antaño, todo el relato está construido para que el espectador se posicione de su lado. La ley del relato clásico, que exige una expulsión de todas las tensiones que amenacen una armonía final, es más fuerte que la legalidad de las acciones de estos héroes. Mientras que Travis es un personaje mucho más contradictorio al igual que nuestra relación con él. Fracturado en su propia identidad, a la vez producto y reflejo de esa sociedad en crisis de los años 70, un gesto del personaje lo separa de estos justicieros que metonímicamente vivirán en el universo cinematográfico que ellos mismos han creado. Tras haber rescatado a un grupo de niños que habían sido secuestrados por el asesino del film, Eastwood lanza su placa de policía al río junto al cadáver del villano que acaba de asesinar, la cámara se aleja y vemos al personaje de Harry que se adentra de nuevo en la ciudad. El personaje de Bronson termina su particular ronda transferido por la policía a otra ciudad, en un gesto que legitima sus acciones por fuera de la ley. *El Justiciero de la Ciudad* finaliza cuando Bronson llega a su nuevo

²³⁹ JAUBIN, A. (2007: 21)

²⁴⁰ Saga que en ese momento contaba con tres títulos *Harry, el sucio* (*Dirty Harry, 1971*), *Harry, el fuerte* (Calahan, *Magnun Force*, 1973) y *Harry el ejecutor* (*The enfoncer*, 1976)

²⁴¹ JAUBIN, A. (2007: 24)

hogar y en el aeropuerto observa una de las acciones que le llevaron a iniciar su particular vocación. Unos jóvenes atacan a una joven indefensa. Bronson les espanta y mientras éstos le dedican una serie de gestos burlones “el justiciero” les responde con su dedo simulando un disparo mortal. El final de *Taxi Driver* repite ese gesto, el del dedo simulando una pistola, pero el objetivo del disparo ha cambiado ciento ochenta grados. Travis simula suicidarse. Ya no se trata de expulsar la amenaza, de limpiar la ciudad o de recuperar una armonía inicial sino de apuntar al héroe como agente del caos. Y si aquellos film clausuraban su relato justificando las acciones de sus personajes y reintegrándolos en la comunidad, Scorsese construye un plano cenital donde se muestran las consecuencias de sus acciones, un lento travelling donde los cuerpos mutilados y la sangre llenan la pantalla. La cita más directa a *Centauros del desierto* se encuentra en la escena donde Iris visita a su proxeneta (Harvey Keitel), la cual fue señalada por Schrader y Scorsese como la “escena de Scar” en una alusión al personaje del villano del film de Ford. Es una de las pocas escenas donde el trato entre los personajes y el romanticismo entre ellos se configuran en un momento de consuelo y calma. Una escena que Ford no podría haber filmado y que aparece en *Taxi Driver* para señalar precisamente que las obsesiones de Travis por salvar a la chica se encuentran principalmente en su cabeza y en nuestro imaginario. Travis pretende ser un padre sustitutivo para Iris, un padre-ideal que expulse la amenaza, pero se transforma en un padre-terrible. *Taxi driver* funciona como la mostración de todo lo que había de reprimido en *Centauros*. Cuando ya el héroe se ha convertido en un “monstruo”, para certificar la actualización de la película de Ford, los autores le hacen lucir irónicamente un corte de pelo al más puro estilo de los indios Mohawk de las películas del Oeste.

El siguiente guión de Paul Schrader ahonda en esa contradicción retratando el conflicto entre los hijos nacidos en la generación de los años sesenta y unos padres anclados en valores que no sirven de orientación en este nuevo escenario. En *Hardcore*, el padre de la tradición, aquel que intentaba mantener un entorno estable y cerrado, encarna la contradicción de la figura del padre ideal en esos años, su transformación en padre terrible. Jake VanDorn es tanto el responsable de la huida de su hija a California, donde acabará dedicándose al reciente negocio de la pornografía, como su rescatador. El padre se adentra en el oscuro universo de aquella nueva

industria, donde ésta funciona como una imagen insoportable de este mundo desregulado, intentando cumplir con el rol de padre ideal. La escena donde el detective le enseña al padre la película pornográfica que su hija ha protagonizado resulta paradigmática de lo insoportable.



El film de Schrader, como Capra hizo treinta años atrás en *¡Qué bello es vivir!*, es una variación sobre la angustia del padre que ya no encaja en la figura del padre ideal. Solo al final del relato el personaje encontrará una redención a través de la confesión de su costado terrible a su hija: *No encajaba en tu maldito mundo. No era lo suficientemente buena o bonita para ti. Jamás aceptaste a mis amigos. ¡Los echaste a todos! Ahora estoy con gente que me quiere. Me robaste la vida. - Dios, hija... sí que te quiero. Sólo que nunca supe demostrártelo. Es muy difícil para mí. Nadie me enseñó a hacerlo. Lo intenté. Es culpa de mi maldito orgullo. - Aléjate. - Por favor. ¿De verdad quieres que me vaya? - No. Entonces, llévame a casa.*

La angustia de los hijos

El padre-ideal se había refugiado en la pantalla durante los años 50 y 60. La serie de televisión *Bonanza* (Bonanza, 1959-1973) construyó una narrativa alrededor de esta

figura donde el patriarca de la familia Cartwright, vivía felizmente con sus hijos varones Adam Cartwright (Pernell Roberts), Eric ‘Hoss’ Cartwright (Dan Blocker) y el menor Joseph ‘Little Joe’ Cartwright (Michael Landon) en el rancho de la Ponderosa. La serie repetía el mismo patrón narrativo capítulo tras capítulo. Alguno de los hijos se encontraba en algún problema, problema que solía conllevar la pérdida del hogar paterno, y el padre conseguía restablecer la armonía inicial. Durante la década de los 60 el programa permaneció entre los cinco programas más vistos de la televisión Norteamericana y durante las temporadas 1964-1965 y 1966-1967 permaneció como el programa más visto. La serie, entre 1972 y 1973, bajó súbitamente a los puestos 40 y 50 del ranking. Las causas de su súbita cancelación probablemente sean múltiples pero coinciden con factores que son las dos caras de una misma moneda: la desintegración de la familia dentro de la serie, primero con el abandono de la serie en 1965 por parte del actor Pernell Roberts y después con la muerte de Dan Blocker en el año 1972, y el malestar generalizado fuera de la pantalla de la “generación del amor” frente a la guerra del Vietnam. El 16 de enero de 1973 se emitió el último episodio de la temporada catorce, “el cazador”, en una despedida singular que en su particular forma se hace cargo de sus tiempos. Un episodio singular por su trama, que narra la angustia del hijo cuando es perseguido por un excombatiente que ha perdido la razón debido a las atrocidades de la guerra, pero también por su forma al eliminar casi todos los diálogos, que pasan a convertirse en dos monólogos interiores, y por el uso del estilo documental de los años 60. Un episodio final más cercano a las innovaciones formales de esos años que a la planificación clásica, más cercano al género de terror que al western, convierten a este episodio en una rara avis dentro de la serie. Este soldado convertido en psicópata, que bien podría ser uno de los linajes del que proviene el personaje de *Taxi driver*, persigue durante más de treinta minutos a Michael Landon mientras escucha en su cabeza las voces que le condenaron: “*Bill Tanner ¿Tienes algo que decir antes que pronuncie tu sentencia? – Cumplí con mi deber. ¿Crees que es correcto matar mujeres y niños? Mi deber. Te sentencio- Mi deber, mi deber, mi deber...*”

El padre en este último episodio no cumple ninguna función, tan sólo aparece al inicio, donde el hijo menor le corrige las cuentas de la hacienda, y el final que estaba escrito en el guión nunca se rodó. Si ese final donde se mostraba el reencuentro final entre padre e hijo no fue rodado y la serie decide terminar con una intensidad similar a la de

Nazarín es que algo definitivamente había cambiado. El rostro angustiado del hijo al enterarse de la repentina muerte de su perseguidor cierra una serie que había sido el paradigma del relato del padre-ideal. Un año después *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974) multiplicará la cantidad de planos que muestran los gestos de angustia y terror de estos hijos.

Unos niños juegan a asustarse durante la noche. Imaginamos que este juego entre dos hermanos se ha repetido una infinidad de veces porque la niña sabe que si amenaza con despertar a sus padres su hermano recibirá un merecido castigo. Pero el ritual no se repite esta vez, los niños escuchan una serie de ruidos que provienen de la habitación contigua. El padre que tiene el rostro desencajado y emite unos sonidos guturales, sonidos que bien podrían pertenecer a uno de los zombis de *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the living dead*, 1969), acaba de asesinar a su esposa y se dirige a por sus hijos. El prólogo de esta película de horror termina con el grito desesperado del hijo, *¡Padre!*, mientras comienzan a aparecer los títulos de crédito de la tercera película de George A. Romero, *Los locos* (*The crazies*, 1973). Un año antes otro film de horror, *La última casa a la izquierda* (*The Last House on the Left*, 1972), termina con un padre descuartizando con una motosierra el cuerpo del asesino de su hija frente a la mirada horrorizada de un policía que acaba de aparecer en escena. En su siguiente película, *Las colinas tienen ojos* (*The Hills Have Eyes*, 1977), Wes Craven lleva esta lógica un paso más allá y presenta una familia de caníbales que van devorando a los integrantes de una familia típicamente americana que había ido a pasar sus vacaciones al desierto de Nevada. Esta proliferación de padres-terribles coincide con el éxito del cine terror que sólo había brillado fugazmente durante los años 30 con las producciones de la Hammer y, una década antes, en el cine expresionista alemán. Algo huele a podrido en Norteamérica a finales de la década de los setenta, escribe Rubén Higuera. A la precaria situación laboral de buena parte de la población, la tensa situación originada por el aumento de los conflictos sociales, la crisis de petróleo o la pérdida del poder adquisitivo, se unía el agravante del descontento general por un conflicto bélico que abriría una herida imposible de cicatrizar en el seno de la sociedad estadounidense. Parece plausible pensar que el incipiente cine independiente fuese el primero en tramitar todos estos traumas que el

cine de Hollywood tardaría unos años más en retratar²⁴². Tom Savini, el creador del maquillaje y las mutilaciones corporales de *La noche de los muertos vivientes*, habla de cómo su trabajo figurativo provenía directamente del campo de batalla: «Vi muchos derramamientos de sangre en Vietnam y mi trabajo era fotografiarlos. [...] caminaba por allí y estuve a punto de pisar un brazo humano, con uno de sus extremos desgarrado, con el puño cerrado y agarrado a la tierra. [...] gran parte de mi trabajo para Dawn of the Dead era una serie de retratos de lo que había visto en la realidad de Vietnam»" La primera guerra televisada se infiltraba en los hogares para conmocionar la seguridad de unos ideales que empezaban a mostrar su lado más oscuro. La amenaza que provenía del exterior, ya sean estos otros los indios, los delincuentes, los extraterrestres o los comunistas, se había instalado definitivamente y, lo que resulta más significativo, es que ya no existía una figura que pudiese hacer frente a toda esa angustia acumulada.

La trama de *La matanza de Texas* es de una sencillez que recuerda a los primeros films de Griffith donde el segundo tiempo, el tiempo del caos, ocupaba la mayor parte del metraje. Un grupo de jóvenes toma un desvío y se encuentra con una familia de perturbados y asesinos. En cierto sentido el filme de Hooper consigue llevar al paroxismo la angustia de las víctimas de las películas de Griffith y el cine de los primeros años, el "cine de atracciones" como lo calificó Tom Gunning, donde primaba el exhibicionismo y la búsqueda del efecto. Estas películas recuperan los gestos físicos y el desenfreno de los primeras comedias pero trastocando el afecto lúdico, el edén de los primeros tiempos, en un carnaval terrorífico. En ese cine primitivo, escribía Gunning, "la historia simplemente proporcionaba un marco donde desarrollar las posibilidades mágicas del cine"²⁴³. En el caso de esta película que sintetiza todo el cine de terror de los años 70 se trataba de desarrollar, sin el horizonte de contención del padre ideal, el lado reprimido del dispositivo cinematográfico. Es decir sus posibilidades *fantásticas* y *siniestras*, con la mostración de los gritos, la sangre y el feísmo de la familia protagonista. Sorprendentemente el horror que

²⁴² Las dos películas de gran presupuesto, *El cazador* (The Deer Hunter, 1978) y *El regreso* (Coming home, 1978) que afrontan desde una perspectiva crítica por primera vez este problema datan de 1978, Hay que recordar que la intervención americana comienza 1965 y termina en 1975

²⁴³ GUNNING, T. (1986:65)

provoca el film no proviene de la violencia mostrada, porque como ha señalado Rubén Higuera en su estudio del film, *La matanza de Texas* es una película con una dosis de violencia gráfica comedida, sino en el desamparo de sus víctimas protagonistas. Estos jóvenes, atrapados por una familia convertida en una institución siniestra, saben que ninguna figura paterna vendrá a rescatarlos. Al final de la película, luego de la siniestra cena familiar, los hijos intentan sostener como fundamento de sus actos al patriarca, colocando en su mano derecha el martillo con el cual debería asesinar a la víctima. El patriarca, el “grandpa” de la familia, postrado en una silla no consigue sostener el martillo, que se cae una y otra vez de su mano débil, mientras uno de los hijos lo alienta incansablemente a matar. Este repetitivo y fallido gesto de levantar el martillo para sacrificar a la víctima es el fracaso paródico de la escena de Abraham.

No hay montaje en paralelo en el cine de terror de los 70 porque no existe ninguna figura heroica que pudiera aparecer en el último minuto a salvarlos. Lo que se expande no es tanto la violencia sino el violento desamparo de unos hijos que, buscando encontrar el origen familiar, se topan con un caos originario. Tanto en *La noche de los muertos vivientes* como en *La matanza de Texas* los protagonistas inician su periplo con el viaje para visitar la tumba de sus ancestros, pero este viaje iniciático está regido por un dios oscuro dispuesto a devorar a sus hijos. *Saturno es una influencia negativa. Y ahora más que nunca, porque se halla en retroceso*, dirá al inicio del trayecto una de las protagonistas del film de Hooper. Robin Wood, como señala certeramente Rubén Higuera, ofrece una acertada interpretación de este fragmento: “Al poco de comenzar *La matanza de Texas*, inferimos que la Era de Acuario, cuyo advenimiento era tan recientemente celebrado en *Hair*, ya ha pasado, dejando paso a la Era de Saturno y la malevolencia universal. La falta de control es enfatizada a lo largo del filme: no solo las cinco jóvenes víctimas no tienen control sobre su destino, sino que sus matarifes terminan perdiendo el control de sí mismos y de los otros.”²⁴⁴ Así, cuando el hijo de la matanza, Leatherface (cara de cuero), termina en el plano final aullando, motosierra en mano, porque su última víctima se acaba de escapar, el desamparo de todos los hijos cierra su ciclo bajo el signo de Saturno.

²⁴⁴ WOOD, R. (2003: 80)

Al final de la década de los 70 dos películas muy distintas entre si tenían en su epicentro dos padres terribles que condensaban las distintas representaciones de esta figura en la historia del cine. En sus distintas relecturas del relato épico y el cine clásico estas películas construyeron quizás los dos padres terribles más famosos del universo cinematográfico, Darth Vader de *La guerra de las Galaxias -La guerra de las galaxias* (Star Wars A new Hope, 1977), *El Imperio contraataca* (Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back, 1980)- y el Coronel Kurtz de *Apocalipsis Now* (Apocalypse Now, 1979). El cine americano, escriben Serge Daney y Pascal Bonitzer en 1979 para la revista francesa Cahiers du Cinéma, “no deja de girar desde hace poco tiempo alrededor de un tema que es la presencia del Otro en nosotros”²⁴⁵. Lejos quedaron los padres terribles de los inicios, el alcohólico de *Lirios rotos* (Broken Blossoms, 1919) y el tirano de *Metrópolis* (Metropolis, 1927) que eximían a los hijos de toda responsabilidad. La amenaza en estos films, retomando el hilo de *La noche del cazador* (The night of the hunter, 1955) y *Centauros del desierto* (The searchers, 1956), se encuentra encarnada por un padre que viene a desestabilizar el mundo y la identidad de los hijos. Lo siniestro, “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”, dejaba de ser un placer minoritario para entrar a formar parte de la historia oficial del imaginario colectivo. Una novedad que sorprendió al propio George Lucas, según cuenta la filósofa y psicoanalista francesa Clotilde Leguil: “el éxito de *La Guerra de las Galaxias* se basa enteramente en el carácter de Darth Vader que es realmente la invención de la trilogía. Y fue eso lo que sorprendió a Georges Lucas porque lo que se esperaba era que los espectadores, los chicos jóvenes, los adolescentes se identificaran con Luke Skywalker que es el héroe.”²⁴⁶. La pregunta por tanto es doble ¿qué había cambiado para que la verdadera invención fuese el personaje siniestro? Y ¿por qué esos adolescentes, imaginamos que acompañados en más de una ocasión por sus padres, se quedaron fascinados ante el desvelamiento del origen oscuro del padre? ¿Acaso estos hijos no son también como Isaac justo antes de ver a su padre empuñando en cuchillo?

²⁴⁵ BAECQUE, A. y TESSON, C. (2004:208)

²⁴⁶ Emisión radiofónica en France Culture del 14 de diciembre del 2015.
<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/philosopher-avec-star-wars-44-je-suis-ton-pere>

Los paralelismos entre la saga de George Lucas y *Apocalipsis Now* son más sorprendentes que aquello que las separa. El imaginario de donde surgen comparte un mismo contexto y transfondo: la necesidad de la generación “del fin del western”, como la calificó Serge Le Péron en Cahiers du cinema, de encontrar sus propias soluciones cuando no disponían ya de un “imaginario contemporáneo positivo”, cuando los géneros clásicos, o al menos los géneros épicos, tampoco se encontraban a su disposición. Y aunque las soluciones fueran distintas, George Lucas realizó un retorno “a las condiciones de su infancia y a aquel cine de aventuras serenas y tranquilas que la acunó” como certeramente señalaron Núria Bou y Xavier Pérez, y Coppola intentó ir más allá del relato clásico para realizar lo que Daney y Bonitzer llamaron en su momento los “films-monstruo”, los dos relatos con la falta que dejaron los tiempos. Es decir, el agujero dejado por la falta del relato del padre ideal obliga a esta generación a realizar una invención. Ambas sitúan sus tramas en la guerra, ambas poseen una fuerte carga alegórica y mitológica, en ambos el género del western planea como un espectro, ambas son los proyectos más ambiciosos de unos directores que comparten generación y por último, en un argumento que engloba a los anteriores, ambas se apoyan en la búsqueda del padre como motivo argumental. *A veces, el lado oscuro, supera lo que Lincoln llamó, los mejores ángeles de nuestra naturaleza.* Si eliminamos la referencia al presidente de los Estados-Unidos, o mejor aún sustituimos este significante por el de Maestro Yoda, esta frase podría pertenecer a cualquiera de las dos ficciones. La frase que pronuncia el General al personaje de Willard (Martin Sheen) cuando le encomienda la misión prosigue del siguiente modo: *Cada persona tiene un punto de quiebre. Usted y yo lo tenemos. Walt Kurtz alcanzó el suyo. Y obviamente, se volvió loco.* Lo que nos interesa destacar de estos enunciados no es la dicotomía que se encuentra en ambos tejidos filmicos (*el bien y mal* en *Star Wars* y *civilización o barbarie* en *Apocalipsis Now*), sino precisamente aquello que la cuestiona. Tanto Willard como Luke Skywalker realizan una remontada hacia el origen, descubriendo que en esos nudos de la filiación, es decir de donde provienen, anidan el horror, *el mal y la barbarie.*

6 *Sacrificio*: Tarkovsky y el padre terrible

Los personajes de Tarkovsky caminan obsesionados por la ausencia de suelo firme, una falta que les obliga a continuar sin encontrar una meta donde reposar, empujados y expulsados por un exceso inhabitable. Sus personajes nunca encuentran reposo ni tan siquiera en ese escenario tan recurrente en toda su filmografía, la casa. Su primer largometraje *La infancia de Iván* (Andrei Tarkovski, 1962) leído desde estas coordenadas se presenta como la continuación del personaje espectral de Edmund en *Alemania año zero*, de ese famoso vagabundeo por las ruinas de la ciudad. Tarkovski y Rossellini mueven su cámara como si quisieran cartografiar la deriva del hijo en esos espacios de desorientación y agujereados por el fuera de sentido que introduce la guerra. Al final de ese recorrido por la infancia de Iván, Tarkovski introduce unas imágenes documentales de la segunda Guerra Mundial que plantean una metáfora radical salida de la imaginería del sacrificio de Abraham: aparecen los cuerpos muertos de los hijos de Goebbels asesinados por orden de su padre, luego de nuevo, dos pequeños cadáveres sangrantes de niños muertos, asesinados por el progenitor que luego se colgó y finalmente vemos como el teniente Gattsev, en medio de un montón ingente de archivos en desorden, cae literalmente sobre una foto de Iván. Como bien ha señalado Alberto Ruiz de Samaniego estas imágenes son “la constatación insoportable y literal de que, en nuestro mundo, los padres asesinan a los hijos”²⁴⁷.

El cine de Tarkovski desde su primera película se encuentra habitado por el signo de un Abraham a punto de blandir el cuchillo pero será en su último film, *Sacrificio* (Offret, 1986), cuando toda la potencia estética del relato del Génesis irrumpa en su cine. La película de Tarkovsky exaspera todos los recursos estilísticos principales del relato bíblico, la falta de una lógica psicológica y realista, de ese caminar “a través de lo indeterminado y provisional”²⁴⁸, como lo calificó Auerbach, para adentrarse en el género fantástico. El enigma que plantea el film se ubica en la mejor tradición del McGuffin hitchcockiano. En una casa alejada de las grandes ciudades vive un profesor de estética retirado y su familia cuando la televisión anuncia el Apocalipsis,

²⁴⁷ RUIZ DE SAMANIEGO, A. (2009:53)

²⁴⁸ AUERBACH, E. (1996:15)

la guerra nuclear ha comenzado y no hay escapatoria posible. Saber si lo que hemos visto ha sido un sueño del protagonista o simplemente su locura, si hemos sido salvados del Apocalipsis por un acto mágico o si la conversión religiosa de Alexander ha frenado el “cuchillo” que amenazaba el cuello de la humanidad no resuelve la experiencia estética de la película. Como certeramente ha señalado Michel Chion las imágenes de *Sacrificio* “hablan el lenguaje oscuro del mundo” cuando la fe en un mandato trascendente parece difícilmente asumible o soportable. Si Aristóteles en su Poética describe a La Odisea como una compleja trama de numerosos episodios basada en una sencilla acción (drasis) que es única, “un hombre quiere volver a casa, lo que consigue después de muchas pruebas”, en el sacrificio todo recae en la posibilidad misma que exista *una* prueba. De ahí que el film se abra con el relato del padre a su hijo para cerrarse con la imagen del hijo haciendo lo que ese relato decía, de ahí que el film se focalice angustiosamente sobre la pregunta por lo que se transmite entre un padre y un hijo, por el valor del saber paternofilial en una sociedad al borde de su final. Aunque para ello Tarkovsky haya tenido que invocar un nuevo rostro del padre-terrible. Un padre convencido de que ha llegado el final porque, como afirma en un momento de su relato, *nuestra entera civilización, de principio a fin, está erigida sobre el pecado. Nuestra civilización está esencialmente equivocada.* De este modo, *Sacrificio* es una película límite que intenta anudar dos figuras de nuestro recorrido. En uno de sus últimos monólogos, justo antes de ese gesto del que sólo vemos sus consecuencias, el padre invoca al personaje de Hamlet al repetir esas famosas palabras del acto segundo, “*words, words, words*”. El protagonista dice comprender a Hamlet, “*él estaba harto de charlatanes como yo, si alguien dejara de hablar y por lo menos hiciese algo*”. La cita de Hamlet le sirve a Alexander para poner algún fin a esa conversación que inaugura el film entre padre e hijo pero también para apuntar a nuestra siguiente figura, Hamlet: “el pecado de los padres”.

EL VIAJE DE HAMLET

los pecados del padre

*Morir – dormir,
nada más, y con un sueño decir que terminamos
con esta angustia, y con las mil infamias
que son la herencia natural de nuestra carne.*

Hamlet (III.1)

*Cuando la mente es libre, delicado es el cuerpo:
esta tormenta dentro de mi mente
a mis sentidos resta toda sensación,
salvo la que aquí late: filial ingratitud.*

El Rey Lear. III.4.16-19

0) El origen de los pecados, el viaje del hijo

El sacrificio de Abraham y la Odisea de Ulises son dos relatos paterno-filiales que hacen girar todo el peso del viaje en uno de los polos de la relación, el padre. El padre-ideal o el padre-terrible es en ambas narraciones la estrella principal, el responsable de reconstituir la armonía o por el contrario el culpable de sembrar el caos, dejando a los hijos en una posición de pasividad e impotencia. El Hamlet de Shakespeare trastocará esta situación ubicando al hijo en el centro de su relato y al padre en el trasfondo de la historia, como un fuera de campo que marca todo lo que vemos en la imagen. Lo que Shakespeare, y más concretamente Hamlet, viene a problematizar es el lugar y el destino de los hijos. Hamlet es una figura que parece surgir de la combinación monstruosa de la posición de los hijos de las dos figuras anteriores. Hamlet se comporta como Isaac, que en todo su periplo no es más que la víctima del padre, y sin poder llegar a ser Telémaco, que saldrá de ese lugar de víctima con la llegada de su padre. En Hamlet cuando el padre retorna lo hace bajo la forma de un espectro que atormenta a su hijo con un mandato que le resulta imposible cumplir. Con Hamlet y la irrupción de un padre convertido en un espectro, en un fuera de campo espectral, en una *ilusión con terrible figura* como lo califican Horacio y Marcelo en el primer acto, el carácter problemático de toda herencia entra en escena. Esta fractura entre dos tiempos y entre dos generaciones recorre todo el corpus Shakesperiano como expresión y reflejo de una época en transformación. Hablar del período isabelino, escribe Lucas Margarit en su estudio sobre el autor, es reconocer “una época de transición, del paso del mundo medieval –rígido en ciertos aspectos, estático en otros- a un mundo renacentista y moderno, donde la mutabilidad va conformando la forma de percibir el universo.”²⁴⁹ O para usar una precisa metáfora de Tom MacFaul en su libro “Problem fathers in Shakespeare and renaissance drama” el rol de los padres en el drama isabelino es como el rol de las figuras del rey en el ajedrez, “son cruciales en la estructura del juego, aunque su campo de acción es limitado; gran parte de su valor proviene de su vulnerabilidad.”²⁵⁰ Atrás quedaron los tiempos Homéricos donde el héroe representaba sin fisuras a la comunidad y donde el *padre como héroe* aparecía en el último minuto para imponer un orden y reinstaurar la armonía.

²⁴⁹ MARGARIT, L. (2013:19)

²⁵⁰ MACFAUL, T. (2012:10)

En las obras de Shakespeare las estructuras jerárquicas se desmoronan y los padres son desde sus primeras obras figuras problemáticas. La figura del padre no es únicamente un obstáculo al deseo de los hijos como los viejos Capuleto y Montesco de *Romeo y Julieta* o el padre de Hermia, Egeo, en *Sueño de una noche de verano* que apelando a “la vieja ley de Atenas” quiere disponer del destino de su hija, sino que en los padres shakesperianos habita algo más amenazante. Cuando Tito Andrónico llega como un padre victorioso de la batalla no será más que el comienzo de una cadena de crímenes violentos que acabará en la muerte de sus propios hijos. Ninguna expresión define mejor a estos padres como esa enigmática “resolución más oscura” de la que habla el Rey Lear en el primer acto. Pero será en su obra anterior, *Hamlet*, donde podemos sentir todo el peso de esa oscuridad que recae en el hijo. Esta inquietante amenaza asociada al padre irrumpe desde las primeras palabras de la obra porque el fantasma del padre se parece más a un personaje del cine de terror o al siniestro Coronel Kurtz de *Apocalipsis Now* (*Apocalypse Now*, 1979), que a ninguna representación anterior del padre. Ya no estamos en el reino del padre ideal que viene a restituir el orden. En *Hamlet* el padre nunca es nombrado por su nombre porque es más una “cosa”, como lo califica Horacio, o una “horrible visión”, como afirma Bernardo. *Horacio dice que todo es imaginación nuestra*, apunta el otro guardia Marcelo en la primera escena, *y no quiere creer en la terrible figura que ya nos visitó dos veces*. La figura del padre de *Hamlet* está contaminada por la presencia del padre-terrible. Y si Telémaco en la *Odisea* confundía a su padre con un Dios (*tú, en efecto, eras viejo y llevabas astrosos vestidos, ahora, en cambio, pareceme un dios de los campos celeste*, XVI, 199-200) *Hamlet* no puede reconocer al suyo (*seas un buen espíritu o un demonio condenado, tarifas aires del cielo o pestes del infierno, sean tus intenciones buenas o malvadas tu aspecto invita a las preguntas*, acto I, escena IV). Un padre que, como le informa a su hijo, ha sido condenado a vagar entre llamas hasta haber purgado los lamentables crímenes que ha cometido en vida, un padre que ha sido condenado “en la flor de todos los pecados”.

1 El origen de los pecados: *Alemania, año cero* (Germania, anno zero, 1948) y *Ladrón de Bicicletas* (Ladri di biciclette, 1948): Europa, la Segunda Guerra Mundial y el neorrealismo.

En 1936, durante el periodo de entre guerras, cuando Walter Benjamin publica su texto “El narrador” no se podía prever la solución final. Sin embargo, los signos del fin ya eran legibles en un acontecimiento que sacudió a la Historia. Un acontecimiento que también será el principio de un nuevo orden. Benjamin iniciará su artículo marcando este corte, afirmando que algo imposible había tenido lugar, una mutación antropológica que por su radical novedad corría el riesgo de pasar desapercibida: “es como si nos hubiéramos visto privados de una facultad que nos parecía inalienable, la más segura de todas: la facultad de intercambiar experiencias. ¿Acaso no se había constatado, en el momento del armisticio, que los hombres volvían del campo de batalla mudos —no más ricos sino más pobres en experiencia comunicable?”²⁵¹ La primera Guerra Mundial habría iniciado esta transformación, que ya no se ha detenido, de lo más inalienable del sujeto: la capacidad de narrar sus experiencias. En ello no había nada de asombroso, según Benjamin, “porque nunca jamás experiencias adquiridas han sido tan radicalmente desmentidas como la experiencia estratégica por la guerra de posiciones, la experiencia económica por la inflación, la experiencia corporal por la batalla material, la experiencia moral por las maniobras de los gobernantes. Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvías de tracción animal se encontraba al descubierto en un paisaje en el que ya nada era reconocible, salvo las nubes, y en medio, en una campo de fuerzas atravesado por tensiones y explosiones destructivas, el minúsculo y frágil cuerpo humano”²⁵². Salvo las nubes ya nada es reconocible. Ni tan siquiera la imagen del padre. Ulises volvía a casa pero ya no tenía nada que contar a sus hijos. En los años 20 el padre como héroe había desaparecido del panorama cinematográfico y las principales películas que se enfrentan a la guerra son relatos protagonizados por unos hijos sobrepasados, como Isaac, por aquello que ven. *Dios, Bull... ¡estoy oyendo gemir a Slim ahí fuera!*, grita el hijo protagonista de *El gran desfile* (The big parade, 1925) en una de esas trincheras de la primera guerra *¡He venido a luchar... no a*

²⁵¹ DIDI-HUBERMAN, G. (2012:56)

²⁵² BENJAMIN, W. (2001:112)

podrirme en un agujero ...mientras asesinan a mi amigo! ¡Esperar! ¡Órdenes! ¡Barro! ¡Sangre! ¡Cadáveres malolientes! ¡...vítores cuando nos marchamos y vítores cuando volvamos! ¿Qué vamos a conseguir con esta guerra de todos modos? Pero ¿a quién le importa después de esto? La Gran Guerra supuso un punto de inflexión en relación al modelo épico de Ulises y, junto a este “silencio abrahámico” de los hombres, la imagen misma de la guerra enmudeció tras los sonidos de los bombardeos. La experiencia que los hijos vivieron en aquella guerra, una destrucción fulminante de lo reconocible, provocó una desorientación en el terreno y la pérdida de toda palabra que pudiese dar cuenta de aquel escenario. La primera Guerra Mundial no se inscribiría en el relato colectivo como la Guerra de Troya para los griegos. Como señala Luigi Zoja la imagen colectiva del conflicto se torna muchísimo más compleja y, por primera vez, abiertamente anti heroica. Mucho antes que Vietnam, escribe Zoja, “el sentimiento típicamente moderno ante la guerra, acompañado de un vaciamiento de los mitos heroicos y de la contra mitología pacifista, se extendió durante la Primera Guerra Mundial.”²⁵³ Los padres que aparecen en esas películas no poseen la aureola mítica de Ulises: o mueren en el primer tercio de la película, como en *Corazones del mundo* (Hearts of the World, 1918), o representan a una clase burguesa adinerada sin ningún rasgo de heroísmo, como el padre de *El gran desfile* (The big parade, 1925). En *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (The Four Horsemen of the Apocalypse, 1921), como escribe Xavier Pérez “la contienda no está vista como la salvadora de la moral, sino como el agente trágico que impide su transgresión”²⁵⁴ y el film finalizará, tras la muerte del hijo en una batalla, con el reproche que la mujer le lanza al padre por haber obligado a su hijo a alistarse: *si hubiésemos seguido los consejos de mi padre no habríamos dejado Argentina y nuestros hijos vivirían hoy. ¡Tú tienes la culpa!*



²⁵³ ZOJA, L. (2018:220)

²⁵⁴ PÉREZ TORIO, X. (2016:41)

Mientras que los padres desaparecían o se convertían en un obstáculo en los nuevos géneros que Norteamérica estaba construyendo, el cine de gánster y la “screwball comedie”, paradójicamente la única representación de la figura del padre ideal que intenta recuperar su brillo mítico, se encuentra en el otro lado del océano: en el documental de entre guerras, *El triunfo de la voluntad* (Triumph des Willens, 1935) de la directora Leni Riefenstahl. El trabajo narrativo y visual de la película se centra en presentarnos al héroe del film, el Führer, como la encarnación y el renacimiento del divino Ulises. Un Ulises que llega desde las alturas y al pisar la tierra es recibido por unos hijos que celebran la llegada de un padre que pueda expulsar la amenaza e reinstalar el orden tras la primera guerra mundial. Para millones de jóvenes, escribe Luigi Zoja, “la necesidad de un padre, sobre cuyo fuego el siglo echaba gasolina, fue saciada de manera repentina y disfuncional por los dictadores.”²⁵⁵ Con el final de la segunda Guerra Mundial ese padre ideal se convirtió, no sólo a ojos de los aliados sino también bajo la mirada de esos mismos jóvenes alemanes, en un padre terrible y aquella transformación antropológica de la que hablaba Benjamin, que habían padecido únicamente los soldados se trasladó a la población civil. Como señala Paul Virilio, uno de los pensadores que más ha investigado en torno a las lógicas de la Guerra, la percepción y el territorio, los bombardeos estratégicos sobre la ciudad imbricaban una mutación radical de las coordenadas primeras, el espacio y tiempo, y por lo tanto, de la propia subjetividad: “Ce qui m’a instruit, ce n’est pas l’horreur des emmurés vivants dans les caves, asphyxiés par l’éclatement des conduites de gaz, noyés par celui des canalizations d’eau (...) mais cette soudaine transparence, ce changement de vue de l’espace urbain, cette motilité de l’inanimé, de l’immeuble”(1976:16). Lo que se destruía con este tipo de operación eran los parámetros clásicos de la ciudad, de la polis griega, constituida bajo criterios topológicos y de visibilidad²⁵⁶, se destruía el marco de referencia para la orientación.

²⁵⁵ ZOJA, L. (2018:230)

²⁵⁶ VERNANT, J.P. (1992: 60): “El surgimiento de la polis griega significa toda una reorganización del territorio bajo este nuevo criterio de visibilidad. El cambio fundamental no solamente reside en que el centro pasará del dominio privado al dominio público, del palacio-fortaleza al ágora, sino que el eje vertical se desfonda por acción de la palabra compartida por todos los ciudadanos.”

Alemania, año cero (Germania, anno zero, 1948) se instalará en la posición justa para pensar esta nueva lógica. El film de Roberto de Rossellini, como señala Alain Bergala, será el primero que enfrente “esta realidad de las ruinas, del caos y del deterioro moral de la inmediata posguerra”²⁵⁷. La primera secuencia de la película filma, a modo de prólogo, la destrucción de la ciudad a través de unas imágenes de carácter documental que nos van acercando al corazón de Berlín. Una cámara en movimiento nos enseña aquello que no podemos enterrar ni destruir, las ruinas de una ciudad. En una sucesión de imágenes de los exteriores de Berlín, Rossellini acabará por mostrar el parlamento alemán destruido, el lugar de la representación hecho ruinas, el espacio donde los ciudadanos podían reflejarse en cuanto “animales políticos”. Si el cine previo a la segunda guerra mundial, el cine clásico era “un tejido elaborado alrededor de la noción de orden, donde todas las líneas confluyen en una cristalización de la idea de hogar como destino último de todo personaje” (Bou, 2002:55), precisamente, lo que se pierde desde este inicio de *Alemania, año cero* es el marco, la casa como un todo orgánico. El cine a partir de esta película no dejará de marcar la pérdida como el inicio de su nuevo recorrido prefigurando todo el cine moderno; también es la primera película donde se vincula la errancia de los hijos, como escribía Sebald, a “la herencia de una existencia entre las ruinas que se siente como vergonzosa.”²⁵⁸

B) La errancia del hijo

Un señor llega a Berlín y busca donde alojarse. El primer día por la mañana le preguntan: “Ha dormido bien?” “—Sí, a pesar de los trenes que no han dejado de pasar bajo mis ventanas, muy pronto esta mañana.” “—¡Debe de haber soñado, porque por aquí no pasa ningún tren!” “—Sí, sí, yo he oído el vapor, la bomba de agua, etc.” El huésped lleva al invitado a la ventana y le hace comprobar que por allí no pasa ningún tren. A la mañana siguiente, el invitado se despierta con el mismo ruido. Se levanta, mira por la ventana y ve a unas ancianas alemanas vestidas de

²⁵⁷ ROSSELLINI, R. (2000:14)

²⁵⁸ SEBALD, W. G. (2003: 46)

hombre, quitando los escombros y pasando los ladrillos en cadena: —“Danke schön” —“Bitte schön” —“Danke schön” — “Bitte schön...”

Roberto Rossellini

En 1947, de acuerdo con las coordenadas del neorrealismo, Rossellini realizó un viaje a Berlín con el propósito de documentarse para la película que cerraría su trilogía sobre la guerra, *Alemania año, cero*. En esa estancia escuchó esta anécdota, que según sus palabras, le “reveló” la vida que quería retratar de Alemania. Una vida que parece rescatada de un apólogo sin publicar de Kafka al dar cuenta de lo asombroso en la propia realidad. Una realidad donde los nexos causales empezaban a aflojarse y que, por lo tanto, dialécticamente requeriría de otra forma de capturarla. Para el crítico francés Bazin, según la relectura de Deleuze, el neorrealismo sería esta estética, una nueva forma de realidad que “apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo”²⁵⁹. Un neorrealismo que, si como horizonte pretendía (deseaba) ofrecer una “imagen global del hombre”, ya sólo podría reconstruirla a través del carácter errante de lo que filmaba. Y será, precisamente, en ese lugar entre lo inesperado y lo errático donde la mirada de Rossellini hará aparecer el personaje de *Alemania, año cero*, en un mundo que acababa de perder la racionalidad antropomórfica de sus coordenadas, o más concretamente, la medida²⁶⁰ clásica del mundo.

La presentación del personaje principal, el niño Edmund, nos sitúa en ese ambiente de pesadilla surgido más cerca de la lógica de la Historia del siglo XX que no de la imaginería romántica. Un personaje marcado por la contradicción de un cuerpo infantil en una infancia maldita y por la figura del excluido. La primera escena de expulsión se produce en su lugar de trabajo, el cementerio, por no tener la edad suficiente. Acusado por los demás trabajadores adultos y tras dar las últimas paladas a lo que podría ser el futuro lugar de reposo de su cuerpo o el de su padre, Edmund emprende su viaje hacia el hogar. Sin trabajo y en silencio inicia su errancia hasta toparse con otra escena asombrosa pero no sorprendente dentro de la lógica del relato,

²⁵⁹ DELEUZE, G. (1986:11)

²⁶⁰ Un corte con la tradición de los orígenes griegos de Occidente concentrados en la sentencia de Protágoras: «El hombre es la medida de todas las cosas, de las que son en cuanto que son, de las que no son en cuanto que no son».

una situación sacada de *Los olvidados* de Buñuel. Un grupo de adultos arremolinados en torno a un caballo desfallecido comienza con un cuchillo a descuartizar al animal para utilizarlo como alimento. De este espacio de los adultos donde impera la ley del más fuerte, un policía expulsa de nuevo el pequeño cuerpo del niño. En la tercera escena, Edmund se abalanza para recoger los restos de carbón que una furgoneta acaba de perder por el camino, un agente de seguridad le expulsa por última vez. Los representantes de la ley en estas tres situaciones son, únicamente, los que obligan al cuerpo de Edmund a una errancia constante. Ángel Quintana señala que Rossellini “organiza su relato a partir de un recorrido que acaba transformándose en el vía crucis, por diferentes ambientes de la vida del niño”²⁶¹ pero a esta certera descripción habría que puntuar con la negatividad que el propio film está construido y con lo que este hijo no es. Edmund ni es un Telémaco que se encuentra *imaginando* y *soñando* con el regreso de Ulises, del padre-ideal, ni tampoco teme la llegada de Abraham, del padre terrible, sino que es un hijo perseguido por otros espectros.

Después de recorrer de nuevo en silencio y en solitario varias calles Edmund llega a su casa, una casa como todas las que hemos visto en el trayecto del protagonista, derruida. Lo primero que encuentra es el conjunto de adultos que viven en el edificio alrededor de otro representante del poder. En este caso un funcionario del estado que les anuncia que serán sancionados por haber excedido el consumo de luz establecido para el inmueble, “la ley no hace excepciones” les dice. Este exceso tomará cuerpo en el padre de Edmund que se encuentra postrado en la cama desde el inicio del film, incapaz de sostener a su familia. Precisamente el único gesto de rebeldía del joven protagonista aparece en este momento inicial de su periplo, cuando el propietario del inmueble señala a su padre como el culpable de la situación y Edmund pretende hacerle frente pero se ve retenido por su hermana (el otro personaje que parece tener el deseo de transformar la situación). La voz del dueño, fuera de plano, nos presenta al padre -*¡Están sufriendo por culpa de un viejo inútil!*- como la figura que ya no es capaz de cumplir ninguna función. El padre no es sólo nombrado como culpable por los demás sino que él mismo carga la culpa que extiende a toda su generación: *Todo me ha sido arrebatado. Mi dinero por la inflación... ..y mis hijos por Hitler. Debería haberme rebelado pero era demasiado débil. Como tantos otros de mi generación. Hemos presenciado cómo se acercaba la desgracia... ..y no la hemos detenido y*

²⁶¹ QUINTANA, A. (1995:91)

ahora sufrimos las consecuencias. Hoy estamos pagando por nuestros errores. Todos. Yo igual que tú. Debemos ser conscientes de nuestra culpa.

En estos primeros diez minutos Rossellini situará el núcleo central de la película, la fractura de la relación y la transmisión del saber, concentradas en el modelo paterno filial, por culpa de un legado que se ha vuelto problemático. Edmund es un infante, un niño cuyo conflicto no reside en que no puede hablar, sino en estar asediado por unas voces que no logra ubicar ni jerarquizar. Como Hamlet, es un personaje asediado por las voces. La voz del padre que siempre se dirige al otro hijo, la voz del maestro que continúa repitiendo el discurso de un nazismo sin patria y se horroriza cuando sus palabras hacen lo que promulgaban, la voz final de la hermana que reclama su presencia en una familia descompuesta. Voces que coagulan en la secuencia de la voz espectral de Hitler convertida en objeto, en mercancía de contrabando, donde Rossellini hace visible la tensión narrativa de su película. Sintomáticamente el inicio de esta historia negra, se inicia con una pregunta de Edmund a su compañera del único juego en el que es admitido, la venta ilegal del pasado: “¿No te gustaría conocer otros países?”, a lo que ella responde de un modo lacónico, alejada de la imaginación que se le presupone a la infancia, “Seguro que son todos iguales”. Comienza así, con esta certeza de una repetición sin fin, el espectáculo, hecho farsa, para unos soldados que minutos antes se hacían fotos frente a las ruinas. Edmund pone un disco de discursos de Hitler. En el siguiente plano Rossellini nos enseña lo que no habíamos visto hasta entonces, la figura de un padre cogiendo de la mano a un niño asombrados ante la invasión en el espacio de la voz espectral de un pasado mortífero. Una voz sin cuerpo, una voz de la Historia apareciendo como un espectro sin tumba en “une repetition plus douloureuse encore de venir après la catastrophe collective, à la manière d’une horrible persistance”²⁶², que paraliza a esos cuerpos sin palabras del padre y del hijo. Ambos miran hacia arriba y Rossellini nos enseña, desde un punto de vista que recupera el sentido y la perspectiva de las imágenes en el prólogo, lo que no pueden ver y sin embargo están mirando, las ruinas de la ciudad. La cámara vuelve a estos personajes anónimos cuyo juego se ubica en su figura, el padre y el hijo, para verlos como se marchan con la cabeza baja, en silencio, fuera del plano. Agamben en su libro “Infancia e historia” cifraba precisamente esta incapacidad de tener y transmitir experiencias y que estas dos figuras mudas, ese padre y su hijo, reproducían

²⁶² BRENEZ, N. (1997:30)

gracias a la lógica del montaje de Rossellini. Un peligro que Benjamin ya había señalado, pero que cuarenta años después, tras la experiencia de la II Guerra Mundial, Agamben localiza en esta dialéctica entre Historia y relato: “ya nadie parece disponer de autoridad suficiente para garantizar una experiencia y, si dispone de ella, ni siquiera es rozado por la idea de basar en una experiencia el fundamento de su propia autoridad”²⁶³. Un montaje que encierra la lógica destructiva de un vector que recorre el siglo XX, los pecados de un padre que creía encarnar al padre ideal.

En su artículo de 1949 “Germania anno zero”, que sigue siendo un punto nodal para intentar acercarse a la radicalidad de la película de Rossellini, André Bazin señala, como el gesto estético crucial, “el haber rechazado voluntariamente todo recurso a la simpatía sentimental, toda concesión al antropomorfismo“. Si al principio el espectador podría verse llevado a identificarse con el cuerpo del actor, con las marcas de la infancia en él, en la escena que envenena al padre, su rostro y “una mirada inexpresiva, cansada, apagada, sin huellas de miedo, compasión, pena” desactiva cualquier posibilidad de simpatía por el personaje. Así Rossellini, paradójicamente, mientras que con este mecanismo de distanciamiento nos expulsa de la identificación acrítica, nos sitúa en la misma posición que Edmund se encuentra frente a su padre, en ese vector donde la palabra del otro ha perdido su capacidad de diálogo, de confrontación. La fractura del vínculo de reconocimiento entre el padre y el hijo llevará a su protagonista al suicidio final. El hijo se vuelve, pues, un completo extraño para un padre cuya última transmisión de saber es un conjunto de palabras con sabor a muerte. Como Hamlet, Edmund es un hijo que ha sido envenenado por las palabras de todas esas figuras paternas que ha ido encontrando en su viacrucis: su padre que le expresa su deseo de morir y a la vez su falta de valentía para realizar ese acto (*Sería mejor que me muriese. Incluso he pensado acabar con esto de una vez. Pero me faltó el valor para morir.*), el profesor de ideología nazi que se horroriza ante las consecuencias de sus palabras (*¿Yo? Yo no te he dicho nada. Estás loco, eres un monstruo*)²⁶⁴ y, por último, por ese espectro del padre terrible que seguía inmortalizando su mensaje de odio a través de los nuevos medios de comunicación de masas.

²⁶³ AGAMBEN, G. (2011:9)

²⁶⁴ ZIZEK, S. (1994:53): “Lo menos que podemos agregar es que, por medio de su acto, Edmund no solo cumple con la lección del maestro, “aplicándola” a su propia familia sino que, al mismo tiempo, acata la voluntad explícita de morir de su padre.”

“Alemania, Año cero, para serle sincero, ha sido hecha únicamente para la secuencia del niño errante y solo entre las ruinas”. Estas palabras de Rossellini nos pueden servir de guía para descifrar la escena final para la que fue construida la película, con la condición de asumirlas en su literalidad²⁶⁵. Como la inhibición de Hamlet -¿por qué Hamlet pospone la venganza de su padre hasta condenarse a sí mismo?- no sabemos por qué Edmund se suicida al final del relato. En esta apuesta interpretativa de Rossellini el acto con el que termina la película, el suicidio de Edmund, ha sido omitido quizás porque la lógica compositiva del film ya llevaba inscrito el acontecimiento imposible. Una lógica que nos lanza a la soledad, la errancia y las ruinas conjugadas en una misma secuencia. Quizás Rossellini omitió en esa frase el suicidio de Edmund para evitar la interpretación más evidente, como ironiza Zizek: “el film es una historia acerca de la manera en que la moralmente corrupta ideología nazi puede arruinar incluso la inocencia de un niño e inducirlo a cometer el parricidio. Cuando toma conciencia de la verdadera dimensión de su acción, se mata, bajo la presión de una culpa insoportable.”²⁶⁶ O quizás porque Rosellini sabía que el sentimiento de culpa no era tanto de ese hijo sino el de toda una generación que, como el padre del film, se sentía culpable por haber creído en ese padre-ideal que se convirtió en el padre terrible.

A través de las palabras o de las acciones de Edmund no podríamos saber cuándo ha tomado la decisión de este acto final, cuándo se hizo consciente. Su rostro no parece afectado por la visión del sarcófago de su padre, tampoco sus oídos atienden a la llamada de su hermana y hasta el último momento establece un juego con los elementos del entorno. Juega con los ladrillos encontrados en el edificio, juega con su sombra reflejada en el suelo, como si su cuerpo no pudiese borrar el tiempo de la infancia, como si su cuerpo no fuese consciente de las consecuencias de sus actos. Quizás podemos cifrar el momento de su decisión, de la solución final, cuando su mirada entra de nuevo en juego. Cuando la mirada del niño se enfrenta a las ruinas de aquel marco que posibilita la construcción de una identidad, la polis, y solo encuentra el lugar de la falta. Esta misma falta comparece en el final de la otra película

²⁶⁵ Una literalidad de algún modo imposible como señala Brenez, “Moment insoluble de l’histoire; mort polysémique; corps ininterprétable d’Edmund – ainsi s’organisent les termes classiques de l’appréhension d’Allemagne année zero.” BRENEZ, N. (1997:30).

²⁶⁶ ZIZEK, S. (1994:53)

neorrealista centrada en la relación padre e hijo, *Ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette, 1948). El film de Vittorio De Sica narra la odisea de un padre europeo de la postguerra, un padre caído, maltratado y explotado hasta su final transformación en la figura de los pecados del padre. La mirada del hijo en esa escena final en la cual revela que su padre robó una bicicleta, concentra todo el núcleo traumático de la película. Esa mirada no solo es la que descubre al padre en falta sino la que lo produce, por su sola presencia. El hijo que admiraba al padre como a un dios, como si fuese el divino Ulises, es testigo de sus pecados convirtiendo al film en una verdadera tragedia moderna. Lo que descubre el hijo del *Ladrón de bicicletas* es lo que ningún hijo quiere saber. Es lo que Telémaco no puede ver y lo que Hamlet no quiere ver, los pecados del padre. ¿Pero qué mirada es la que soporta el drama de los pecados del padre? ¿La del hijo que mira cómo cae en un instante el padre ideal o la del padre que se descubre mirado por un espectador esencial en la flor de sus pecados? La verdadera mirada que sanciona, y denuncia, el pecado no es la que proviene de lo social sino la mirada filial. El ladrón de bicicletas es cuestionado, en nuestro imaginario, primero como padre y solo después como ciudadano de la polis. Como dice Bazin: “La vergüenza social del obrero descubierto y abofeteado en plena calle no supone nada ante el hecho de haber tenido a su hijo por testigo”²⁶⁷. En esa escena tanto el hijo como el padre se ven sorprendidos por la caída de los ideales que hasta ese momento sostenían su mundo, “las lágrimas que derraman andando juntos, con los brazos caídos, son de desesperación ante el paraíso perdido.”²⁶⁸ El pecado del padre, el robo de la bicicleta, hace surgir un lazo nuevo entre las figuras del padre y el hijo: “el niño vuelve al padre a través de su fracaso; ahora le querrá como a un hombre, con su vergüenza.”²⁶⁹ Podríamos decir, inspirados por Bazin, que la figura de los pecados del padre adquiere su fuerza radical en esta escena en la que se plasma el circuito de la mirada, aquella que le quita al padre su antiguo traje. Como si ese dramático intervalo en el cual padre e hijo intercambian miradas bastara para sancionar la transformación del padre en la historia del cine.

²⁶⁷ BAZIN, A. (2008:333)

²⁶⁸ BAZIN, A. (2008:334)

²⁶⁹ BAZIN, A. (2008:334)

2) *Rebelde sin causa* (Rebel Without a Cause, 1955): Norteamérica, la caída del padre ideal y un final del cine clásico

El padre en los años 40 era una figura problemática que ni siquiera en un género como el western encontraba un lugar cómodo. La distancia que separa la representación idealizada del general Custer de Raoul Walsh en *Murieron con las botas puestas* (They Died with Their Boots On, 1941), de la ambigüedad que gobierna ese mismo personaje en el film de John Ford *Fort Apache* (1948), donde se muestra a un General arrogante y tiránico, describe el oscurecimiento de esa figura mítica. En géneros menos proclives al mito esta crisis de la representación del padre es incluso más intensa. En el año 1946 todas las películas nominadas a ganar el Oscar de ese año tenían en su rol protagonista a padres traumatizados directa o indirectamente por la guerra. *El mejor año de nuestras vidas* (The best year of our lives, 1946), *¡Qué bello es vivir!* (It's a Wonderful Life, 1946), *El despertar* (The Yearling, 1946), *El filo de la navaja* (The Razor's Edge, 1946) y hasta *Enrique V* (Henry V, 1944) eran películas que tenían como uno de sus motivos argumentales la relación padre e hijo con un objetivo u obsesión primera: retratar los problemas del padre o como escribió Schatz su mirada se centraba “on the efforts of a vaguely despondent male beset by post-war angst to “find himself.””²⁷⁰ No será hasta la década siguiente que el dilema hamletiano de los hijos se convierta en el eje central de muchas películas. Los melodramas como *Rebelde sin causa* (Rebel without a cause, 1955), *Al Este del Edén* (East of Edén, 1955) o *Escrito sobre el viento* (Written on the wind, 1956), *Gigante* (Giant, 1956) *El largo y cálido verano* (The Long, Hot Summer, 1958), *La gata sobre el tejado de zinc* (Cat on a Hot Tin Roof, 1958) y los westerns *El hombre de Laramie* (The Man from Laramie 1955), *Horizontes de grandeza* (The big Country, 1958) o *El zurdo* (The Left Handed Gun, 1958) narran las desventuras de unos hijos frente a unos padres que ya no encarnan la figura del padre-ideal. Thomas Schatz ha señalado cómo el conflicto central de muchos melodramas de esa década giraba en torno a “patriarch's anxieties and the son's tormented insecurities”²⁷¹. Todas ellas presentan una ambivalente imagen del padre y a unos hijos que no encuentran su lugar. Ni el drama de Hamlet ni el de estos hijos se podría encuadrar en el motivo de la rebelión contra el padre sino en las coordenadas de una herencia que se ha vuelto problemática para ambas figuras.

²⁷⁰ SCHATZ, T. (1999:369)

²⁷¹ SCHATZ, T. (1999:239)

Esa angustia heredada de padres a hijos encontró en el cuerpo del actor James Dean su más perfecta actualización. Sus dos películas más emblemáticas *Al Este del Edén* (East of Eden, 1955) de Elia Kazan y *Rebelde sin causa* (Rebel Without a Cause, 1955) de Nicholas Ray narran el descubrimiento por parte de un hijo de los pecados del padre, ya se ubiquen éstos en el pasado como en el caso del film de Kazan o en el presente como en el caso del film de Ray. ¿Pero cuáles son esos pecados? O para formularlo de otro modo, ¿de qué acusan estos hijos hamletianos a sus padres? El drama del personaje de Jim Stark en *Rebelde sin causa* es el que expone más claramente la acusación que se le hace a este figura. *¡Lo destrozan!* le dice al comisario de la Policía mientras observa a sus padres que se encuentran en otra habitación, *¡lo abaten! Sabe. Si él tuviera agallas para dejar a mamá seca de un golpe una vez... ...quizá entonces ella estaría contenta, y dejaría de agarrárselas con él. Le diré algo, no quiero llegar a ser como él.* A lo largo de todo el film el personaje de James Dean acudirá a su padre para obtener una respuesta que resuelva sus dudas. *¿Qué hay que hacer cuando hay que ser hombre?* le llegará a preguntar en su momento de mayores dudas, pero lo único que encuentra es el lugar vacío, espectral, de la figura del padre-ideal. James Dean como Hamlet sabe que su padre no llegará en el último minuto para rescatarlo y lo sabe desde el inicio del film, en esa comisaría inicial y original donde cada hijo de *Rebelde sin causa*, Judy (Natalie Wood), Plato (Sal Mineo) y Jim Stark (James Dean), representa su drama. En esta play-scene todos ellos acusan al padre de distintos pecados. Judy de falta de amor, Plato de estar constantemente ausente, pero será la acusación de Jim la que condense a las anteriores llevándola a un nivel más complejo y abstracto: *“Eres el rey del baile, padre”* le dice irónicamente Jim Stark a su padre que acaba de llegar mientras le sienta en una silla que se asemeja a un trono. ¿De qué le acusa el desconsolado Jim? De estar presente pero de no estar donde debería estar, de no estar a la altura de la función del padre-ideal. Este es el pecado del cual se acusa a estos padres.

El film de Nicholas Ray se convirtió en un éxito emblemático por esa representación de unos hijos en perpetuo estado de indecisión, de desamparo, de huida y búsqueda a la vez. *Rebelde sin causa* no cierra el enigma de la tristeza inicial de ese adolescente llorando en el suelo y en posición fetal con la que se abre la película. Al igual que el estado de melancolía y angustia del personaje de Hamlet recibe interpretaciones de distintos personajes de la obra (para su madre su malestar se debe al pronto

casamiento con Claudio, éste a su vez duda de si su estado es debido a la muerte del padre o que intuye su asesinato, para Polonia todo es debido al fracaso de su relación amorosa con Ofelia), la tristeza de Jim Stark tiene un fondo enigmático donde cada personaje y cada espectador puede proyectar su propia solución. Las palabras del propio Hamlet describiendo su estado parece corresponder al personaje de James Dean, “*De un tiempo a esta parte, no sé por qué, se me fue toda alegría abandoné todas mis actividades; y estoy tan abatido que este bello edificio, el mundo, me parece un promontorio estéril*” (Acto II, Escena II). La misión que le encomienda el espectro es como mínimo doble. Le ordena que no permita “que en el lecho real de Dinamarca se revuelquen la lujuria y el infame incesto” pero también que no se olvide de él. Entre estos dos mandatos Hamlet elige más el segundo que el primero. Cuanto más retrasa la venganza de un modo inexplicable, más tiempo obtiene para recordar a su padre y elucubrar monólogos sobre la corrupción del mundo y sobre las “mil infamias que son la herencia natural de nuestra carne”. Entre ser y no ser lo único seguro que sabemos es que el tiempo está fuera de quicio (*time is out of joint*), que algo entre las generaciones se ha quebrado. Esto es lo que ponen en escena una y otra vez muchas de las obras de Shakespeare, el conflicto entre un mundo antiguo y un mundo moderno, entre las estructuras feudales medievales y el espíritu renacentista. Este conflicto generacional es el motivo de muchas obras de Shakespeare y también de las películas más significativas de los años 60. Una década que comienza con la versión musical de Romeo y Julieta, *West Side Story* (*West Side Story*, 1961) y concluye con dos películas que articulan el conflicto generacional de forma muy distinta, *Teorema* (*Teorema*, 1968) de Pier Paolo Pasolini y *Easy rider: Buscando mi destino* (*Easy rider*, 1969) de Dennis Hoopper. Mientras que los jóvenes de *Easy rider* terminan su aventura asesinados por una generación que encarna unos valores arcaicos, el final del film de Pasolini realiza un ajuste de cuentas con la figura del padre. La última secuencia de la película *Teorema* presenta al padre de familia, al *pater familias* de la tradición, vagando por el desierto desnudo, corporal y simbólicamente. Como señala Alberto Ruiz de Samaniego el film “canaliza, pues, un proceso en toda regla de desautorización – y sustitución- de la figura del padre burgués, que es conducido, en el ardoroso ejercicio de la conciencia, a su autodestrucción.”²⁷² El padre, que intentará redimir sus pecados de clase

²⁷² RUIZ DE SAMANIEGO, A. (2018:40)

desposeyéndose de todos sus bienes que acaba de donar a los obreros de su fábrica, termina en ese escenario alegóricamente apocalíptico, el desierto, emitiendo un grito que bascula entre el desamparo y la iluminación. La década de los 60 se cierra pues con los hijos muertos, como en el final de *Romeo y Julieta*, y con el grito de un padre “en el ardoroso ejercicio de la conciencia”, como en el inicio de *Hamlet*. Un padre que podría hacer suyas las palabras del fantasma –*Soy el espíritu de tu padre, condenado por un tiempo a errar de noche, y de día, obligado a consumirse en el fuego que quema y purga los graves crímenes que cometí en vida* (Acto I, Escena V)- pero que tan sólo puede articular un grito sin respuesta que nadie podrá recoger.

4.La década de los 70: *El Padrino* (The Godfather, 1972) y el espectro del cine clásico

En 1977 el “nuevo” cine de Hollywood se encontraba en la tarea de reconstruir sus cimientos. Era un movimiento que intentaba recuperar el clasicismo de los años dorados tras los convulsos años 60. Los llamados *movie brats*, “los mocosos del cine” fueron la primera generación que, como *Hamlet*, se formó en la universidad y venía a enderezar un cine y una industria que estaba mostrando signos de agotamiento tras más de 60 años de constante crecimiento. “*El presente está desquiciado. ¡Maldición! ¿Justo a mí me toca enderezarlo?*”(Acto I Escena V). Una generación que intentaba mirar el futuro pero que llevaba a sus espaldas el peso de los acontecimientos históricos y de sus sucesivas transformaciones estilísticas. Uno de sus logros más importantes fue la saga de *La guerra de las galaxias* y su actualización del héroe clásico a través de sus nuevos escenarios para sus conquistas. En una irrefrenable huida hacia adelante ese héroe clásico en constante acción y movimiento “sustituye los territorios clásicos de la patria o de la pequeña provincia por un cosmos en crisis que el héroe sabrá preservar de la catástrofe”²⁷³. Esta ampliación del escenario de la batalla intentaba recuperar el heroísmo clásico de los inicios del cine, un heroísmo sin mancha, pero algo había cambiado irremediabilmente tanto en la consciencia de estos autores como en la de los espectadores. La novedad de esos tiempos consiste no sólo en establecer el “modelo paterno filial, de transmisión de saber familiar, como un

²⁷³ BOU, N. y PÉREZ, X. (2000:125)

recurso argumental más efectivo que la conquista del amor”²⁷⁴, desplazando la que fuera la trama central del cine clásico, sino en volver incierta y oscura esa misma transmisión. O para decirlo de otro modo, si el cine de Hollywood de los 70 pone en escena al padre y al hijo como epicentro de sus tramas es para señalar cómo la herencia se ha convertido en un remontada hacia los enigmas y secretos que la filiación depara. La generación de los “mocosos del cine” hacia suyos los dilemas de Hamlet: ¿Cómo continuar con la tradición cuando el cine clásico comienza a ser un espectro? ¿Cómo proseguir cuando, a la manera del Nietzsche de la segunda intempestiva, empezamos a estar enfermos de pasado? La trilogía que inicia Francis Ford Coppola en 1972 con *El Padrino* (The Godfather, 1972), narra el recorrido de Al Pacino hasta convertirse en el anciano Don Corleone, es decir, el recorrido del hijo hasta convertirse en un padre siniestro. La paradoja de este itinerario es que ni Michael quiere seguir los caminos del padre (*Esa es mi familia Kay*, le dice a su esposa después de haberle contado la actividad criminal de su familia, *no yo*²⁷⁵) ni el padre desea que su hijo sea sucesor (*No me arrepiento, era mi vida*, le confiesa el padre hacia el final del film cuando la tragedia es ya inevitable *Pero pensaba que tú llegarías a ser... que ocuparías una posición respetable. Senador Corleone o Gobernador, algo parecido.*) Por tanto el hijo no es un Telémaco en busca del padre ideal pero el padre tampoco es un padre terrible con el deseo de sacrificar a sus hijos. Nos encontramos ante un paradigma nuevo de la relación entre padre e hijo. Un paradigma que sólo podía surgir con la generación de cineastas que por primera vez en la historia del cine tenían un pasado detrás, es decir la primera generación destinada a heredar; y, como escribe Derrida en su libro “Espectros de Marx”, no se hereda nunca sin explicarse con algo del espectro.

La saga de *El Padrino* es la más Hamletiana de todas las películas no sólo porque es un drama épico familiar sobre el poder o la corrupción. Tampoco porque reflexione sobre la paradoja y la contradicción sobre la ley, sino porque narra las angustias de un hijo atrapado en un legado paterno que lo empuja a un final tan sangriento como al príncipe de Dinamarca. O para decirlo en un aforismo de Carlos Gamerro digno de

²⁷⁴ BOU, N. y PÉREZ, X. (2000:93)

²⁷⁵ En este inicio del film también sabremos de las maniobras del hijo para separarse de su familia: se alista en el ejército de los EE.UU para luchar en la Segunda Guerra Mundial, lo cual es visto por la familia como una traición, y se casa fuera de la cerrada comunidad siciliana.

Borges, “Hamlet no ejecuta la venganza para no terminar como Michael Corleone”²⁷⁶. Esta película, que se convirtió en un referente de este “nuevo Hollywood” pero que comenzó como un film de bajo presupuesto, es central en nuestro recorrido por el ejercicio crítico al que somete a las figuras del padre-ideal y del padre terrible. En *El Padrino* se combinan esas dos figuras para engendrar la siguiente figura paterna, los pecados del padre. La figura del padre, Vito Corleone (Marlon Brando), es presentada desde el inicio como una figura espectral y ambigua. En la penumbra de su oficina el padre, obligado por los rituales sicilianos, va recibiendo las demandas de distintos invitados a la boda de su hija. El primero de estos encuentros, con el que Coppola abre el film, establece la contradicción central de esta nueva figura y de la propia película. Vito es el jefe de un clan mafioso pero no se comporta como los gánster de las películas previas donde, como certeramente escribe Robert Warshow en su artículo de 1948, el típico gánster era un hombre surgido en la gran ciudad “con sus habilidades extrañas y deshonestas y sus atrevimientos terribles”²⁷⁷. Corleone no se deja llevar por sus impulsos ni tan siquiera es retratado como un joven hambriento de poder. La calma del personaje, que escucha atentamente, su dicción pausada, su edad que le otorga un halo de sapiencia e incluso el universo ético al que se refieren sus palabras, acercan más a Corleone al personaje del juez que al de un delincuente. “*Don Corleone, haz justicia*” Pero no lo pides con respeto, no me ofreces amistad. Ni siquiera me llamas Padrino. No. Vienes a mi casa el día de la boda de mi hija y me pides que mate por dinero. Eso no es justicia. Tu hija vive.” En esa conversación entre dos padres, el padre ideal brilla de un modo mítico a pesar, o gracias, a que se encuentra en la penumbra. La figura de este padre es presentada por la película como aquel que podría devolver la armonía perdida y como aquél que aún podría regirse por un código ético. Efectivamente la estrategia de Coppola a lo largo del filme, como certeramente escribió Jonathan Rosenbaum en su reseña de 1975, consiste en salvaguardar “la resonancia heroica de la figura del padre” (Vito Corleone se niega a entrar en los negocios de la droga pese a los beneficios que promete, nunca toma la decisión directa de asesinar a nadie durante el film, se mantiene mudo e inválido durante gran parte del tiempo de rodaje de la película, hasta que se retira para disfrutar de la serenidad de su vejez) a diferencia de todo el cine de género previo. El teórico marxista Frederic Jameson, en un texto de 1979 observó, en esta operación de

²⁷⁶ Carlos Gamarro “Estudio preliminar” en SHAKESPEARE, W. (2015:16)

²⁷⁷ WARSHOW, R. (2002:583)

salvar al padre ideal a través de colocar en el epicentro ético de una comunidad, un dispositivo ideológico. La función de la narrativa mafiosa, escribe Jameson en “Reificación y utopía en la cultura de masas”, tiene como objetivo “alentar la convicción de que el deterioro actual en los Estados es un asunto ético y no económico (...) De este modo, en una época –Jameson se refiere a la década de los 70 pero su argumentación sigue siendo válida en la actualidad donde asistimos a un incremento de la extrema derecha- en que la desintegración de las comunidades es persistentemente “explicada” en los términos (profundamente ideológicos) del deterioro de la familia, un aumento de la permisividad y la pérdida de la autoridad paterna, el grupo étnico puede aparentar que proyecta una imagen de reintegración social a la manera de la familia patriarcal y autoritaria del pasado.”²⁷⁸ La crítica de Jameson a esta “fantasía utópica” donde un padre mítico con su autoridad omnipresente ofrece una protección y un freno a la decadencia del mundo es una crítica certera solo que olvida dos elementos esenciales, uno relacionado con la trama y el otro vinculado a la identificación del espectador. Este padre ideal se pasa la mayor parte del metraje postrado en una cama tras ser herido de muerte, como el padre de *Alemania año, cero*, por tanto se muestra impotente a la hora de cumplir la función de expulsar a la amenaza. La trama central del film girará alrededor de un hijo que hereda un imperio fundado en la violencia, el imperio de un padre terrible. Quizás el mundo capitalista ha erosionado los valores pero el retorno a formas más arcaicas de organización simbolizadas en el clan mafioso no parece posible ni deseable. Esta ambivalencia fundamental del film resuena en nuestra ambivalencia como espectadores. La imagen idealizada del padre y la mafia es una crítica, como señalaron brillantemente los antropólogos David Sutton y Peter Wogan en su libro “Hollywood blockbusters: The Anthropology of Popular Movies”, pero una crítica en el sentido de lo que Clifford llama una “nostalgia crítica”, una forma de “romper con el presente corrupto hegemónico al afirmar la realidad de una alternativa radical.”²⁷⁹ La fantasía utópica que propone el film habría que tomarla literalmente como tal, es decir como un lugar imposible. Esa es la verdadera tragedia del hijo y de la propia película. Michael recompone el legado del padre y se convierte en el nuevo Padrino pero a costa de convertirse en un ser taciturno y despiadado. La secuencia final, construida en montaje en paralelo donde Michael asiste al bautizo de unos de sus

²⁷⁸ JAMESON, F. (2012: 74 y 75)

²⁷⁹ SUTTON, D. y WOGAN, P. (2009:30)

nietos mientras sus empleados ejecutan el plan siniestro de asesinar a los jefes de las familias rivales, es una de las secuencias más pregnantes por su carga simbólica en torno a la evolución de los padres cinematográficos. El dispositivo narrativo, el montaje en paralelo, que utilizó D.W Griffith en la década los años diez para construir la figura del padre ideal que expulsaba la amenaza, sesenta años más tarde es utilizado para bautizar a un hijo “en la flor de sus pecados”.

La década de los 70 se cierra con dos películas completamente opuestas pero que comparten un mismo motivo que las vuelve complementarias, la angustia de unos hijos frente a unos padres que ya no están a la altura de su función. Ya sea, en su versión melodramática como en *Kramer contra Kramer* (Kramer vs Kramer, 1979) o en su versión épica como en *Apocalypse Now* (Apocalipsis Now, 1979), el pecado de los padres es el motor de los relatos narrados desde el punto de vista de unos hijos sobrepasados por lo que ven. Como Freder en *Metrópolis* o Isaac en el *Génesis* estos hijos han visto el rostro terrible del padre dispuesto a alzar el cuchillo. En esa misma época se inaugura un nuevo género que durará hasta la actualidad, el slasher film, con las películas *Halloween* (Halloween, 1978) y *Viernes 13* (Friday the 13th, 1980). En el slasher film una falta cometida en el pasado por los padres retorna en el presente de los hijos, acechándolos bajo una encarnación del mal. Una constante del slasher, escribe Luis Pérez Ochando, “radica en que, aunque sus protagonistas sean adolescentes, se desarrolla allí donde sus padres ya no pueden protegerlos.”²⁸⁰ Los padres no solo no pueden ejercer ya la función del padre ideal sino que son los culpables del angustioso final de los hijos. La película paradigmática de esta herencia maldita es *Pesadilla en Elm Street* (A Nightmare on Elm Street, 1984) en la cual el mal, encarnado en la figura de Freddy Krueger, retorna como un fantasma que atormenta en sueños a unos niños. Estos hijos heredan los pecados de los padres que años antes, adoptando una solución propia de la mafia de *El Padrino*, hacen justicia por su mano quemando vivo a Freddy. O para decirlo de otro modo, los pecados de los padres se convierten en las pesadillas de los hijos.

²⁸⁰ OCHANDO, L.P. (2016:100)

4) La década de los 80: el padre como problema

En los años 80 el padre es una figura tan problemática como el espectro del padre de Hamlet. Lo que está claro después del análisis de todas estas películas, escribía Sarah Harwood en el capítulo que le dedicaba al padre en su libro “Family fictions: representations of the family in 1980’s Hollywood cinema,” es que aunque el padre motiva la narrativa, “el disparador real era el padre-como-problema: incluso los aparentemente exitosos padres estaban marcados por el fracaso y era de éste fracaso del cual trataban de salvar a la familia.”²⁸¹ *El resplandor* (The shining, 1981) *La costa de los mosquitos* (The Mosquito Coast, 1986), *Gente corriente* (Ordinary people, 1982), *Regreso al futuro I y II* (Back to the future I & II, 1985, 1989), *Atracción fatal* (Fatal Atraccion, 1987), *Un lugar en ninguna parte* (Running on empty, 1988) y *Wall Street* (Wall Street, 1987) son todas ellas películas sobre padres que han perdido la razón arrastrando a sus hijos con ellos, o que han cometido algún tipo de falta que desestabiliza a la familia. El caso de la película *Atracción Fatal* es especialmente interesante. El mayor éxito económico de ese año es una fábula moral sobre los peligros de la vida extra-matrimonial que fue duramente criticada por su carácter conservador y misógino. Pauline Kael del New Yorker condensa en una frase contundente la mayoría de las opiniones de la crítica en ese momento: “la película es acerca de hombres que ven a las feministas como brujas, y por el modo en el cual se presentan los hechos, efectivamente la mujer es una bruja.” Pero precisamente es este carácter esquemático de toda fábula y algunas decisiones de guión la que le otorga cierta capacidad subversiva. Efectivamente el final original no presentaba a Glenn Close como la encarnación de ese mal del que habla Kael, mezcla de femme fatal del cine negro y del cine de terror de los 70, sino que en el guión Alex Forrest (Glenn Close) era una mujer sumida en las contradicciones y el dolor, que se suicida escuchando la opera Madame Butterfly. Este final trágico que hacía girar la película hacia una versión más realista o más centrada en la psicología de los personajes no superó las pruebas preliminares del estudio con el público. Según recuerda la productora Sherry Lansing, en los seis pases de prueba cuando la esposa en el primer encuentro con la amante de Michael amenaza con matarla si se vuelve a acercarse a su familia, la audiencia aplaudía como si se tratara de una película de acción o de terror. En el final que se conserva, Glenn Glose ya convertida en una lunática mata a la

²⁸¹ HARWOOD, S. (1997:73)

mascota del hijo, un conejo que aparece hervido en una olla de la cocina, y ataca a Michael Douglas. Al efecto demonizador del personaje que en este momento del film se ha convertido en un villano clásico, perdiendo la simpatía de los espectadores, hay que añadir un giro en los papeles del héroe y la víctima. Glenn Close es asesinada por la esposa, que pasa a convertirse en el garante de la familia, negando automáticamente a Michael Douglas el papel del héroe. Este desplazamiento de los roles, en un efecto de après-coup dentro de la propia película, hacen evidente que el padre nunca fue el héroe sino el culpable de todas las desgracias. El efecto catártico que producía *Atracción Fatal* es algo por lo que se interrogaba Jonathan Rosenbaum en su crítica del 1 de octubre de 1987 en el *Chicago Reader*. Lo que atraía al público en masa - llegando a participar activamente en las proyecciones con expresiones tan salvajes como “*Do it, Michael. Kill her already. Kill the bitch!*” o “*Punch the bitch’s face in!*”- era para el crítico “the heavy undertow of sexual guilt and anxiety that it exploits”. La hipótesis que podemos contribuir es que esas ansiedades no eran sólo del público masculino frente al otro sexo sino el efecto de catarsis por haber asistido al derrumbamiento del padre por culpa de sus pecados. El travelling final de la película donde el director va reencuadrando una fotografía de la familia feliz es más irónico o polisémico de lo que podría parecer. Primero, porque esa fotografía del padre, la madre y el hijo posando felizmente muestra el estado de la familia antes de que el padre la pusiera a prueba, antes de su infidelidad, dejando abierta la pregunta por el futuro de la unidad familiar. Y segundo, porque el fuera de campo de esa fotografía no son los recuerdos felices a los que parece aludir sino toda la angustia vivida durante la proyección de la película. Ese fuera de campo está habitado por los pecados del padre.

Mientras que en los años 40 los padres eran los protagonistas de los más significativos films alrededor de la Segunda Guerra Mundial, en las década de los 80, desde esa remontada fundacional hacia los orígenes y el horror de *Apocalipsis Now* en 1979, el trauma de los hijos es el que vertebra los relatos sobre la guerra del Vietnam. Unos hijos que como el idealista Ron Kovic de *Nacido el cuatro de julio* (*Born on the Fourth of July*, 1989) se alistaron voluntarios porque quieren repetir el éxito de las generaciones anteriores (*nuestros padres lucharon en la Segunda Guerra Mundial*, le dice Ron a sus amigos después de haber escuchado el discurso de reclutamiento en la escuela, *es nuestra oportunidad de formar parte de la Historia como nuestros padres*)

pero que acaban desamparados y al borde de la locura. Tras *Platoon* (Platoon, 1986), que narraba el caos de una guerra, Oliver Stone con *Nacido el cuatro de julio* (Born on the Fourth of July, 1989) se centraba en la angustia de unos hijos al volver a su hogar y su sensación de desengaño frente a la generación que gobernaba el país. Algo se había roto en la narrativa entre generaciones, *the time is out of joint* declama Hamlet para expresar su relación con los tiempos que es también la de estos jóvenes. Las películas más significativas de ese periodo, *La chaqueta metálica* (Full Metal Jacket, 1987), *Good morning, Vietnam* (Good morning, Vietnam, 1987) o *Corazones de hierro* (Casualties of War, 1989), no trataban ya sobre la amenaza externa y el retorno del padre como héroe capaz de recomponer el orden sino que giraban alrededor del derrumbamiento de la idea de justicia y los problemas de esos hijos frente a la caída de los grandes relatos, entre ellos el del padre ideal. Sobre la imagen de ese antiguo héroe merodeaba la sospecha de culpabilidad. Significativamente será una película como *Acorralado* (First Blood, 1982), película que debido a su éxito se convertirá en otra famosa saga y donde la relación del protagonista y la figura del padre sustitutivo es central en todas ellas, que anuda esos tres motivos en un solo relato: la locura de los hijos, la sensación de que algo está podrido en Dinamarca y la figura del pecado de los padres. Como ocurría en los films que hemos comentado anteriormente la amenaza no proviene del exterior sino de lo que Serge Daney y Pascal Bonitzer llamaron, en un artículo de 1979, la obsesión del reciente cine norteamericano por “la presencia del Otro en nosotros.” *Acorralado* efectúa una serie de desplazamientos que afectan a las figuras principales del cine épico: el que ocupa la posición del villano es el policía de un pequeño pueblo, es decir el representante de lo supuestamente más cercano y tranquilizador, mientras que el héroe, John Rambo, un personaje traumatizado por su experiencia en Vietnam que no consigue reintegrarse en la vida civil, es el que genera una escalada de violencia hasta hacer estallar el pueblo en llamas. En este escenario esquizofrénico la llegada en el último tercio del film del coronel Trautman convierte una simple película de acción en una drama sobre las relaciones paternofiliales y la culpa. *Dios no creó a Rambo yo lo cree. Yo lo recluté, lo entrené... ...y fui su comandante durante tres años en Vietnam. Eso lo hace mío*, le dice el coronel a uno de los policías cargando sobre si los pecados del hijo. Por primera vez un padre hacía explícito lo que en las películas anteriores no se atrevía a formular: que los pecados del padre recaen sobre el hijo.

La secuencia final es una actualización delirante del comportamiento del James Dean de *Al este del Edén* y *Rebelde sin causa* frente a su padre. La iconografía se repite, un joven en el suelo y arrinconado pidiendo explicaciones a una figura paterna: los hijos acusan a sus padres por no haber estado ahí cuando lo necesitaban. Unas acusaciones que esconden una llamada al retorno del Padre-ideal. *Y entonces, entró un niño en un bar en Saigón. El niño traía una caja para lustrar zapatos. El niño decía: ¿Les lustro los zapatos? Yo dije que no. El insistía. Joey dijo que sí. Yo fui por unas cervezas. La caja tenía explosivos. Abrió la caja... ...y su cuerpo voló por todas partes. El gritaba y yo estaba cubierto con trozos de su cuerpo. Yo hacía así, para intentar quitármelos de encima. ¡Estaba cubierto con trozos de mi amigo! Yo estaba lleno de sangre e intentaba impedir que se desbaratara. Pero las vísceras se seguían saliendo. Nadie nos ayudó.* John Rambo condensa los dos costados de Hamlet. Por un lado no es más que un adolescente perdido como Jim Stark y, por el otro, es una máquina de matar como el Hamlet del último acto.

En 1988 cuando John Rambo en su tercera aventura, *Rambo III* (Rambo III, 1988), se dirige a Afganistán con la misión de salvar al padre, su personaje se fundirá al de las otras sagas de la década. *La guerra de las galaxias*, *Regreso al futuro*, *Terminator* y la saga de *Rambo* presentaban, como analizó Susan Jeffords en su libro de 1994 “Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan era”: “una exitosa relación entre padre e hijo como elemento esencial para derrocar al mal y el triunfo del bien.” Todas estas películas, como fue desarrollado en el primer capítulo, al salvar al padre desactivaban el potencial crítico de la figura de los pecados del padre para reinstaurar una narrativa épica, como si todos los traumas históricos y estilísticos pudieran ser borrados. En ese mismo año, 1988, Jean Luc Godard estrena el primer capítulo de su obra magna, sus *Historia(s) del cine* (Histoire(s) du cinema, 1988-1998).

Bajo la imagen de un John Ford en plena vejez se inscribe la palabra “Padre”, segundos después otro sintagma de una frase que se irá completando mientras vemos la imagen de un adulto que parece estrangular a una niña, “no ves”, la frase se termina de componer con otra imagen de John Ford en los años 50, “que estoy ardiendo”. Al inicio del primer capítulo de las historias del cine, *Todas las historias* (Toutes les histories, 1988), podemos leer esta referencia a Freud mientras la voz en off de Godard deletrea el título de una de las películas del padre del cine D.W. Griffith, *Le lys brisé*. *Lirios rotos* (Broken Blossoms, 1919) es la última gran película del cineasta

fundador pero también es una de las primeras películas dedicadas a la figura del padre terrible. Como ocurre en este palimpsesto godardiano todas las referencias están escrupulosamente escogidas y todas ellas remiten a los padres que fueron modulando el lenguaje cinematográfico. Godard deletrea *Le-lys-Brisé* sobre las imágenes de Griffith, Nicholas Ray y Charles Chaplin, entre otros directores, mientras se va componiendo la frase “Padre no ves que estoy ardiendo” extraída de la literatura freudiana. ¿Acaso no podríamos interpretar que esa flor rota es el propio cine? O quizás que lo que se encuentra roto son los padres fundadores del cine que hemos visto hace pocos segundos en pantalla. O tal vez que es el propio Godard el que se ubica como el hijo en llamas de una historia que está a punto de terminar. Todas estas interpretaciones son verdaderas y deben ser leídas a la vez. Godard se sitúa como el heredero, o mejor dicho, como el hijo en tanto que padece ese legado y por tanto debe reconstruir y deconstruir la historia de sus padres. “Somos los primeros cineastas en saber que Griffith ha existido” dirá de sí mismo. Uno de sus compañeros de viaje, el crítico Serge Daney que aparece en *Seule le cinema*, lo ha explicitado en varios artículos. *La figura del autor es una imagen paterna*, escribía Daney a propósito del concepto de “autor” que la generación de Godard había auspiciado en la década de los años 50. En su texto sobre la película *Relámpago sobre el agua* (*Lightning Over Water*, 1980) de Wim Wenders, de donde Godard extrae la imagen de Nicholas Ray moribundo, Daney lo dice más explícitamente, “es del padre de lo que se está hablando”. Los primeros cineastas cinéfilos no se dieron cuenta cuando eran jóvenes autores, “que habían inventado la política del mismo nombre (la política de los autores) sólo para asegurarse de que eran ellos los beneficiarios.” Como ha señalado Carlos Losilla: “Daney menciona la figura del padre como una de las claves de la cinefilia, hasta el punto de considerarse un *cinéfilms* (un cine-hijo) más que un *cinéfile* (cinéfilo).”²⁸²

Aunque las imágenes de Godard ya lo habían enunciado de una forma rotunda con la frase “Padre no ves que estoy ardiendo”, escrita sobre los autores clásicos, este rodeo era necesario para exponer lo que las *Historia(s) del cine* trabajan constantemente, las historias de un hijo que descubre en sus padres un pecado originario. No es casual por tanto que Godard comience su obra magna con la referencia a Freud y a ese sueño donde el hijo muerto renace para acusar a su padre. La centralidad de este sueño, tanto

²⁸² LOSILLA, C. (2010:190)

en la obra de Freud como en la de Godard, merece que nos detengamos en él. El sueño se produce cuando un padre se retira a descansar a la habitación contigua a aquella donde yace el cuerpo de su hijo muerto. El cuerpo estaba rodeado de velas y su padre había encargado a un anciano que realizase unas plegarias. Cuando el padre se retira a dormir “sueña que su hijo está de pie junto a su cama, le toma el brazo y le susurra este reproche: Padre, ¿entonces no ves que estoy ardiendo?” Frente a esa imagen, el padre se despierta y encuentra que la vela se ha caído y ha incendiado el brazo del cadáver del niño, puesto que el anciano que debía cuidarlo se había quedado dormido. La interpretación freudiana del sueño, de acuerdo a su teoría de que todo sueño es una realización de deseo, es que el sueño le permite al padre ver a su hijo vivo y, como escribe Natalia Ruiz, con la incorporación de este sueño “Godard refleja su deseo de que el cine siguiera vivo.”²⁸³ Sin duda este deseo de revivir y redimir al cine se encuentra en prácticamente todas las películas de Godard, pero ¿por qué acudir entonces a esta imagen tan radical, a esta pesadilla donde un padre sueña que mata a su hijo dos veces? La interpretación de Lacan del mismo sueño apunta a otra dirección. Qué lo quema o porqué se quema el hijo, se pregunta Lacan en el seminario 11, si no “lo que vemos dibujarse en otros puntos designados por la topología freudiana: el peso de los pecados del padre?”²⁸⁴ No es únicamente que el padre se sienta culpable por no seguir velando a su hijo dejándolo en las manos de alguien que no tiene el mismo cuidado que él, sino que literalmente el cuerpo del hijo arde en y por los pecados del padre. Y esta será la acusación fundamental que realiza Godard, en tanto que *cinéfilms*, a los padres. Los padres fundadores traicionaron al cine cuando no filmaron los horrores de la Segunda Guerra Mundial, los campos de concentración. El cine dimitió como arte cuando no estuvo a la altura de su papel, como el propio Godard expuso en una entrevista de 1995:

Ingenuamente se creyó que la Nouvelle Vague sería un comienzo. Ahora bien, ya era demasiado tarde. Todo había terminado. Todo acabó desde el momento en que no se filmaron los campos de concentración. En ese momento faltó totalmente a su deber. Hubo seis millones de personas asesinadas o gaseadas, principalmente judíos, y el cine no estaba allí. Y, sin embargo, desde El Gran Dictador (The great dictator, 1940) hasta La regla de juego (La Règle du jeu, 1939) el cine había advertido sobre

²⁸³ RUIZ MARTINEZ, N. (2006:172)

²⁸⁴ LACAN, J. (2012:42)

los dramas. Al no filmar los campos de concentración, el cine ha dimitido. Es como la parábola del buen servidor que murió por no haber sido utilizado. El cine es un medio de expresión cuya expresión ha desaparecido. Sólo ha permanecido el medio.²⁸⁵

La historia del cine se presenta como la de una cita fallida con la historia de su siglo. No se trata únicamente, como bien ha resaltado Natalia Ruiz, de “no haber filmado a las SS en el ejercicio de su funciones”²⁸⁶ sino también de no haber *mostrado* después, con toda la carga conceptual que tiene el acto de ver en Godard, los horrores de la guerra, llegando a reprochar a la obra de Claude Lázharman *Shoah* que “no ha mostrado nada.”²⁸⁷ Si en 1963, a través del protagonista de *El desprecio* (*Le mépris*, 1963) afirmaba que el cine nunca iba a desaparecer, más de veinte años después las esperanzas de Godard parecen ser más amargas. Quizás no sea el fin del cine pero para el director franco-suizo el “cine clásico”, ese cine que el mismo ayudó a consolidar en su etapa de los años 50 en *Cahiers du cinéma*, murió definitivamente cuando falló en su compromiso estético y ético con el siglo XX. El cine, esa máquina fotográfica de registrar lo real, pero sobre todo ese dispositivo para encontrar y mostrar las relaciones entre las cosas, había faltado a su potencial artístico. Este será el otro gran pecado del que acusa Godard a los padres del cine. En ese sentido la figura de Godard, como historiador y arqueólogo del pasado, es la que más se acerca al personaje de Hamlet según la lectura clásica de Nietzsche y Goethe que lo ubican como la “conciencia crítica del mundo.” La inteligencia del director aparece en sus films, como bien vieron Jordi Balló y Xavier Pérez en su libro “El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible”, como “una especie de conciencia crítica del mundo, asumiendo la tesitura impertinente, aguda y libre de un Hamlet dispuesto a poner contra las cuerdas la posible despreocupación moral de sus espectadores.”²⁸⁸ El cine de hoy no sirve para ver, ofrece un espectáculo, ha renunciado a encontrar una verdad o un saber para únicamente convencer, sigue diciendo Godard en esa entrevista. El cine volvió a dimitir de su rol cuando renunció

²⁸⁵ GODARD, J.L. (1995): «Le cinéma n'a pas su remplir son rôle" en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II 1984-1998*, pág. 336.

²⁸⁶ RUIZ MARTINEZ, N. (2006:251)

²⁸⁷ En este sentido es imprescindible la discusión que mantiene Georges Didi-Huberman, en su libro de 2003 “Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto”, con Godard, Lázharman y el psicoanalista Gérard Wajeman.

²⁸⁸ BALLÓ, J y PÉREZ, X. (2015:70)

a su capacidad de generar un conocimiento nuevo a través de las imágenes y el montaje. Esto es lo que no desea repetir Godard. Quizás los padres faltaron a la cita con la Historia pero los hijos aún tienen que jugar sus cartas. *Es nuestro deber comprender que el pasado nos exige redención*, sostiene el narrador de *Hélas pour moi, una parte mínima de la cual se halla quizá dentro de nuestro poder. Hay un misterioso vínculo entre las generaciones pasadas y la nuestra. Éramos esperados en la tierra.*

Un año antes que Godard estrenara el primer episodio de sus historias del cine el narrador de su anterior película *El rey Lear* (King Lear, 1987), expresa de otro modo ese compromiso: *Estamos en un tiempo donde películas, y más en general el arte, se perdieron. No existen. Y deben de alguna manera ser reinventados.* La película de Godard *El rey Lear* (King Lear, 1987) es una compleja adaptación de la obra Shakesperiana, un “estudio” como subtitula Godard. Un film, donde se multiplican los hijos y los padres, que comienza con la hija de Norma Mailer y el propio Mailer recibiendo el encargo de adaptar la obra de Shakespeare y renunciando a los pocos minutos del inicio del film. Una renuncia, que como si asistiésemos a la play-scene de Hamlet, da paso a la “verdadera película” y a la película dentro de la película. En esta puesta en abismo un descendiente de Shakespeare tiene como misión recuperar lo que se perdió. Podríamos emparentar la búsqueda del cine de Godard con esa misión de Hamlet de “enderezar los tiempos” o, en las palabras del descendiente shakesperiano de 1987, la necesidad de reinventarlos. Jacques Derrida en su libro “Espectros de Marx” le dedica unas páginas extremadamente fecundas a la expresión *Time is out of joint* y la reacción de Hamlet que consiste en maldecir su misión y su nacimiento, *The time is out of joint: O cursed spite. That I ever was born to set it right.* Hamlet maldice, escribe Derrida, “porque maldice su propia misión que le habría destinado a ser el hombre del derecho, justamente, como si maldijera el derecho mismo que habría hecho de él un enderezador de entuertos, aquel que, al igual que el derecho, no puede venir sino después del crimen o, simplemente, *después*: es decir, en una generación necesariamente segunda, originariamente tardía y, desde entonces, destinada a *heredar*. No se hereda nunca sin explicarse con algo del espectro (y con algo espectral) y, desde ese momento con *más de un espectro.*”²⁸⁹ La lectura de esta expresión, y de la obra de Hamlet en general, la utiliza Derrida para afirmar que en el

²⁸⁹ DERRIDA, J. (2003:35)

origen hay siempre un crimen, una lectura que no deja de ser Freudiana (y judeo-cristiana) por otra parte, y por tanto que todo hijo hereda un crimen y un pecado. Una fechoría, como dirá Derrida, que sólo puede dejarse presumir, reconstruir, fantasear. Siendo este carácter *imaginado* un punto esencial en nuestro recorrido. Todo hijo se inventa un origen, el padre que necesita para lidiar con lo que no tiene nombre. En Telémaco su incapacidad para lidiar con los pretendientes y Hamlet, más moderno y existencialista, con una melancolía que lo abate. Godard se debate entre la conciencia crítica de un final y la necesidad de proseguir, entre “reinventar” y “recuperar” el cine. En un trabajo que el British Film Institute le encargó con el motivo de los cien años del cine francés, *Deux fois cinquante ans de cinema francais (1995)*, el cineasta dialoga con el que era en ese momento el presidente de la academia del cine francés, Michel Piccoli. En el momento más acalorado de la discusión sobre la pertinencia de “celebrar” los cien años del cine Godard le dice al actor: “*Yo no celebro. Hago unas historias porque pienso que formo parte de ella y nadie me ha contado cual era mi papel, cual era mi lugar en esas historias.*” Godard se posiciona no sólo como un historiador que mira los hechos desde fuera sino como alguien atravesado por esa historia y por esos pecados. Godard realiza por tanto una labor genealógica más que histórica. Es decir, se ubica en la posición de hijo, de un “hijo del cine” como escribía Daney, que se pregunta cuál es su papel dentro del surco que iniciaron sus padres sin miedo a encontrar en su origen las fallas. La herencia no es una adquisición, un saber que se acumule y se solidifique, escribe el filósofo Michel Foucault en su estudio sobre el método genealógico, “más bien es un conjunto de fallas, de fisuras, de capas heterogéneas que la vuelven inestable y que, desde el interior o desde abajo, amenazan al frágil heredero.”²⁹⁰ El cineasta Godard sería ese *frágil heredero* que ni quiere ni puede pertenecer a la generación de Spielberg, Scorsese y Coppola que deseaban continuar la tradición simplemente actualizándola. La posición de Godard es mucho más hamletiana, más lacerante e inquisitiva en relación a ese legado. Tanto Hamlet como Godard son unos hijos que han recibido un legado envenenado. Ambos saben que no pueden actuar como Telémaco que espera el retorno del padre-ideal, del cine clásico, sino que saben que cuando eso retorna es bajo la forma de una condena. De un espectro que perturba y amenaza la vida de sus hijos. Una posición que conlleva una misión doble dialécticamente entrelazada: cargar con el peso de los

²⁹⁰ FOUCAULT, M. (2004:28)

pecados del padre y a su vez enderezar unos tiempos que se han salido de quicio. Por este motivo, en ese retrato de la locura de un padre que es *King Lear*, Godard introduce la búsqueda de los ancestros y por este motivo también Godard no interpreta en el film al personaje del Rey sino a un bufón que acaba de inventar un nuevo artilugio, “la imagen.” La filmografía de Godard posterior a sus *Historia(s) del cine* no han dejado de apostar por el cine sin dar la espalda a los tiempos. David Oubiña en su libro “Filmología: ensayos con el cine” expresa certeramente el lugar del cineasta: “si algo lo aproxima aquí a la figura de un clásico no es porque haya regresado a las formas canónicas, sino porque ha extremado su vocación de ruptura hasta transformarla en el marco de una refundación permanente.”²⁹¹ Los experimentos con las primeras cámaras digitales en su película *Elogio del amor* (*Éloge de l'amour*, 2001) o con la tecnología 3D en *Adiós al lenguaje* (*Adieu au langage*, 2014) testimonian de su compromiso con el presente y con el potencial de las imágenes, pero sus películas nunca han dejado de dialogar con ese cadáver del padre que murió en la flor de los pecados.

De la década de los 90 hasta el siglo XXI:

Al inicio de la década de los 90 Oliver Stone recurría a Hamlet para expresar una sensación de desamparo tras el asesinato del último líder que, en el imaginario colectivo de Norteamérica, conservaba los rasgos del padre ideal. En el alegato final de *JFK: caso abierto* (*JFK*, 1991) Kevin Costner (Jim Garrison) equiparaba la situación de toda una generación a la del personaje de Shakespeare. En esta play-scene judicial Jim Garrison sentencia: *Nos hemos convertido en Hamlets. Hijos de un padre y líder asesinado cuyos asesinos todavía poseen el trono. El fantasma de John F. Kennedy nos confronta con el asesinato secreto, en el corazón del sueño americano.* Resulta interesante comparar el rol central del asesinato del padre-ideal en este film con la famosa secuencia de *El nacimiento de una Nación* (*The birth of a nation*, 1915), donde otro presidente, Abraham Lincoln, es asesinado. Los dos films se construyen alrededor de este trauma central y en los dos films el asesinato del padre se produce ante la mirada alucinada de unos hijos. Pero mientras que en el film de Griffith la muerte del padre será el inicio del surgimiento del héroe que vendría a

²⁹¹ OUBIÑA, D. (2000:35)

restituir la justicia, en el film de Stone quedará sin resolver. Sin embargo las lecturas más fecundas de Hamlet no se dirigen en esa dirección sino que construyen la representación de una figura paterna en crisis: ya sea porque el padre no está a la altura de su función como en *El Protegido* (Unbreakable, 2000), *Señales* (Signs, 2002) de M. Night Shyamalan o en *Un mundo perfecto* (A perfect world, 1993) y *Million Dollar Baby* (Million Dollar Baby, 2004) de Clint Eastwood; ya sea porque el padre es representado como alguien que transgrede las leyes y los códigos éticos, como en *Sidney* (Hard Eight, 1996), *Magnolia* (Magnolia, 1999) de Paul Thomas Anderson, en *El Bosque* (The village, 2004) de M. Night Shyamalan o en *Sin perdón* (Unforgiven, 1992) y *La mula* (The mule, 2018) de Clint Eastwood. La pequeña variación que podemos introducir gracias a nuestros recorridos es que esta crisis del padre ya venía gestándose muchos años atrás con las figuras del “padre ausente” y la del “padre débil” que llenaban las pantallas desde la década de los 10. La nostalgia por el padre-ideal, por aquel que pudiera dar orden y sentido, y la necesidad de revivirlo coagula en el imaginario popular a través de dos grandes éxitos del cine épico de finales de los años 30 y principios de los 40, *Robin de los bosques* (The Adventures of Robin, 1938) y *El signo del Zorro* (The Mark of Zorro, 1940). En ambas películas esa figura del padre es convocada por las distintas tramas. En la primera secuencia que el padre aparece en el Zorro es presentado como alguien sometido a las decisiones crueles de su sucesor, como un padre caído. Delante de su hijo el cura denuncia la situación caótica en la que se encuentra la ciudad ("Todo el distrito, desde los cerros de Verdugo hasta las costas de Del Rey, es una peste infernal") y le acusa de no hacer nada al respecto. Y en el film sobre Robin Hood, el rey de Inglaterra es convocado desde el inicio a través de su ausencia y no aparecerá hasta que el protagonista se haya enfrentado al usurpador. Dos películas que se rigen como la respuesta del cine clásico para lidiar con esos padres caídos del cine anterior y que constituyen una audaz combinación entre las tramas de la Odisea y de Hamlet. ¿Por qué acaso el relato de Shakespeare no corresponde estructuralmente al de Homero? La principal diferencia radica que en Hamlet el temido asesinato del padre ideal se ha producido efectivamente mientras que en la Odisea el retorno de esa figura se produce en todo su esplendor. Así, si en *Robin Hood* el trono del Rey Ricardo I es usurpado por el hermano de éste, como hará Claudio en Hamlet, en el Zorro el hijo que vuelve a su tierra natal descubre que su padre ha sido desplazado del poder por un tirano que está implantando la injusticia y el caos como en la ciudad de Ítaca. En

ambos casos el itinerario de estos hijos consistirá en devolver al padre, ya sea el padre metafórico en Robin Hood o el padre real en el Zorro, su posición de Padre-ideal.

En el nuevo itinerario del siglo XX ese horizonte se desvanece. La figura del padre como héroe se ha convertido en un espectro. Alain Badiou señalaba que en las sociedades contemporáneas la identidad del hijo se volvía cada vez más incierta porque la dialéctica que permitía la construcción de esa identidad se encontraba deshecha y “esta dialéctica se rompe, no porque las figuras que la componen desaparezcan, sino porque se encuentran progresivamente desarticuladas o desligadas.”²⁹² Podríamos ubicar este nuevo escenario de la relación paternofilial con la película que cierra el siglo pasado, *El Sexto Sentido* (*The Sixth Sense*, 1999) donde el padre ideal no solo no retornará sino que su lugar será usurpado por un fantasma. Pero, a diferencia del espectro que le implora a Hamlet que lo vengue, el padre de *El Sexto Sentido* hará su aparición como un fantasma para sí mismo. El doctor Malcolm Crowe (Bruce Willis) es un padre que está muerto y retorna sin saberlo, un padre por tanto más perdido que el hijo. La falta de horizonte deja a los hijos huérfanos –aun estando sus padres vivos en la realidad-. Como vemos al inicio de *La Ciénaga* (2001), esos padres que mueven sus sillas alrededor de una piscina, parecen fantasmas que flotan, mudos. Como escribe Gonzalo Aguilar en “Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino”: “Durante estos momentos iniciales, el espectador funciona, del mismo modo que los personajes, como un zombie que se desliza entre la vida y la muerte sin marcos de referencia para interpretar su propia situación.”²⁹³ En el presente el esfuerzo de los hijos estará dedicado, no tanto a redimir los pecados, sino más bien a intentar comprender qué es un padre.

²⁹² BADIOU, A. (2011:346)

²⁹³ AGUILAR, G. (2010:46)

CONCLUSIÓN

El recorrido que se ha ido trazando en los capítulos de esta tesis ha intentado responder a las preguntas formuladas en la introducción: ¿Cómo aparece representado el padre en la historia del cine? ¿Cuáles son los rasgos que lo definen? ¿De qué forma fue configurada esta relación, padre/hijo, en cada “período” cinematográfico? ¿Cómo se reflejan las soluciones formales de cada autor y de cada movimiento en torno a la representación de esta relación? ¿Qué nos pueden enseñar los distintos rostros de este par que diacrónicamente atraviesa toda la historia sobre nuestro presente?

En los inicios del cine, Griffith construye la figura del padre ideal cuya función radica en reinstaurar el orden inicial eliminando el peligro externo. En este momento, en las películas *The adventures of Dollie* (1908) y *The lonely villa* (1909), la figura del padre se reduce a esta función: devolver la unidad a los personajes de la historia pero también clausurar el relato reduciendo las tensiones que el relato mismo había generado. El equilibrio final está construido para que el padre brille en todo el esplendor de su función. El padre ideal a través de su intervención consigue dominar las amenazas modelando la figura del padre como héroe. En la década de los años 20, a diferencia de la generación pasada, se produce una desaparición de la figura del padre. Los relatos más importantes del periodo de los años 20, pertenecientes a Buster Keaton y Charles Chaplin, dan cuenta de la ausencia del padre ideal en las tramas de sus películas. El género que nació en la siguiente década, el cine de gánster mantenía esa misma tendencia, construyendo unos “héroes sin padre.”. En la primeras *Screwballs comedies*, otro género urbano que surge en los años 30, el protagonista masculino no sólo no tiene un padre sino que al final de sus peripecias tampoco se constituye como tal. El héroe del cine americano no quería mirar al pasado y, en esta dirección, el padre-ideal era tan sólo una carga para el futuro que estaban construyendo.

A fines de los años 20 dos padres de ese periodo conjugan ese pasado que amenaza el porvenir de los hijos, el Cantor Rabinowitz de *El Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) y el granjero Tustine de *El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, 1930). El itinerario heroico de ambos protagonistas les llevará a enfrentarse en una

secuencia final a un padre que se ha convertido en el origen del peligro, la segunda figura de nuestro recorrido. El padre-terrible para estos films norteamericanos es esa fuerza arcaica de un pasado remoto y extraño. *Metrópolis* (Metropolis, 1927) de Fritz Lang, que volvía a poner la relación padre-hijo en el corazón de su trama, cuestiona de una forma radical el optimismo que habita en la afirmación del hijo norteamericano. Esta segunda figura, la del padre terrible, viene a cuestionar esa edad dorada de los orígenes, en espacios formalmente abiertos a lo siniestro como el movimiento surrealista y en su película paradigmática, *La edad de oro* (1930), que contiene en su centro el instante más enigmático y oscuro del asesinato del hijo a manos de su padre.

La distancia que separa el retrato del general Custer en dos películas de los años 40, *Murieron con las botas puestas* (They Died with Their Boots On, 1941) de Raoul Walsh y *Fort Apache* (1948) de John Ford, marca el inicio de una tendencia que intensifica los rasgos más despóticos del padre y la problemática de la herencia. Por un lado, el héroe ya no es presentado en la soledad de su carácter excepcional sino a través de la mirada de un hijo y, por el otro, como una figura que ha sido desplazada de su rol. La ambivalencia fundamental en relación a la imagen del padre-ideal se refleja en el cierre del relato de *Fort Apache*. A partir de este film esta imagen heredada se convierte en una de las preguntas centrales del género, con una proliferación de películas que sostienen su eje en la relación problemática entre padre e hijo. A finales de los años 40 y principios de los 50 un mismo motivo visual, el retrato de un padre que como un monarca presidía la vida de sus hijos, se repetía en películas que giraban en torno a la figura del padre-terrible: *Odio entre hermanos* (House of Strangers, 1949), *Las furias* (The furies, 1950) y *Lanza Rota* (Broken Lance, 1954). La novedad interesante de estos films reside en que el tiempo del caos no se produce por el alejamiento/muerte de esta figura -según el paradigma del padre ideal- sino que el padre es el agente de la desestabilización, del caos. El tiempo de estos hijos se podría definir como un tiempo congelado o, más precisamente, un tiempo paterno mortífero. Uno de los rasgos más radicales del padre-terrible es este ciclo de violencia que propone y que dará a los hijos un destino trágico. Como si haber visto, al igual que Isaac, la faz siniestra del padre los condenase.

Después de la segunda guerra mundial la figura del padre irrumpe con fuerza en el escenario cinematográfico. Muchas tramas empezaron a ocuparse de esta figura como un objeto problemático. Padres traumatizados por la guerra que regresan a una sociedad en la que no acaban de encajar -como los protagonistas de *El mejor año de nuestras vidas* (The bests years of our lives, 1946) o *El hombre del traje gris* (The man in the gray flannel suit, 1956)-, padres débiles atrapados en un hogar que los hacía infelices - como el Cliff Groves de *Siempre habrá un mañana* (There's Always Tomorrow, 1956) o el padre de "Jim" Stark en *Rebelde sin causa* (Rebel Without A Cause, 1955). En ese lugar vacío dejado por el padre-ideal apareció una versión de la figura del padre terrible muy particular, la versión de un padre mítico fundador, temido y odiado a partes iguales. *La noche del cazador* (The night of the hunter, 1955) y *Centauros del desierto* (The searchers, 1956) preferían mirar al abismo y narrar la historia de unos huérfanos perseguidos por una figura siniestra. Si el padre-ideal tenía su hábitat en el género épico y de aventuras, la figura que encarna su reverso, el padre-terrible, encuentra su cobijo más paradigmático precisamente en films que trascienden su propio género. La versión más singular y novedosa sobre el padre terrible, *Centauros del desierto* (The searchers, 1956) plantea una hipótesis radical. El padre mítico de *Centauros del desierto* es un padre jánico: opera como Ulises, expulsando la amenaza, y a su vez como Abraham, está dispuesto al sacrificio.

La generación que tomó el legado de Hollywood para reconstruirlo desde sus cenizas, quedó atrapada por la fascinación que ejerció la figura de este padre-ideal transformado en el padre-terrible. Desde que Ethan desapareció en el desierto no ha dejado de retornar como un espectro en las películas de ese nuevo Hollywood de los años setenta. En películas de los 70 como *Taxi Driver* (Taxi Driver, 1976) de Martin Scorsese, *Encuentros en la tercera fase* (Close Encounters of the Third Kind, 1977) de Steven Spielberg, *El cazador* (The Deer Hunter, 1978) de Michael Cimino, *Hardcore: un mundo oculto* (Hardcore, 1979) de Paul Schrader, *Apocalipsis Now* (Apocalypse Now, 1979) de Francis Ford Coppola y *Paris, Texas* (Paris, Texas. 1984) de Win Wenders, la amenaza externa aún pervive como una fuerza que viene a desestabilizar el equilibrio inicial pero el foco de la cámara se centra en las contradicciones del personaje central. La otra característica común es, si exceptuamos al film de Michael Cimino que está narrado desde el punto de vista de unos hijos que desaparecen en la guerra del Vietnam, que todos los films tienen como protagonista a

un padre transformado en el agente del problema. Esta proliferación de padres-terribles coincide con el éxito del cine de terror, en películas como *La última casa a la izquierda* (*The Last House on the Left*, 1972), *Los locos* (*The crazies*, 1973), *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974) y *Las colinas tienen ojos* (*The Hills Have Eyes*, 1977). No hay montaje en paralelo en el cine de terror de los 70 porque no existe ninguna figura heroica que pueda aparecer en el último minuto a salvarlos. Lo que se expande no es tanto la violencia sino el violento desamparo de unos hijos que, buscando encontrar el origen familiar, se topan con un caos originario. Al final de la década de los 70 dos películas muy distintas entre si tenían en su epicentro dos padres terribles que condensaban las distintas representaciones de esta figura en la historia del cine. En sus distintas relecturas del relato épico y el cine clásico estas películas construyeron quizás los dos padres terribles más famosos del universo cinematográfico, Darth Vader de *La guerra de las Galaxias -La guerra de las galaxias* (*Star Wars A new Hope*, 1977), *El Imperio contraataca* (*Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back*, 1980)- y el Coronel Kurtz de *Apocalipsis Now* (*Apocalypse Now*, 1979). El cine americano, escriben Serge Daney y Pascal Bonitzer en 1979 para la revista francesa Cahiers du Cinéma, “no deja de girar desde hace poco tiempo alrededor de un tema que es la presencia del Otro en nosotros”²⁹⁴.

Mientras en Norteamérica, desde la segunda guerra mundial, las películas se obsesionaron con la figura del padre terrible, en Europa dos películas paradigmáticas del neorrealismo italiano como *Alemania año cero* (*Germany, anno zero*, 1948) y *El Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) estaban construyendo la figura de los pecados del padre. Edmund, el hijo en *Alemania año cero*, no es un Telémaco que se encuentra *imaginando* y *soñando* con el regreso del padre-ideal, tampoco teme la llegada del padre terrible, sino que es un hijo perseguido por otros espectros. En los primeros diez minutos del film, Rossellini situará el núcleo central de la película, la fractura de la relación y la transmisión del saber, concentradas en el modelo paterno filial, por culpa de un legado que se ha vuelto problemático. Esa herencia problemática comparece en el final de la otra película neorrealista centrada en la relación padre e hijo, *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948). El film de Vittorio De Sica narra la odisea de un padre europeo de la postguerra, un padre caído, maltratado y explotado hasta su final transformación en la figura de los pecados del

²⁹⁴ BAECQUE, A. y TESSON, C. (2004:208)

padre. El hijo que admiraba al padre como a un dios, como si fuese el divino Ulises, es testigo de sus pecados convirtiendo al film en una verdadera tragedia moderna. Lo que descubre el hijo del *Ladrón de bicicletas* es lo que ningún hijo quiere saber. Es lo que Telémaco no puede ver y lo que Hamlet no quiere ver, los pecados del padre. No será hasta la década siguiente que el dilema hamletiano de los hijos se convierta en el eje central de muchas películas. Los melodramas como *Rebelde sin causa* (*Rebel without a cause*, 1955), *Al Este del Edén* (*East of Edén*, 1955), *Escrito sobre el viento* (*Written on the wind*, 1956), *Gigante* (*Giant*, 1956), *El largo y cálido verano* (*The Long, Hot Summer*, 1958), *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958) y los westerns *El hombre de Laramie* (*The Man from Laramie* 1955), *Horizontes de grandeza* (*The big Country*, 1958) o *El zurdo* (*The Left Handed Gun*, 1958) narran las desventuras de unos hijos frente a unos padres que ya no encarnan la figura del padre-ideal. Todas ellas presentan una ambivalente imagen del padre y unos hijos que no encuentran su lugar. Esa angustia heredada de padres a hijos encontré en el cuerpo del actor James Dean su más perfecta actualización. James Dean, como Hamlet, sabe que su padre no llegará en el último minuto para rescatarlo y lo sabe desde el inicio del film, en esa comisaría inicial y original donde cada hijo de *Rebelde sin causa*, Judy (Natalie Wood), Plato (Sal Mineo) y Jim Stark (James Dean), representa su drama. En esta play-scene todos ellos acusan al padre de distintos pecados que se reduce al mismo: no estar donde debería estar, no estar a la altura de la función del padre-ideal.

En 1977 el “nuevo” cine de Hollywood se encontraba en la tarea de reconstruir sus cimientos. Era un movimiento que intentaba recuperar el clasicismo de los años dorados tras los convulsos años 60. Los llamados *movie brats*, “los mocosos del cine” fueron la primera generación que, como Hamlet, se formó en la universidad y venía a enderezar un cine y una industria que estaba mostrando signos de agotamiento tras más de 60 años de constante crecimiento. Una generación que intentaba mirar el futuro pero que llevaba a sus espaldas el peso de los acontecimientos históricos y de sus sucesivas transformaciones estilísticas. La novedad de esos tiempos consiste no sólo en establecer el “modelo paterno filial, de transmisión de saber familiar, como un recurso argumental más efectivo que la conquista del amor”²⁹⁵, desplazando la que fuera la trama central del cine clásico, sino en volver incierta y oscura esa misma

²⁹⁵ BOU, N. y PÉREZ, X. (2000:93)

transmisión. O para decirlo de otro modo, si el cine de Hollywood de los 70 pone en escena al padre y al hijo como epicentro de sus tramas es para señalar cómo la herencia se ha convertido en un remontada hacia los enigmas y secretos que la filiación depara. La generación de los “mocosos del cine” hacía suyos los dilemas de Hamlet: ¿Cómo continuar con la tradición cuando el cine clásico comienza a ser un espectro? ¿Cómo proseguir cuando, a la manera del Nietzsche de la segunda intempestiva, empezamos a estar enfermos de pasado?

A finales de la década de los 70 se inaugura un nuevo género que durará hasta la actualidad, el slasher film, con las películas *Halloween* (Halloween, 1978) y *Viernes 13* (Friday the 13th, 1980). En el slasher film una falta cometida en el pasado por los padres retorna en el presente de los hijos, y los acecha bajo una encarnación del mal. En los años 80 el padre es una figura tan problemática como el espectro del padre de Hamlet. *El resplandor* (The shining, 1981), *La costa de los mosquitos* (The Mosquito Coast, 1986), *Gente corriente* (Ordinary people, 1982), *Regreso al futuro I y II* (Back to the future I & II, 1985, 1989), *Atracción fatal* (Fatal Atraccion, 1987), *Un lugar en ninguna parte* (Running on empty, 1988) y *Wall Street* (Wall Street, 1987) son todas ellas películas sobre padres que han perdido la razón arrastrando a sus hijos con ellos, o que han cometido algún tipo de falta que desestabiliza a la familia. Sobre la imagen de ese antiguo padre como héroe merodeaba la sospecha de culpabilidad. Las películas más significativas de ese periodo, *La chaqueta metálica* (Full Metal Jacket, 1987), *Good morning, Vietnam* (Good morning, Vietnam, 1987) o *Corazones de hierro* (Casualties of War, 1989), no trataban ya sobre la amenaza externa y el retorno del padre como héroe capaz de recomponer el orden sino que giraban alrededor del derrumbamiento de la idea de justicia y los problemas de esos hijos frente a la caída de los grandes relatos, entre ellos el del padre ideal. En esos años, Jean Luc Godard estrena el primer capítulo de su obra magna, sus *Historia(s) del cine* (Histoire(s) du cinema, 1988-1998) donde acusa a los padres del cine de dos grandes pecados: haber fallado con la historia de su siglo por no prever ni filmar “la solución final” y de haber faltado a su potencial artístico al no generar un saber sobre su presente. Tanto Hamlet como Godard son unos hijos que han recibido un legado envenenado. Ambos saben que no pueden actuar como Telémaco que espera el retorno del padre-ideal, del cine clásico, sino que saben que cuando eso retorna es bajo la forma de una condena. De un espectro que perturba y amenaza la vida de sus

hijos. Una posición que conlleva una misión doble dialécticamente entrelazada: cargar con el peso de los pecados del padre y a su vez enderezar unos tiempos que se han salido de quicio.

Las lecturas más fecundas de Hamlet a partir de ese momento construyen la representación de una figura paterna en crisis: ya sea porque el padre no está a la altura de su función como en *El Protegido* (Unbreakable, 2000) y *Señales* (Signs, 2002) de M. Night Shyamalan o en *Un mundo perfecto* (A perfect world, 1993) y *Million Dollar Baby* (Million Dollar Baby, 2004) de Clint Eastwood; ya sea porque el padre es representado como alguien que transgrede las leyes y los códigos éticos, como en *Sidney* (Hard Eight, 1996), *Magnolia* (Magnolia, 1999) de Paul Thomas Anderson, en *El Bosque* (The village, 2004) de M. Night Shyamalan o en *Sin perdón* (Unforgiven, 1992) y *La mula* (The mule, 2018) de Clint Eastwood. En el nuevo itinerario del siglo XX la figura del padre como héroe se ha convertido en un espectro. Podríamos ubicar este nuevo escenario de la relación paternofilial con la película que cierra el siglo pasado, *El Sexto Sentido* (The Sixth Sense, 1999) donde el padre ideal no solo no retornará sino que su lugar será usurpado por un fantasma. Pero, a diferencia del espectro que le implora a Hamlet que lo vengue, el padre de *El Sexto Sentido* hará su aparición como un fantasma para sí mismo.

¿Qué figuras del padre están construyendo los hijos del cine contemporáneo? Nuestra investigación se detiene en el presente, donde el esfuerzo de sus películas paradigmáticas - *La Ciénaga* (2001), *Million Dollar Baby* (Million Dollar Baby, 2004), *Los hijos de los hombres* (Children of Men, 2006), *Gran Torino* (2008), *El hijo de Saúl* (Saul fia, 2015), *Capitán fantástico* (Captain Fantastic, 2016), *Zama* (2017), *Blade Runner 2049* (2017), *Un asunto de familia* (Manbiki Kazoku, 2018)- no consiste tanto en redimir los pecados pero quizás tampoco en salvar la figura del padre. El desarrollo de las soluciones que se están inventando hoy para responder a los problemas del presente queda abierto para investigaciones futuras. No obstante podríamos esbozar que en todas estas películas ninguna de las tres figuras comparecen de una forma única y cristalina sino que aparecen entrelazadas, siendo esto quizás lo que las torna paradigmáticas. En ellas conviven las figuras del padre terrible con la figura de los pecados del padre para convocar de forma espectral a la primera figura de nuestro recorrido, el padre ideal.

Podríamos concluir que la historia del cine es una historia de padres e hijos, de padres a hijos, pero es también la historia de un fantasma, la historia del espectro del padre ideal. Una figura que, en todo su esplendor, aparece tan sólo fugazmente en sus inicios: en el instante de su creación por parte de D.W. Griffith. Salvar al padre ideal, redimirlo de sus pecados, es la solución que encontraron los hijos de la primera generación de cineastas destinada a heredar. A partir de *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, 1915) el vacío dejado por esa figura se convertirá en una obsesión para las distintas generaciones. Si “no se hereda nunca sin explicarse con algo del espectro (y con algo espectral)”²⁹⁶, como escribía Jacques Derrida en su libro “Espectros de Marx”, lo que queda por descubrir es de cuáles figuras espectrales seremos herederos.

²⁹⁶ DERRIDA, J. (2003:35)

ÍNDICE DE PELÍCULAS CITADAS

- ¡Madre!* (Mother!, 2017) p 110, 155
¡Qué bello es vivir! (It's a Wonderful Life, 1946) p 64-74, 148, 152, 161, 175, 187
Acorralado (First Blood, 1982) p 219-220
Adiós al lenguaje (Adieu au langage, 2014) p 226
Akira (Akira, 1988) p 141
Al Este del Edén (East of Edén, 1955) p 209, 220
Alemania, año zero (Germania, anno zero, 1948) p 134, 194, 199-208, 215
Alphaville (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, 1968) p 141
Apocalypse Now (Apocalypse Now, 1979) p 123, 134, 155, 179, 192, 198, 216
Atracción fatal (Fatal Atraccion, 1987) p 217-218
Blade Runner (Blade Runner, 1982) p 134, 141, 155
Brazil (Brazil, 1985) p 141
Busca tu refugio (Run for Cover, 1955) p 82, 88
Caballero sin espada (Mr. Smith Goes to Washington, 1939) p 61
Cautivos del mal (The Bad and the Beautiful, 1952) p 70, 76
Cazador de Forajidos (The thin star, 1957) p 88
Centauros del desierto (The searchers, 1956) p 80, 93, 155, 156, 171-179, 184, 186, 187, 192
Con él llegó el escándalo (Home from the hill, 1960) p 75, 77, 168
Corazones de hierro (Casualties of War, 1987) p 118, 219
Corazones del mundo (Hearts of the World, 1918) 41, 200
Cuatro Hijos (Four sons, 1928) p 60
Desde que te fuiste (Since you went away, 1944) p 62
Easy rider: Buscando mi destino (Easy rider, 1969) p 211
Él (1952) p 144
El Bosque (The village, 2004) p 227
El caballo de hierro (The Iron Horse, 1924) p 41, 80, 129, 131, 177
El cabo del miedo (Cape Fear, 1991) p 165
El Cantor de Jazz (The Jazz Singer, 1927) p 122 -123
El cazador (The Deer Hunter, 1978) p 179
El chico (The kid, 1921) p 51 – 59, 157
El circo (The circus, 1928) p 49
El colegial (College, 1927) p 49, 59
El despertar (The Yearling, 1946) p 209
El doctor Mabuse (Dr. Mabuse der Spieler, 1922) p 127
El estudiante de Praga (Der student von Prag, 1913) p 127
El filo de la navaja (The Razor's Edge, 1946) p 209
El fotógrafo del Pánico (Peeping Tom, 1960) p 110
El Gabinete del Doctor Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920) p 127
El Golem (Der Golem, wie er in die Welt kam, 1920) p 127
El gran calavera (1949) p 148
El gran desfile (The big parade, 1925) p 41, 200
El héroe del río (Steamboat Bill Jr, 1928) p 46
El hombre de la cámara (The Man with a Movie Camera, 1929) p 138
El hombre de las figuras de cera (Das WachsfigurenKabinett, 1924) p 127
El hombre del oeste (Man of the west, 1958) p 87, 153
El hombre del traje gris (Man in the Gray Flannel Suit, 1956) p 75, 168

El hombre que mató a Liberty Balance (The Man Who Shot Liberty Balance, 1962) p 93, 177
El inmigrante (The immigrant, 1917) p 50
El justiciero de la ciudad (Death Wish, 1973) p 185
El largo y cálido verano (The Long, Hot Summer, 1958) p 209
El mago de Oz (The wizard of oz, 1939) p 160
El mejor año de nuestras vidas (The best year of our lives, 1946) p 62 – 64, 168
El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation, 1915) p 15, p 31 -41, 96, 110-114, 129, 131, 135, 139, 140, 226
El padre de la novia (Father of the bride, 1950) p 75, 148
El Padrino (The Godfather, 1972) p 95-96, 212-216
El pan nuestro de cada día (Our Daily Bread, 1930) p 122 -123
El pirata negro (The black pirate, 1926) p 44, 131
El pistolero (The Gunfighter, 1950) p 87
El Protegido (Unbreakable, 2000) p 227
El protegido (Unbreakeable, 2000) p 100
El resplandor (The shining, 1981) p 209
El retorno del Jedi (Return of the Jedi, 1983) p 139
El rey Lear (King Lear, 1987) p 224
El Sexto Sentido (The Sixth Sense, 1999) p 228
El signo del Zorro (The Mark of Zorro, 1940) p 43, 227
El Terror del Hampa (Scarface, 1932) p 121
El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens, 1935) p 201
El vagabundo (The vagabond, 1916) p 51
El zurdo (The Left Handed Gun, 1958) p 209
Elogio del amor (Éloge de l'amour, 2001) p 226
Encuentros en la tercera fase (Close Encounters of the Third Kind, 1977) p 179-184
Enemigo público (The Public Enemy, 1931) p 121
Enrique V (Henry V, 1944) p 209
Escrito en el viento (Written in the wind, 1956) p 168
Fausto (*Faust – eine deutsche Volkssage*, 1926) p 127
Flores rotas (Broken Flowers, 2005) p 102 -108
Fort Apache (1948) p 79, 150, 209
Foxy Grandpa (Biograph, 1902) p 10
Frankenstein (Frankenstein, 1931) p 141
Gente corriente (Ordinary people, 1982) p 217
Gigante (Giant, 1956) p 168
Granma, the bad boy's joke (Edison, 1900) p 10
Halloween (Halloween, 1978) p 216
Hampa dorada (Little Caesar, 1931) p 121
Hardcore: un mundo oculto (Hardcore, 1979) p 179 -184, 186-187
Harry, el sucio (Dirty Harry, 1971) p 185
Historia(s) del cine (Histoire(s) du cinema, 1988-1998) p 220-224
Hondo (John Farrow, 1953) p 82 – 86, 156
Horizontes de grandeza (The big Country, 1958) p 75
Indiana Jones y la última cruzada (Indiana Jones and the Last Crusade, 1989) p 100
Interstellar (Interstellar, 2014) p 100
Intolerancia (Intolerance, 1916) p 116
JFK: caso abierto (JFK, 1991) p 226
Keane (Keane, 2005) p 102

Kramer contra Kramer (Kramer vs Kramer, 1979) p 216
La Chaqueta metálica (Full metal jacket, 1987) p 118, 219
La Ciénaga (2001) p 228
La costa de los mosquitos (The Mosquito Coast, 1986)
La diligencia (Stagecoach, 1939) p 81
La edad de Oro (L'Âge d'or, 1930) p 142 - 149
La fiera de mi niña (Bringing Up Baby, 1938) p 121
La gata sobre el tejado de zinc (Cat on a Hot Tin Roof, 1958) p 209
La Guerra de las Galaxias (Star Wars, 1977) p 96, 141, 192, 212
La guerra de los mundos (War of the worlds, 2005) p 100
La heredera (The Heiress, 1949) p 169
La hija del engaño, (1951) p 148
La infancia de Iván (Andrei Tarkovski, 1962) p 194
La jungla de cristal (Die Hard, 1988) p 97
La marca del Zorro (The Mark of Zorro, 1920) p 42
La matanza de Texas (The Texas Chain Saw Massacre, 1974) p 189, 190-191
La mula (The mule, 2018) p 227
La noche de la expiación (The purge, 2013) p 110
La noche de los muertos vivientes (Night of the living dead, 1969) p 189-190
La noche del cazador (The night of the Hunter, 1955) p 134, 153, 155, 156 – 167, 192
La nueva generación (The younger generation, 1929) p 122
La pequeña tierra de Dios (God's Little Acre, 1958) p 153
La picara puritana (The Awful Truth, 1937) p 121
La última casa a la izquierda (The Last House on the Left, 1972) p 189
Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette, 1948) p 208
Lanza rota (Broken Lance, 1954) p 75, 151, 169
Largo cálido verano (The long hot summer, 1958) p 168
Las colinas tienen ojos (The Hills Have Eyes, 1977) p 189
Las furias (The furies, 1950) p 151, 169
Las uvas de la ira (The grapes of wrath, 1940) p 60
Lirios rotos (Broken Blossoms, 1919) p 117 – 121, 220-221
Los contrabandistas de Moonfleet (Moonfleet, 1955) p 161
Los cuatro jinetes del apocalipsis (The Four Horsemen of the Apocalypse, 1921) p 41, 200
Los hijos de los hombres (Children of Men, 2006) p 102
Los locos (The crazies, 1973) p 189
Los olvidados (1950) p 147, 204
M, el vampiro de Düsseldorf (M, 1931) p 165
Magnolia (Magnolia, 1999) p 227
Más grande que la vida (Bigger than life, 1956) p 153 – 155, 164
Matrix (Matrix, 1999) p 141
Metrópolis (Metropolis, 1927) p 123, 128-141, 142, 192
Million Dollar Baby (Million Dollar Baby, 2004) p 227
Monsieur Verdoux (1947) p 59
Moonlight: historia de una vida (Moonlight, 2016) p 55
Murieron con las botas puestas (They Died with Their Boots On, 1941) p 79, 150, 209
Nacido el cuatro de julio (Born on the Fourth of July, 1989) p 218
Nazarín (1958) p 144, 153
Nosferatu, el vampiro (Nosferatu, eine symphonie des grauem, 1922) p 127

Odio contra Odio (The Halliday Brand, 1957) p 169
Odio entre hermanos (House of Strangers, 1949) p 151, 168
Paris, Texas (Paris, Texas, 1984) p 179-184
Pesadilla en Elm Street (A Nightmare on Elm Street, 1984) p 216
Pinocho (Pinochio, 1940) p 149
Platoon (Platoon, 1986) p 95, 118, 218
Prometheus (Prometheus, 2012) p 155
Psicosis (Psycho, 1960) p 110
Rambo III (Rambo III, 1988) p 220
Rebelde sin causa (Rebel without a cause, 1955) p 75, 168, 209-211, 220
Regreso al futuro (Back to the Future, 1985) p 70, 101
Relámpago sobre el agua (Lightning Over Water, 1980) p 221
Rescued from an Eagle's Nest (Edwin S. Potter, 1907) p 14, 17
Rio Bravo (Rio Bravo, 1959) p 82, 88,89
Rio Grande (John Ford, 1950) p 81
Río Rojo (Red River, 1947) p 82, 89-93, 139
Robin de los bosques (The Adventures of Robin, 1938) p 227
Robin Hood (Robin Hood, 1922) p 44
Sacrificio (Offret, 1986) p 194-195
Señales (Signs, 2002) p 227
Seven chances (1925) p 47
Shane (George Stevens, 1953) p 82 – 86, 156
Sherlock Jr (1924) p 48
Sidney (Hard Eight, 1996) p 227
Siempre hay un mañana (Theres always Tomorrow, 1956) p 75, 168
Sin perdón (Unforgiven, 1992) p 227
Solo ante el peligro (High Noon, 1952) p 88
Sucedió una noche (It Happened One Night, 1934) p 121
Superman (1978) p 96
Taxi Driver (Taxi Driver, 1976) p 179-186
Teorema (Teorema, 1968) p 211
Terciopelo azul (Blue Velvet, 1986) p 73, 165
Terminator (The Terminator, 1984 y 1991) p 101
The adventures of Dollie (1908) p 15, 17-18, 20, 22, 229
The Fatal Mallet (1914) p 44
The Great Train Robbery (1903) p 12
The Lonely Villa (1909) p 22-29
The old maid having her picture taken (Edwin S, Porter, 1901) p11
The Water Nymph (1912) p 44
Tiburón (Jaws, 1975) p 97-98
Un asunto de familia (Manbiki Kazoku, 2018) p 55
Un chien andalou (Un perro andaluz, 1929) p 138
Un lugar en el sol (A Place in the Sun, 1951) p 168
Un lugar en ninguna parte (Running on empty, 1988) p 217
Un mundo perfecto (A perfect world, 1993) p 227
Viernes 13 (Friday the 13th, 1980) p 216
Wall Street (Wall Street, 1987) p 217
West Side Story (West Side Story, 1961) p 211
Winchester 73 (Winchester '73, 1950) p 152

BIBLIOGRAFÍA:

- AGAMBEN, Giorgio. (2011): *Desnudez*, Anagrama, Barcelona.
- AGAMBEN, Giorgio. (2011): *Infancia e historia*, trad. cast. de Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- AGUILAR, Gonzalo. (2010): *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. 2ª ed., Santiago Arcos editor, Buenos Aires.
- AGUILAR, Gonzalo. (2015): *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*, FCE, Buenos Aires.
- ARISTÓTELES. (1998): *Política*. Trad. de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez. Alianza editorial, Madrid.
- ARISTÓTELES. (2000): *Política*, introducción general de Miguel Candel Sanmartín, traducción y notas de Manuela García Valdés, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 30), Madrid.
- ASTRE, Georges-Albert. y HOARAU, Albert-Patrick. (1997): *El universo del Western*. Editorial Fundamentos, Madrid.
- AUERBACH, Erich. (1996): *Mimesis (La representación de la realidad en la literatura occidental)*, Trad. cast. de I. Villanueva y E. Ímaz, Fondo de cultura económica, México D.F..
- AUMONT, Jacques; BERGALA; Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc. (1985): *Estética del Cine*. Paidós. Barcelona.
- BADIOU, Alain. (2011): “*Le malaise des fils dans la civilisation contemporaine*” en *Anthropologie de la guerre*, Librairie Arthème Fayard, Paris.
- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier. (1995): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Trad. de Joaquín Jordá, Editorial Anagrama, Barcelona.
- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier. (2015): *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*, Editorial Anagrama, Barcelona.
- BALLÓ, Jordi. (2000): *Imágenes del silencio (Los motivos visuales en el cine)*, Trad. de Joaquín Jordá, Editorial Anagrama, Barcelona.
- BAZIN, André. (2002): *Charlie Chaplin*, Ed. Paidós, Barcelona.
- BAZIN, André. (2008): *Qué es el cine*, Ediciones Rialp, Madrid.
- BELLOUR, Raymond. (2009): “La interrupción, el instante”, en *Entre imágenes: foto, cine, video*, Colihue, Buenos Aires.
- BENAVENTE, Fran. (2005): “La(s) pista(s) del Oeste. Itinerario del héroe trágico a través de Shane” en *Formats: revista de comunicació audiovisual*, n 4, UPF, Barcelona
- BENJAMIN, Walter. (1989): *Discursos interrumpidos y filosofía del arte*, trad. cas.t de Jesús Aguirre, Taurus, Buenos Aires.
- BENJAMIN, Walter. (2001): *Iluminaciones IV (para una crítica de la violencia y otros ensayos)*, trad. Cast. de Roberto Blatt, Taurus, Madrid.

- BENJAMIN, Walter. (2008): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Obras completas* libro 1 Volumen 2, editorial Abada, Madrid.
- BENJAMIN, Walter. (2012): *El origen del Trauerspiel alemán*, trad. cast. de Alfredo Brotons Muñoz, Abada editores, Madrid.
- BERGALA, Alain y ROSSELLINI, Roberto. (2000): *El cine revelado*, Paidós, Buenos Aires.
- BIDENT, Christophe. (2006): *Reconocimientos (Antelme, Blanchot, Deleuze)*, Trad cast. de Isidro Herrera, Arena libros, Madrid.
- BLOOM, Harold. (2000): *El canon occidental*, traducción de Damián Alou, Editorial Anagrama, Barcelona.
- BLOOM, Harold. (2001): *Shakespeare: La invención de lo humano*, traducción de Tomás Segovia, Editorial Norma, Bogotá.
- BLOOM, Harold. (2009): *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, traducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Editorial Mínima Trotta, Madrid.
- BOITANI, Pietro. (2001): *La sombra de Ulises*, Editorial Península, Barcelona.
- BONITZER, Pascal. (2007): *El campo ciego: ensayos sobre el realismo en el cine*, Santiago Arcos, Buenos Aires.
- BORDWELL, David. STAIGER, Jean. THOMPSON, Kristin (1997): *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona.
- BOU, Núria y PÉREZ, Xavier. (2000): *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Ed. Paidós, Barcelona.
- BOU, Núria. (2002): *Plano/contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid.
- BOU, Núria. (2006): *Dioses y tumbas (Mitos femeninos en el cine de Hollywood)*, Icaria editorial, Barcelona.
- BOWSER, Eileen. (1980): “Introduction au Project de Brighton” en *Les Cahiers de la cinémathèque*, n 29.
- BRENEZ, Nicole. (1997): “Acting – Poétique du jeu au cinéma (Allemagne année zéro)” en *Cinémathèque, N°11*, Printemps, Paris.
- BRUNETTA, Gian Piero. (1993): *El nacimiento del relato cinematográfico*, Cátedra, Madrid.
- BRUNOVSKA KARNICK, K. B. Y JENKINS, H. (ed) (1995): *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York.
- BRUZZI, Stella. (2005): *Bringing up Daddy. Fatherhood and Masculinity in Post-war Hollywood*, British Film Institute, London.
- BUÑUEL, Luis. (1982): *Obra literaria*, Heraldo de Aragón, Zaragoza.
- BURDEAU, Emmanuel. (2001): “Mon père, ce héros” en *Cahiers du cinéma, janvier*.
- BUSCOMBE, Edward. (2012): *The Searchers*, BFI Film Classics, Londres.

- BYRON, Stuart. (1979): "The Searchers: Cult Movie of the New Hollywood" en *New York Magazin*, 5 de Marzo.
- CALLOW, Simon. (2000): *The night of the hunter*, BFI, Londrs.
- CALVINO, Italo. (1992): *Por qué leer los clásicos*, Tusquets, Barcelona.
- CAMPBELL, Joseph. (1959): *El héroe de las mil caras*, trad. cast. de Luisa Josefina Hernández, Fondo de cultura económica, México D.F..
- CARROLL, Noël. (2005): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, La Balsa de la Medusa, Barcelona.
- CARTOCCIO, Eduardo. (2016): *Modos de salir del hogar paterno: representaciones familiares y derivas juveniles en el Nuevo Cine Argentino 1996-2005*, Libreria Ediciones.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2012): *Alfred Hitchcock*, Cátedra (signo e imagen), Madrid.
- CAZALS, Thierry. (1987): "The kid" en *Cinema*, London: Macmillan.
- CIEUTAT, Michel. (1988): *Les grands themes du cinema americain*, Cerf, Paris.
- COHAN and HARK (eds). (1993): *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London and New York.
- COMA, Javier. (2001): *Los pájaros, Río Rojo*, Libros Dirigido, Madrid.
- COOK, Pam and DODD, Philip (eds). *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, Scarlett Press, Londres.
- D'ESPOSITO, Leonardo. (2018): *Steven Spielberg: Una vida de cine*. Paidós, Buenos Aires.
- DANEY, Serge. (1996): *La rampe*, Cahier du cinéma, Paris.
- DE MILÁN, A. (2015): *Sobre Abrahán*, Ciudad Nueva, Buenos Aires.
- DELEUZE, Gilles. Y GUATARI; Felix. (1994): *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Gilles Deleuze. Félix Guattari. Editorial Pre-Textos. Valencia.
- DELEUZE, Gilles. (1986): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Trad. de Irene Agoff, Editorial Paidós, Barcelona.
- DERRIDA, Jacques. (2000): *Dar la muerte*, Trad. Cast. De Cristina de Perretti y Paco Vidarte, ediciones Paidós, Barcelona.
- DERRIDA, Jacques. (2003): *Espectros de Marx*, trad. cast. de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, editorial Trotta, Madrid.
- DERRIDA, Jacques. (2013): *Artes de lo visibles (1974 – 2004)*, Ellago Ediciones, Pontevedra.
- DIDI-HUBERMAN, George. (2008): *Ante el tiempo (Historia del arte y anacronismo de las imágenes)*, trad. cast. de Antonio Oviedo, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- DIDI-HUBERMAN, George. (2008): *Cuando las imágenes toman posición*, trad. cast. de Inés Bértolo, Antonio Machado libros, Madrid.
- DIDI-HUBERMAN, George. (2010): *Lo que nos ve, nos mira*, trad. cast. de Horacio Pons, Manantial, Buenos Ares.
- DIDI-HUBERMAN, George. (2011): *Imágenes pese a todo (Memoria visual del Holocausto)*,

- Trad. cast. de Mariana Miracle, Paidós, Barcelona.
- DIDI-HUBERMAN, George. (2012): *La supervivencia de las luciérnagas*. Trad. cast. de Juan Calatrava, Editorial Abada, Madrid.
- ECKSTEIN, Arthur; LEHMAN, Peter (eds.) (2004): *The Searchers: Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*, Wayne State University Press, Detroit.
- ECO, Umberto. (1984): *Apocalípticos e integrados*, Lumen, España.
- ERICE, Victor y OLIVER, Jos (eds.). (1986): *Nicholas Ray y su tiempo*, Filmoteca española, Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Madrid.
- FILLOL, Santiago. (2016): *Historias de la desaparición. El cine desde Franz Kafka, Jacques Tourneur y David Lynch*. Shangrila ediciones, Santander.
- FONT, Domènec. (1998): *Charles Laughton, "La noche del cazador"*, Paidós, Barcelona.
- FOUCAULT, Michel. (2000): *Los Anormales*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- FOUCAULT, Michel. (2004): *Nietzsche, la genealogía, la Historia*, Editorial Pre-Textos, Valencia.
- FRENDRIK, Silvia. (2012): *El falo enamorado (Mitos y leyendas de la sexualidad masculina)*, Xoroi ediciones, Barcelona.
- FREUD, Sigmund. (1974): *Obras completas, tomo VII*, trad. cast. de Luis López-Ballesteros y de Torres, Biblioteca Nueva, Madrid.
- FREUD, Sigmund. (1979): *Obras completas, Vol IX*. Trad. cast. de José Luis Etcheverry Ed. Amorrortu, Buenos Aires/Madrid.
- FREUD, Sigmund. (2004): *Obras completas, Vol IV*. Trad. cast. de José Luis Etcheverry Ed. Amorrortu, Buenos Aires/Madrid.
- FREUD, Sigmund. (2011): *Tótem y Tabú*, trad. cast. de Luis López-Ballesteros y de Torres, Alianza editorial, Madrid.
- GARCÍA GUAL, Carlos. (2012): *Enigmático Edipo. Mito y Tragedia*, Fondo de cultura económica, Madrid.
- GARIN, Manuel. (2014): *El gag visual de Buster Keaton a Super Mario*, Cátedra (signo e imagen), Madrid.
- GAUTHIER, Philippe. (2007): "De la poursuite au sauvetage de dernière minute: le développement du montage alterné chez Pathé entre 1906 et 1908" en *Cinéma & Cie, International Film Studies Journal*.
- GAUTHIER, Philippe y GAUDREAULT, André (2007): "Crosscutting, a « programmed » language" en *The Griffith project / general editor, Paolo Cherchi Usai. Vol. 12*
- GAY, Peter. (2007): *Modernidad: la atracción de la herejía de Baudelaire a Becket*, Paidós, Barcelona.
- GERBER, David A: (2012): "Heroes and Misfits: The Troubled Social Reintegration of Disabled Veterans in *The Best Years of Our Lives*" en *Disabled Veterans in History*,

- University of Michigan Press, Michigan.
- GERARDO RAMOS, Oscar. (1988): *Categorías de la epopeya*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- GIRONA, Ramón. (2008): *Frank Capra*, Cátedra (signo e imagen), Madrid.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. (2007): *Clásico, manierista, postclásico (Los modos del relato en el cine de Hollywood)*, Castilla ediciones, Valladolid.
- GUARNER, Jose Luis y OLIVER, Jos (eds.). (1974): *Homenaje a Nicholas Ray*, Festival Internacional de Cine, San Sebastián.
- GUNNIG, Tom. (1986): "The Cinema of Attraction[s]" en *Wide Angle* 8.
- GUNNIG, Tom. (1994): *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, University of California Press, Chicago.
- GUNNIG, Tom. (2006): "The White Rose" en *The Griffith Project, 10: Films produced 1919-1920*, British Film Institute, London.
- HAMAD, Hannah. (2014): *Postfeminism and Paternity in Contemporary U.S. Film: Framing Fatherhood*, Routledge, London & New York.
- HANSEN, Miriam. (1994): *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Harvard UP, Cambridge.
- HARWOOD, Sarah. (1997): *Family Fictions: Representations of the Family in 1980s Hollywood*, Macmillan Press LTD, Londres.
- HENDERSON, Brian. (1988): "The Searchers, un dilema americano", en VV.AA., *John Ford*, Filmoteca Española, Madrid.
- HESIODO. (1978): *Obras y fragmentos*, Trad. cast. De Aurelio Pérez y Alfonso Díez, Gredos Madrid.
- HIGUERAS; Rubén. (2014): *Guía para ver y analizar La matanza de Texas*, Nau Llibres, Valencia.
- HOMERO. (1993): *Odisea*, Trad. de José Manuel Pabón, Gredos, Madrid.
- HOMERO. (2015): *Odisea*, edición de José Luis Calvo, Cátedra, Madrid.
- HUTCHINGS, Peter. (2004): *The horror film*, Pearson Longman.
- IRIARTE, Ana. (1996): *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Akal, Madrid.
- JAMESON, Jameson. (2012): *Signaturas de lo visible*, Prometeo libros, Buenos Aires.
- JAUBIN, Amy. (2007): *Taxi Driver*, BFI Film Classics, London.
- JAUSS, Hans Robert. (1976): *La literatura como provocación*, Ediciones Peninsula, Barcelona.
- KAFKA, Franz. (2009): *Carta al padre*, traducción de Joan Parra Contreras, Random House Mondadori, Barcelona.
- KAPLAN, E. Ann. (1992): *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Routledge, Londres y New York.

- KIERKEGAARD, Søren. (2012): *Temor y Temblor*, Trac. Cast. de Vicente Simón Merchán, Alianza editoria, Madrid.
- KRUTNIK, Frank, NEALE, Steve. (2006): *Popular Film and Television Comedy*, Routledge, New York.
- LACAN, Jacques. (2006): *Obras escogidas*, Trad. cast. de Tomás Segovia, RBA, Barcelona.
- LACAN, Jacques. (2012): *Otros escritos*, Trad. cast. de Gabriela Esperanza y otros, Paidós, Buenos Aires.
- LACAN, Jacques. (2012): *Seminario 11, los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires.
- LENNE, Gérard. (1977): *El cine "fantástico" y sus mitologías*, Anagrama, Barcelona.
- LÉVI-STRAUSS, C.; SPIRO, M.E. & GOUGH, K. (1956): *Polémica sobre el Origen y la Universalidad de la Familia*, Anagrama, Barcelona.
- LEVINAS, Emmanuel. (1976): *Noms propres*, Fata Morgana, Paris.
- LEVINAS, Emmanuel. (1993): *El tiempo y lo Otro*, Trad. cast. de José Luis Pardo Torio, ediciones Paidós.
- LORAUX, Nicole. (2012): *La invención de Atenas. Historia de la oración fúnebre en la "ciudad clásica"*, Katz editors, Madrid.
- LOSILLA, Carlos. (2010): *La invención de la modernidad. Historia y melancolía en el relato del cine*, Tesis Doctoral UPF, Barcelona.
- LYOTARD, Jean-François. (1987): *La condición postmoderna (Informe sobre el saber)*, ediciones Cátedra, Madrid.
- MCBRIDE, Joseph. (1990): *Hawks según Hawks*, ediciones Akal, Madrid.
- MACFAUL, Tom. (2012): *Problem Fathers in Shakespeare and Renaissance Drama*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MALTBY, Richard. (2003): *Hollywood Cinema*, Wiley-Blackwell, Oxford.
- MARGARIT, Lucas. (2013): *Leer a Shakespeare*, editorial Quadrata, Buenos Aires.
- MARZAL, José Javier. (1998): *David Wark Griffith*, Cátedra, Madrid.
- MÍGUEZ BARCIELA, Aida. (2014): *La visión de la Odisea*, ediciones la Fábrica, Barcelona.
- MINDEN, Michael y BAHMAN, Holger. (2000): *Fritz lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*, Candem House, New York.
- MITCHELL, Lee Clark (1996): *Westerns. Making the man in fiction and film*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres.
- MITRY, Jean. (1972): *Tout Chaplin*. Seghers, Paris.
- MONGIN, Oliver. (2002): *Éclats de rire. Variations sur le corps coïque*, Seuil, Paris.
- MONSACRÉ, Hélène. (1984): *Les larmes d'Achille : le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, préface de P. Vidal-Naquet. Albin Michel, Paris.
- MORIN, Edgar. (2001): *El cine o el hombre imaginario*, Paidós, Buenos Aires.

- MURUZÁBAL, Amaya. (2007): *La representación cinematográfica del regreso en el cine de veteranos como expresión privilegiada del género bélico. El caso práctico de the best years or our lives y the deer hunter*, Tesis doctoral, Universidad de Navarra.
- OCHANDO, Luis Pérez. (2016): *Todos los jóvenes van a morir. Ideología y rito en el slasher film*, editorial Micromegas, Murcia.
- OJEA, Fernando. (2012): *Nacimiento y filiación (un examen filosófico de la relación entre padres e hijos)*, Arena libros, Madrid.
- OUBIÑA, David. (2000): *Filmología. Ensayos con el cine*. Manantial, Buenos Aires.
- OUBIÑA, David (2009): *Una Juguetería Filosófica, Cine Cronofotografía y Arte Digital*, Editorial Manantial, Buenos Aires.
- PASOLINI, Pier Paolo. (1997): *Cartas Luteranas*, trad. cast. de Josep Torrel, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella, editorial Trotta, Madrid.
- PÉREZ TORIO, Xavier. (2016): “Alegoría, redencionismo y tentación trágica en el cine de Hollywood ante la Gran Guerra (1915-1930)”. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, Valencia, España.
- PÉREZ TURRENT, Tomás; DE LA COLINA, José. (1993): *Buñuel por Buñuel*, Plot ediciones, Barcelona.
- PIGLIA, Ricardo. (2016): *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- POYATO, Pedro. (2011): *El sistema estético de Luis Buñuel*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao.
- PROPP, Vladimir. (1981): *Morfología del cuento*, editorial Fundamentos, Madrid.
- QUEVEDO, Amelia. (2006): *En el último instante. La lectura contemporánea del sacrificio de Abraham*, ediciones internacionales universitarias, Madrid.
- QUINTANA, Ángel. (1995): *Roberto Rossellini*, Cátedra, Madrid.
- RAMSAYE, Terry. (1926): *A million One Nights: A History of the Motion Picture through 1925*. Ed. Simon and Schuster, New York.
- RANCIERE, Jacques. (2001): *La fábula cinematográfica*, Paidós, Barcelona.
- RAVASI, Gianfranco. (1994): *Guía espiritual del Antiguo Testamento (el libro del Génesis, 12-50)*, editorial Herder, Barcelona.
- RECALCATTI, Massimo. (2014): *El complejo de Telémaco. Padres e hijos tras el ocaso del progenitor*, editorial Anagrama, Barcelona.
- REINHARDT, Karl. (2010): *Sófocles*, editorial Gredos, Barcelona.
- RICOUER, Paul. (2006): *Caminos del reconocimiento*, trad. Cast. De Agustín Neira, Fondo de cultura económica, México D.F.
- RILKE, Rainer María. (2016): *Cartas a un joven poeta*, editorial Verbum, Madrid.
- ROUDINESCO, Elisabeth. (2004): *La familia en desorden*, Anagrama, Barcelona.

- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. (2009): *Fidelidad a una obsesión, la obra fotográfica de Andrei Tarkovski*. Maia, Madrid.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. (2018): “Pero el lugar era el desierto. Apuntes sobre Teorema de Pasolini” en *Revista de Occidente* N 450, Madrid.
- RUIZ MARTINEZ, Natalia. (2006): *Poesía y Memoria: “Histoire(s) du Cinéma” de Jean-Luc Godard*, Tesis Doctoral UCM, Madrid.
- SÁNCHEZ, Adrian. (2016): *Al oeste del mito. 50 wésterns básicos*, editorial UOC, Barcelona.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. (1996): *El montaje cinematográfico: teoría y análisis*, Paidós, Barcelona.
- SÁNCHEZ, Sergi. (2003): “Nunca pasa nada” en *Itinerarios al vacío*, T&B editors, Madrid.
- SANTAMARÍA, Antonio. (2001): “Ciencia ficción en la República de Weimar. De la escisión individual a la fractura colectiva” en *Nosferatu* n 34-35, Patronato Municipal de Cultura, San Sebastián.
- SCHATZ, Thomas. (1999): *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*, University of California Press, California.
- SEBALD, Winfried Georg. (2003): *Sobre la historia natural de la destrucción*, Anagrama, Barcelona.
- SHADOIAN; Jack. (2003): *Dreams and Dead Ends: The American Gangster*, Oxford University Press, New York.
- SHAKESPEARE, William. (2012): *Hamlet*, Trad. de Instituto Shakespeare, Cátedra Letras Universales, Madrid.
- SHAKESPEARE, William. (2015): *Hamlet*, Trad. e introducción de Carlos Gamarro, Interzona editora, Buenos Aires.
- SHAKESPEARE, William. (2016): *Hamlet*, Trad. e introducción de J. M. Tamarit Sumalla, editorial UOC, Barcelona.
- SILVERMAN, Kaja. (1992): *Male Subjectivity at the Margins*, Routledge, New York.
- SLOTERDIJK, Peter. (2015): *Los hijos terribles de la Edad Moderna. Sobre el experimento antigenealógico de la modernidad*, Siruela, Madrid.
- STOICHITA, Victor (1996): *El ojo místico (Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español)*, Trad. Cast. De Anna Maria Coderch, Alianza editorial, Madrid.
- SUAREZ, Juan Antonio. (2007): *Jim Jarmusch*, University of Illinois Press, Illinois.
- SUTTON, D. y WOGAN, P. (2009): *Hollywood Blockbusters. The Anthropology of Popular Movies*, Berg Publishers, Oxford.
- THOMAS, Sarah. (2015): ‘Style and Performance in The Best Years of Our Lives’ en *Movie: A Journal of Film Criticism*, Issue 6.
- TODOROV, Tzvetan. (1981): *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México.
- TODOROV, Tzvetan. (2004): *Poética estructuralista*, Losada, Barcelona.

- TOMPKINS, Jane. (1992): *West of everything. The inner life of Westerns*, Osford University Press, New ork y Oxford.
- TRAUBE, Elizabeth G. (1992): *Dreaming Identities: Class, Gender and Generation in 1980s Hollywood Movies*, Westview Press, San Francisco y Oxford.
- TUBERT, Silvia (ed.). (1997): *Figuras del padre*, Cátedra, Madrid.
- VERNANT, Jean Pierre. (1992): *Los orígenes del pensamiento griego*, Trad. de Marino Ayerra. Editorial Paidós, Barcelona.
- VIRILIO, Paul. (1993): *L'Insécurité du territoire*, Galilée, París.
- WARSHOW, Robert. (2002): *The Immediate Experience Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*, Harvard University Press, Oxford.
- WEINRICHTER, Antonio. (2003): "Lejos de Hollywood" en *Itinerarios al vacío*, T&B editores, Madrid.
- WEINRICHTER, Antonio. (2016): "Resbalón en el cortejo, tartazos al corazón" en *Screwball comedy. Vivir para gozar*, Donistia Kultura, San Sebastián.
- WOLFENSTEIN, Martha y LEITES Nathan. (1950): *Movies: A Psychological Study (An Analysis of the Themes and Plots in Motion Pictures)*, University of Michigan, Chicago.
- WOOD, Robin. (2003): *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*, Columbia University Press, New York.
- WRIGHT, Will. (1977): *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, University of California Press, California.
- ZIZEK, Slavoj. (1994): *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Traducido por Horacio Pons. Nueva Visión, Buenos Aires.
- ZIZEK, Slavoj. (2000): *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Buenos Aires.
- ZOJA, Luigi. (2018): *El gesto de Héctor. Pre-historia, historia y actualidad de la figura del padre*, Taurus, Madrid.
- ZUMALDE, Imanol. (2011): *La experiencia filmica (cine, pensamiento y emoción)*, Cátedra, Madrid.