

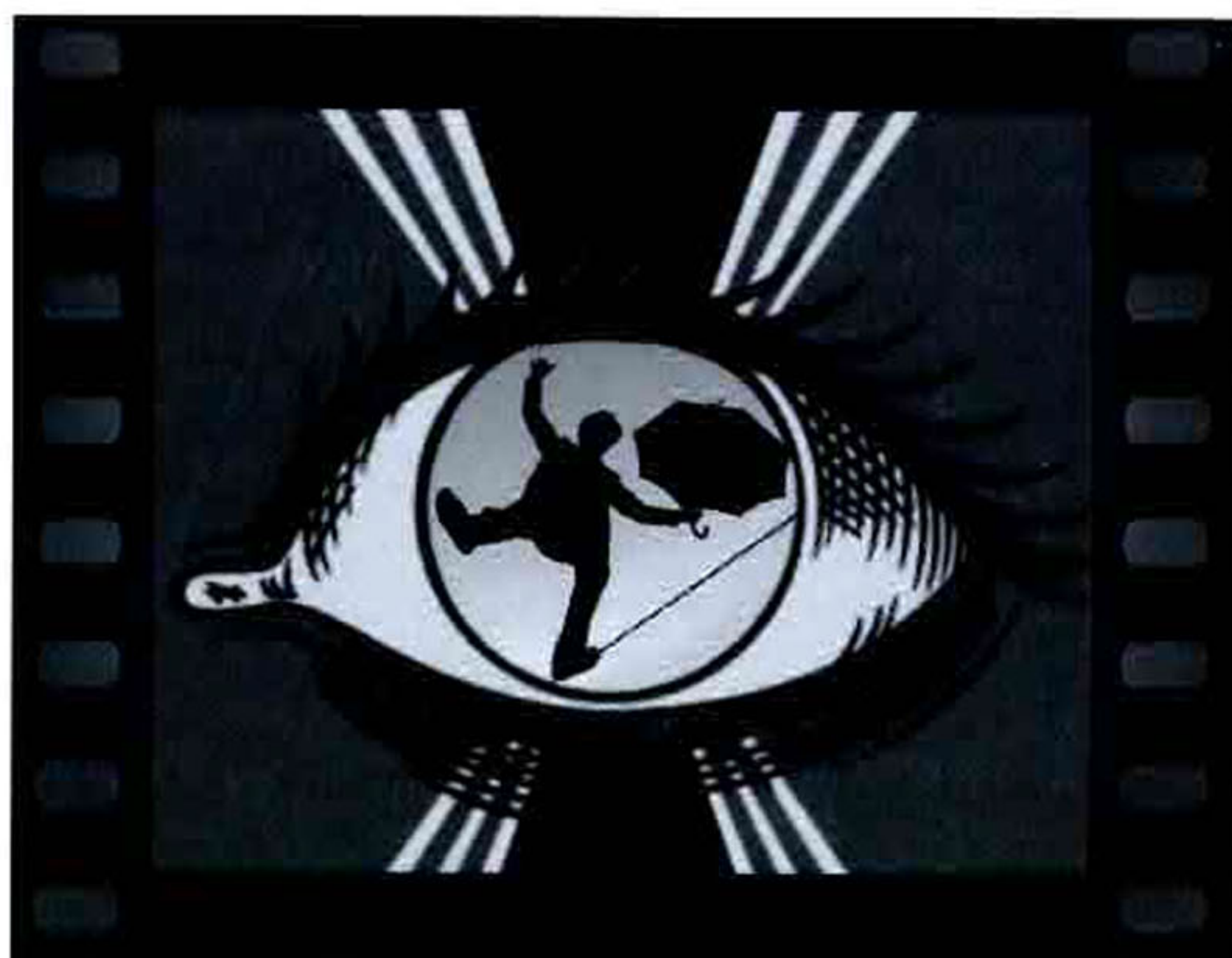
*colección*  
**PERIODISMO  
CULTURAL**

# *Mirador en una cuerda floja*

*(Hollywood y el lado oscuro del realismo /  
Tradición y ruptura: el conflicto esencial)*

Daniel González Dueñas

PRÓLOGO DE JOSÉ MARÍA ESPINASA







Poeta, dramaturgo, novelista, narrador, Daniel González Dueñas estudió dirección de cine y ha realizado varias películas. Sus textos se han publicado en revistas, antologías y suplementos culturales de México y el extranjero y han sido traducidos a varios idiomas. Actualmente colabora, entre otros medios, en la *Revista de la Universidad de México*. En 2003 obtuvo el Premio Hispanoamericano de Ensayo Casa de América / Fondo de Cultura Económica (España) por *Libro de Nadie*. En México ha recibido diversos premios nacionales de literatura. Es coeditor, junto con Alejandro Toledo, del libro *Voces reunidas* de Antonio Porchia. Sobre cine ha publicado, entre otros títulos: *Luis Buñuel: la trama soñada* (1986, 1993), *Las visiones del hombre invisible* (1988, 2004), *Méliès: el alquimista de la luz. Notas para una historia no evolucionista del cine* (2001), *Hollywood: la genealogía secreta* (2008) y *La mirada infinita. 7 cineastas, 7 películas* (2011).





6. Tradición y ruptura: el conflicto esencial	
Cine de autor y cine artesanal	338
Mercenarios y eremitas	341
Autenticidad y alienación	344
Homeostasis	349
La tradición del poder	354
Lo irrepetible y lo redundante	356
Orden y caos: bien y Mal	358
Memoria y olvido	360
Conocimiento y reconocimiento	363
La Nada y el Todo	367
Género y degeneración	369
La tradicionalización de la ruptura	373
Lo popular y lo exquisito	377
Necesidad y libertad	383
La novatada	387
7. La mirada anterior al ojo	
El linaje extrahumano	390
En el fondo de los ojos	394
El distanciamiento que es acercamiento	399
Índice onomástico	403
Índice filmográfico	411
Hemerografía	435



## *Prólogo*

**D**aniel González Dueñas es un escritor extraño. No porque se interese en el cine —más bien lo extraño sería que no se interesara, casi no hay escritor de los últimos cien años que no lo haya hecho—, sino porque se interesa de una manera más bien sencilla, cotidiana, normal. Es de aquellos que ante la pregunta más obvia e inmediata, “de qué trata una película”, responde de la siguiente manera: nos cuenta la historia de un hombre que hace tal y cual cosa, le sucede esto y lo otro... Es decir, describe el hilo argumental, refiere la anécdota, cuenta el cuento. Sin embargo, ya que le picó el gusanito se vuelve un obseso, sigue las derivas de una historia hasta sus últimas consecuencias, mismas que, como sabe y nos hace saber, nunca son las finales, sino sólo las últimas. Muestra de ello son los dos libros que ha dedicado a la figura del Hombre Invisible en todas las facetas y expresiones, no sólo literarias y fílmicas, que le ha sido posible rastrear.

Es mucho más frecuente que los escritores críticos de cine se ocupen del tratamiento estético o de la propuesta existencial o de la manera de contar —eso que llamamos pedantemente *escritura*—, y sólo muy de vez en cuando nos digan algo de lo que sucede anecdóticamente en la obra. Yo mismo señalé que no es función de la crítica contar el argumento. Y sin embargo es evidente que la pregunta de qué trata la obra no es nada ingenua, y que contestar con la parte más evidente de ella —la anécdota— es fruto de una inteligente malicia, de una enorme habilidad como escritor, y de la convicción de que hay



una historia que nos cuenta una película y hay otra, que no necesariamente coincide, que nos cuenta el cine (las películas entre todas). Es decir, que hay una historia que se cuenta por el cine como lenguaje a través del tiempo. Y en toda historia es inevitable la exclusión de otra.

En el extraordinario libro que dedicó al estudio de Georges Méliès —el gran pionero y, en cierto modo, el inventor del cine si no como técnica sí como lenguaje expresivo—, González Dueñas ya enuncia una idea que simplifico aquí: el cine escogió un camino condicionado por la obligación realista que lo empobreció mucho en su desarrollo como potencialidad expresiva. Esa idea está en el centro de *Mirador en una cuerda floja*, en donde a través del cultivo de géneros y subgéneros en el cine hollywoodense el escritor va desmontando las trampas que el realismo pone al cine y a la realidad misma. Esta parte es el andamiaje teórico y reflexivo del libro que el lector tiene en sus manos, asunto central que el espectador debe plantearse para no estar sujeto a la inercia de la manipulación de una industria que busca sobre todo taquilla y no espectadores. El cine es un sofisticado aparato ideológico que, convertido en pujante industria del país más poderoso del mundo, es también una forma de colonización del imaginario social que ha durado ya más de un siglo.

Así que Daniel ve películas, ve muchas películas, ve *todas* las películas y las relaciona entre sí. Su interés en el cine de Hollywood ya antes dio un notable libro sobre esa industria, *Hollywood: la genealogía secreta* (2008), que es el antecedente de *Mirador en una cuerda floja*. El espectador se ve expuesto al movimiento pendular en que el realismo exige una realidad que atraviesa, si no la fantasía —opción interrumpida del cine—, sí la manipulación del lenguaje y de sus impulsos lúdicos más liberadores con el objetivo de acostumar y volver adicto al consumidor de sus productos. Pero al rascarle a ese contenido inmediato de la película que es la anécdota, González Dueñas encuentra que ahí están también los secretos, los dobleces, las iluminaciones, los intercambios de sentido entre las películas, mismas que revelan su verdadero rostro al ser puestas en contraste unas con otras.



¿Qué significa esto? Al revés de la mayor parte de la literatura sobre cine, que toma como eje rector de su organización a la idea del director como autor, Daniel asume que hay un discurso del cine que está por encima y excede a la misma noción de autor y que está hecho de sumas y atracciones entre las películas y que Daniel sigue casi como se haría una investigación policiaca. El libro por lo tanto resulta muy útil, tanto para aquel cinéfilo que busca situar sus gustos en el mapa global como para ese otro que busca información y razones para ver, pero sobre todo para volver a ver, tal o cual película.

No es que González Dueñas descarte la noción de autor —la ha trabajado muy bien en el ya mencionado libro sobre Méliès, pero también en su trabajo sobre Buñuel, y en el terreno literario sobre diversos autores (Josefina Vicens, Julio Cortázar, Antonio Porchia, Roberto Juarroz, Alejandro Jodorowsky)—, sino que la sitúa en un contexto más amplio. Planteado el dilema teórico —sin duda abstruso—, se dedica después a aterrizar sus premisas en la práctica del espectador —ese ser que, según lo definió inspiradamente Cabrera Infante, entra al cine sin preguntar qué película pasan y se sienta en la primera fila— y formula una película de películas o, mejor dicho, una novela que narra los ires y venires de los personajes llamados argumentos. Y vuelve a la novela cinematográfica un viaje fascinante. El tramado temporal sucesivo no impide los regresos o los saltos al futuro, y González Dueñas va encontrando cómo bajo el cortinaje de la trampa realista hay momentos privilegiados en que se filtran rayos de luz.

La mirada sobre el cine, y en general sobre el acto creativo, **que tiene** González Dueñas implica una o varias elecciones. Me **gustaría**, sin embargo, resaltar aquí su vena optimista. Dicho **así suena** un poco raro. Voy a tratar de explicar la profundidad **que tiene** su elección: en varios pasajes del libro insiste en esa **convención** que vuelve poco creíble —es decir: no real— al final **feliz**. La expresión *happy ending* se ha cargado de tanto **contenido** que su traducción literal no alcanza a expresar su alcance. **Pero Daniel** sabe que hay una trampa. Que la complacencia o **incluso la** exigencia de un final dramático y cruel no es para



dar profundidad, sino para crear la apariencia de profundidad; al querer acercarse a la vida misma, en realidad se distancia de ella y pervierte las capacidades creativas del cinematógrafo. Igualmente, las expresiones forjadas por la tradición coloquial reflejan lo que se esconde tras la literalidad: llamar a Hollywood “la fábrica de sueños” es una manera de subrayar no su parte lúdica —el sueño—, sino la mecánica —la fábrica: producción en serie. Pero aún más fuerte es la expresión “Meca del Cine”. Utilizar una referencia religiosa para convalidar un producto comercial es sin duda astuto.

En general, la palabra *mirador* alude a un sitio desde donde mirar, como una terraza o como ese promontorio al lado de las carreteras en donde los automovilistas se detienen para degustar un paisaje determinado; en el título de este libro, todo ese sitio está precisamente colocado sobre una cuerda floja; la sugerencia es detonante: el único asentamiento posible es el vilo. Sin embargo, existe otra lectura posible, puesto que “espectador” también puede decirse “mirador”: en el título está implícita la visión individual como un acto de equilibrista (y de rebeldía, como se sugiere en el capítulo dedicado a “La causa del rebelde”).

El lector de *Mirador en una cuerda floja* —estuve a punto de escribir “el espectador” o “el mirador” — se preguntará el porqué de la limitación al cine hollywoodense. Yo también me lo he preguntado varias veces, incluso a propósito de obras anteriores del autor. Hay muchas respuestas; una de ellas es obvia: se trata de una industria que forma o deforma nuestro inconsciente colectivo (occidental). Por lo poco que sé y conozco del cine indio o japonés —casi siempre los productos más occidentalizados—, si en algún momento fueron cinematografías con discursos distintos, ya están en franco proceso de colonización por Hollywood, al igual que en el pasado las industrias rusas o danesas. Sin embargo, también es cierto que la historia del cine que a mí me interesa más es la de las heterodoxias, así sean efímeras, del neorrealismo italiano al nuevo cine alemán, pasando por la nueva ola francesa, el nuevo cine brasileño o, más recientemente, las cinematografías orientales (China, Corea).



Si bien no ocuparse de ellos no es necesariamente una manera de ignorarlos, sí lo es perder una referencia contrastante.

Se da en cambio el fenómeno curioso de una detección inmediata de las heterodoxias en el interior del cine de Hollywood. Pongo un solo ejemplo, aunque hay varios pertinentes: Francis Ford Coppola. El director de *Apocalipsis* tiene una relación de amor y desamor con la industria gringa: a veces es el niño mimado, otras el gran artista, otras el autor de rotundos fracasos comerciales, otras el artesano que acepta encargos puramente alimenticios con gran solvencia. Es notable que de inmediato González Dueñas localice el poder expresivo de las películas de bajo presupuesto, casi más fácilmente clasificables como cine independiente norteamericano, como *La ley de la calle* (o *One from the Heart*, algo así como “una sentida”, “una que llega al corazón”, película que González Dueñas no menciona aquí, pero cuyo fotograma promocional, con una Nastassja Kinski casi niña haciendo de equilibrista en la cuerda floja, sería una espléndida portada para su libro), película a la que sitúa como una de las cúspides expresivas de la saga del rebelde sin (o con, es un decir) causa.

Sus reflexiones finales sobre la saga de King Kong y los dinosaurios son aleccionadoras: el cine equivocó el camino cuando dejó de ser artesanía, intuición del artista que se involucra no sólo en el proceso de construcción sino en la necesidad de sentido vital que éste tiene. Todos sabemos que, por su condición de fachada inmediata y visible, la historia del cine de Hollywood se puede escribir no por sus directores sino por **sus actores** (y también por sus productores, pero sobre eso no **vamos** a detenernos aquí, como casi no se detiene el autor del libro). De forma paralela a Coppola habría que pensar en **la importancia** sutil que tienen actores como Jack Nicholson **y** Dennis Hopper por su vinculación con las películas mejor **logradas** (es decir: que escapan a la trampa de la convención **realista**), más que Marlon Brando —una excepción que no **pertenece** a nadie— o James Dean (muerto demasiado pronto). **Es inevitable** que —no se dice aquí pero está implícito— el buen



cine surja de las implicaciones emotivas de sus realizadores (y con la palabra entiendo a todo el equipo).

Quiero mencionar también la concepción que González Dueñas tiene del libro como dispositivo signifiante: es un *work in progress* infinito. De su *Libro de Nadie* dice la leyenda que al volumen ya publicado por el Fondo de Cultura Económica en 2003 siguen al menos cinco hasta ahora inéditos de este autor. Es evidente que *Mirador en una cuerda floja* tiene su antecedente y complemento en *Hollywood: la genealogía secreta*, y que no termina aquí, que seguirá seguramente en otros libros (en la serie a la que el autor ha llamado “El cine imaginario”). Pero incluso en el interior del libro se diseña una estructura no lineal de lectura. Los índices —de nombres, de películas citadas— o los anexos, e incluso las notas al pie, tienen la función de potenciar la lectura, de volver maleable el texto, de que el lector lo use a su antojo. Ya sea para dejarse guiar en el viaje, ya para seleccionar películas que ver o volver a ver, ya sea para entender mejor las que aún no ha visto pero verá, las que todavía no se han filmado pero cuya existencia esta obra presupone. Esta concepción vuelve al libro muy útil para el cinéfilo, y la lectura secuencial de principio a fin puede también aplicar lecturas transversales que se apoyan en esos materiales paratextuales.

Un anexo es algo útil pero no necesario al conjunto. Y sin embargo, González Dueñas deja entrever que el secreto del libro está en los anexos, que su corazón polémico se desplaza a ese espacio superfluo —algo así como el apéndice en el cuerpo humano— para no empañar con la polémica la tersura del relato de relatos mencionado líneas arriba. Por ejemplo, en el anexo “Tradición y ruptura: el conflicto esencial” muestra las divergencias y coincidencias con la síntesis que proponía Octavio Paz a través de lo que llamó “la tradición de la ruptura”. O también en el más breve anexo “La mirada anterior al ojo”, González Dueñas abunda en la idea de ese pasado que en realidad es futuro. En este último anexo, el autor se abre un poco a otros horizontes cinematográficos distintos del de Hollywood, a través de ciertas figuras ya sea heterodoxas en el interior de esa industria —Orson



Welles— o totalmente ajenas —Andrei Tarkovski— y de ahí para rozar —levemente— la posibilidad del cine como lenguaje religioso.

Así que Daniel responde sin ningún empacho a la pregunta de qué trata la película. Pero, como Hamlet, el personaje de Shakespeare en la traducción de Tomás Segovia, dice: “Ser o no ser, / de eso se trata”, y en su respuesta-pregunta se escuchan tonos a la vez dubitativos y teñidos de evidencia de que el cine no ha dejado de *ser* a pesar de todos los esfuerzos que se han hecho por esterilizarlo creativamente, por adormilar el impulso de ese lenguaje expresivo. (De ahí el optimismo que mencioné párrafos arriba.) Cito a González Dueñas para concluir este prólogo: “...en el momento en que el cine se descubre, lo primero que ve es a sí mismo y en sí descubre el mundo. Pero lo descubre de un modo muy especial: ayer como hoy (y mañana), sólo algunas imágenes no están huecas; más allá de las catalogaciones comparativas (etapas, nacionalidades, escuelas, géneros, grado técnico), únicamente el arte fílmico —desde su nacimiento y gracias al mago que abrió todos los caminos: Georges Méliès— supo reconocer que la imagen no es sinónimo del mundo sino su más íntima forma de expresión”.

*José María Espinasa*







*¿Por qué no iban a intentar los poetas, los pintores y los escultores aproximarse a lo inconcebible, a lo divino? El interior inconcebible no es más inconcebible que el exterior concebible. En cuanto concebimos lo concebible, empieza a resonar en nosotros y se hace inconcebible. En la época en que pintaba Rafael, lo concebible y lo inconcebible estaban equilibrados, pero lo inconcebible no resonaba. ¡Hoy en día lo que resuena es lo inconcebible!*

Hans Arp







## *Introducción.* *Perogrullo y el oasis*

“**D**eja de soñar, sé realista.” El habla cotidiana contrapone sueño a realidad y equipara ésta con el “realismo”. Desechar lo falso —que también se dice “lo imaginario”— corresponde a una vaga resignación ante un destino indiferente y, peor aún, agitado e intocable. Cuando el arte concibe al destino de este modo, hay un inmediato reconocimiento: el habla popular coincide con los términos artísticos. Se dice entonces que el arte “refleja” lo real con fidelidad. Sin embargo, un arte que *deja de soñar* (para ser realista), ¿puede en verdad llamarse arte?

El cine —se dice— es el más fiel espejo del mundo. Y entre las formas posibles del cine, la hollywoodense —se sobrentiende— es la más fiel entre las fieles. En la pantalla de Hollywood, efectivamente, se ha dejado de soñar para fabricar sueños que no son recibidos como tales: son fieles reflejos del mundo; si por regla general en estos reflejos hay convulsión, es porque —se sabe— lo reflejado tiene por *regla general* el ser convulso. El sacudimiento, pues, acerca al público a la “realidad”. La convulsión histórica aparece entonces como *intransformable*, en la medida en que aproximarse a ella equivale al único modo de acceso a lo real. Sólo en ese momento la convención se cumple al aparentemente destruirse; también ella es inamovible: o se juega ese juego o no hay juego. “Aproximarse” corresponde a aceptar: incluye el tácito acuerdo de que la realidad es fatalmente convulsa. De esta forma, ser “real” es lo mismo que ser *realista*. El espectador renuncia a soñar.

Quando el público de cualquier nacionalidad contrapone la



“diversión” (lo imaginario) a la “concentración” (lo realista), está dando por sentado que ser serio —“pensar”— es lo opuesto a divertirse —“imaginar”, “soñar”, no ser realista. La seriedad consiste en habituarse a la convulsión per se: ésta representa un fenómeno que *se da* y punto; a quien busque un discurso serio se le exige no reparar en otra cosa que en lo convulso (y no en los orígenes y alternativas del sacudimiento). La quietud —y aun el movimiento acompasado— es imaginaria (falsa): para el espectador resulta claro que pensar (efecto de ser mordido por una impresión convincente) se opone a distraerse (olvidar, hacer a un lado por un momento la confirmación de que “así es la vida”). El mundo es hermoso —incluyendo al mundo del estudio cinematográfico hollywoodense— al contemplar *Cantando bajo la lluvia* (Donen/Kelly, 1952); sin embargo, el espectador lamenta que esta belleza sea “imaginaria”. El mundo es atroz —incluyendo a los entretelones fílmicos— al ver *El ocaso de una vida* (Billy Wilder, 1950); entonces el espectador lamenta que esta atrocidad sea *tan real*.

La primera divierte, la segunda impacta: optar por aquélla es “evadirse” (retardar lo más posible esos problemas *reales* que esperan afuera); elegir ésta es “pensar” (encontrar en el filme una prolongación de lo opresivo cotidiano). En la mayoría de las ocasiones, ese pensamiento corresponderá a un esfuerzo por diluir ese impacto (porque la actualidad histórica se agudiza a tal punto que el realismo se “innova” convirtiéndose en bálsamo y no en alternativa crítica de lo real) y a veces incluso se traducirá en un amargo enojo *con* la obra y no con lo que ella denuncia: el público elude el origen de la tan real mordedura (que es real *sólo* porque ha dolido) obligándose a recordar que “de todas formas es sólo una película”, recurso del que se echa mano únicamente cuando ya se han agotado todas las objeciones posibles.

Curioso a priori: aproximarse a lo real ocupa un plato de la balanza, mientras que en el otro queda la “distracción”. Independientemente del grado de las estilizaciones, las dos “posibilidades” se nos muestran como antagónicas puesto que pueden



contraponerse y anularse entre sí. Se pasa de largo ante el hecho de que tanto lo serio como el divertimento son *convenciones dramáticas*, es decir, fruto de un consenso (ejemplo de una obviedad que Hollywood no vende con tanto empeño como otras). Cuando un espectador "se distrae", cuando *sueña*, tiene sobrentendido que está ante una deformación de la realidad tendiente a lograr un espectáculo —algo "digno de verse"—, un esparcimiento —término que implica distensión, oasis a mitad de las preocupaciones. La realidad deformada, por lo tanto, queda implícitamente concebida como "digna de verse porque distiende", y sólo por eso. Bastará inferir "oasis" para sobrentender de inmediato el contexto de ese oasis: la crudeza de lo real, el desierto voraz.

No sucede esto cuando el mismo espectador presencia un filme realista, cuando *no sueña*: en este caso lo real no ha sido alterado y ello es sinónimo de contemplarlo "tal cual es"; en consecuencia, la tensión, lejos de diluirse, se multiplica. Así, la Meca del Cine disfraza, hasta invisibilizarlo, el hecho de que es una deformación la que sustenta a ambos platos de la balanza: en el "cine divertido", lo adulterante elevado a sustento y orgullosamente expuesto; en el "cine serio", lo deformante oculto con infinito esmero y maquillado de veracidad "obvia", tan evidente que resulta necio cuestionar esa "no deformación".

Ante el torrente de *verdades*, el espectador las reconoce como tales apelando no a un minucioso análisis (re-conocimiento), sino a la "perogrullada" de que *así es*. Frases análogas en el habla cotidiana ilustran el mismo equívoco: "así es la vida" aparece en situaciones de impotencia o de inafectabilidad. Tal lema equivale a "para qué oponerse", "no hay remedio", "qué le vamos a hacer". Si ha perdurado la actitud de Perogrullo es porque éste "a la mano cerrada la llamaba puño". La estrategia hollywoodense no "llama": difunde un *así es* que baña de fatalidad a ciertas zonas que, bien vistas, nada tienen de fatales. Hábilmente entretejido en ese "tal cual es", reposa un código que ha comenzado por inventar una balanza adulterada hasta lo infinito. Porque si ante lo "divertido" el espectador sueña, y



si no sueña ante lo "serio", ¿esto último implica necesariamente que esté *despierto*? Las páginas siguientes intentan vislumbrar una respuesta.

*D.G.D.*



**Primera Parte**  
**EL ESPEJO DE BLANCA NIEVES**







*El cinematógrafo, con su imagen única, no comportaba más que un símbolo único. Al igual que la molécula original de hidrógeno, ha estallado y se ha diferenciado para dar origen a todas las posibles combinaciones simbólicas. [...]*

*Toda cosa, según la óptica con que se la considere, puede en un momento dado convertirse en símbolo. La imagen es simbólica por naturaleza, por función. [...]*

*El cine desarrolla un sistema de abstracción, de ideación. Segrega un lenguaje, es decir, una lógica y un orden: una razón.*

*Última maravilla: el cine nos da a ver el nacimiento de una razón a partir del sistema de participación del que nacen una imagen y un alma.*

Edgar Morin







## *Las complejidades de la simpleza*

**E**l cine hollywoodense nace de la frenética necesidad de evadir lo "ingenuo": bajo ese rubro queda vagamente uniformado todo aquello que atente contra el "rigor" del realismo virtuoso. ¿Obedece este afán a la exigencia de reflejar en pantalla toda la pluralidad de lo real? Difícilmente: bajo el *dictum* de que "lo complejo no es masivo", todo rigor se convierte en exégesis de la "sencillez" (o mejor: de la *simpleza*). Sobrentender que el realismo debe su rigurosa eficacia al hecho de ser "no complejo", equivale a sobrentender que "la realidad es simple". ¿Qué simplicidad es esta? ¿La del hombre que tras una profunda inmersión en el mundo retorna a contemplar seres y objetos en su misterio a flor de piel?, ¿o la del que teme las inmersiones? Hollywood basa su definición del realismo en un binomio de términos intercambiables (bueno-malo, alto-bajo). ¿Es *real* esa polarización? Tanto como sus concomitantes: es "simple".

Sin embargo, cuando un filme hollywoodense dice *simple*, esa palabra dista de implicar a su contrario y, por lo tanto, de aceptar un nuevo binomio (simple-complejo) y la consiguiente instauración de una mirada dialéctica. La estrategia esencial de Hollywood define a lo simple como una entidad única, sin opuestos, totalizadora. De ahí que esa "simpleza" se dispare hasta coincidir con la más retorcida de las complejidades. No otra cosa es la aparente no-dificultad de contemplar cine, que ni siquiera exige el esfuerzo de la lectura: "espectar" queda ajeno a leer; "ver" se distancia infinitamente de *mirar*. La realidad se *especta*, no se lee; aun la más elemental literatura —la que lee



por el lector— es menos “simple” que una película de consumo —que ve por el espectador. Así, el acto de contemplar un discurso fílmico equivale al mayor acto pasivo. Esa “simpleza abierta a todos” no es sino complejidad cerrada a cada uno: ver cine es ignorar, de entrada, las instancias perceptuales que ello implica; es renunciar a la lectura de las imágenes, admitir que en la propia pantalla vienen *ya leídas* y que no guardan ningún otro misterio. A través del puente que aquí llamaremos realismo estratégico, la misma actitud se guardará ante la realidad: todo misterio está *sobrentendido*.<sup>1</sup>

El mito dice “sencillez” porque su conciencia ha viajado de lo particular a lo universal y luego de vuelta a lo particular. Desechando todo esfuerzo implícito en aceptar otros estados de conciencia, la estrategia “simplemente” quiere que, de *ida*, la parte conquiste al todo. Cualquier opción resulta “ingenua”, en primerísimo sitio la que rechace el término “conquistar”: todo viaje es de ida y toda meta consiste en arrebatarse algo. De este modo, la diferencia entre cine realista y fantástico no estriba en que ambos se reconozcan como diversos estadios en una misma escala, o en que cada uno redacte en disímiles registros de una única sintaxis. El lado “serio” se destaca del “divertido” en que éste luce muy despreocupado mientras aquél se agita en angustia crónica (que de inmediato y por la confusión de los matices deviene la característica ineludible del realismo).

Pese a que todas las combinaciones son posibles, los elementos a combinar son los que “gozan” de esa simpleza apabullante. De cualquier forma el realismo se convierte menos en una meta que en una carrera. La estrategia hollywoodense fomenta la competencia sin intervenir en ella directamente: ante la imposibilidad de crear, opta por domar la causalidad hasta convertirse en *su propio efecto*; busca poseer “en exclusiva” todo el sentido del mundo por medio de ajustarse a la imagen que

<sup>1</sup> Otras laderas de la estrategia hollywoodense, así como la mecánica de los sobrentendidos, se revisan en Daniel González Dueñas, *Hollywood: la genealogía secreta*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León (Tiempo Guardado), 2007.



añora (y a la apariencia que desea *realizar*). No puede olvidarse su máxima ley: “Una imagen dice más que mil palabras”.<sup>2</sup> Porque es imprescindible no perder de vista que el servidor de esa estrategia está en las butacas: él es su primer espectador y se vigila con la fascinación de Narciso. Sólo que en este caso es el reflejo el que compite con otros reflejos anhelando un cuerpo.

<sup>2</sup> Véase el Anexo 3 (“Una imagen dice más que mil acallamientos”), p. 322.



## *El fantaseo*

**E**n los años sesenta Hollywood se daba un lujo: evadir las dulcificaciones; diez años más tarde esa prevención devino aguda preocupación; una década después ya era desesperada e incluso crónica obsesividad. Un lema se fortalece: “cualquier final feliz conlleva una simplificación intolerable, deformante de la realidad”. Cuando la estrategia echa mano del término “simple”, invita a una amable comprensión; cuando cualquiera de sus disidentes rompe el severo decálogo realista, lo acusa de perpetrar una “ingenua simplificación”. Condenar lo “ingenuo” no obedece tanto a un recrudescimiento de la actitud moral o a un rechazo al encaje y al color de rosa; sobre todo se debe al soterrado deseo de huir del círculo vicioso que ese mismo cine creara.

Por una parte, el estratega deberá mantener la “dureza” para salvaguardar a la estrategia —encubierta bajo diversos nombres: tradición *familiar*, mercado progresista, simple claridad, *new deal* y hasta “capitalismo iluminado”—; por otra, los filmes realistas necesariamente deben escapar del peligro de ser clasificados como “evasivos”, lo que implica —si no nacen con ese deseo— caer bajo los rubros “sano esparcimiento”, “comedia ligera”, “matiné infantil” o el tan vapuleado “cine fantástico”. Las conclusiones sobrentendidas no podrían ser más predatorias: la realidad no es sana, ligera, infantil ni fantástica. Si el cine fantástico (imaginativo) resulta tan exitoso en la pantalla norteamericana es porque el a priori lo define como tierra de nadie, es decir, el contrapeso de lo realista. Desde el instante en



que surge, la fantasía resulta diversión *pura*, escapismo sin pensamiento molesto: los duendes, brujas y hadas filosofan pero no piensan (porque todo forma parte de lo divertido). Los magos, alquimistas y criaturas heterogéneas *son lo que son*, se explican a sí mismos: “todo parecido con la realidad es pura coincidencia”.

Estos seres, como sucede en *Leyenda* (1985) o en *Laberinto* (1986), pueden incluso permitirse desde la oratoria iluminista hasta el brutal pesimismo, desde la mordacidad hasta el planteamiento de mundos abiertos (esperanzados, con salida): de todas maneras les aguarda ese *happy ending* con el cual la imaginería quedará de nuevo domada y “fiel”. El final feliz alcanzará a cualquier filme fantástico aunque no contenga un “remate satisfactorio del conflicto planteado”: la sola posibilidad de postular no-cotidianidad coloca a esas obras del lado en que “tomar en serio” sus discursos es *infantil* —término que equivale a “pueril”— o incluso demencial —la máxima amenaza: el *ghetto* de los desterrados. E incluso el pesimista desenlace de *El laberinto del fauno* (2006, cinta de producción española-mexicana pero de clara vocación hollywoodense) resulta igualmente satisfactorio: no ha hecho sino realismo en su más bestial acepción con disfraz de carnaval.

La característica a priori del cine fantástico es su perdurabilidad: los arquetipos son inmortales, su género no envejece. El estratega gozará desde la butaca con esa “simplificación a la manera de los mitos”. Por el contrario, demandará del cine realista un obsesivo rechazo al maniqueísmo —aunque esa demanda sea a su vez maniqueísta. Los *tipos* fenecen, su género se precipita raudamente en la caducidad. La experiencia acumulada enseña que los productos no-fantásticos que generalizan (bueno-malo, alto-bajo) pierden vigencia aun antes de que se enfríe el horno del que han surgido. ¿Cabe decir que de modo paulatino dejan de ser realistas? Y en ese caso, ¿en qué se convierten?

El séptimo arte parece haber sintetizado en unas cuantas décadas el lento desarrollo de los otros lenguajes artísticos (si puede hablarse de “desarrollo”). Hollywood lo hace todo contra reloj —lo que de un modo muy concreto significa contra la



realidad. La resultante es que lo “imaginativo” (fantástico) se define no por sus alcances asombrosos sino por una concesión: la que le permite abordar una y otra vez las generalizaciones (los viejos temas que las salas estratégicas definen como binarios, transformándolos así en confirmantes del maniqueísmo tan fructífero en otros territorios). Se le da derecho de ciudad si repite sin fin —y sin sentido—, si transforma las recurrencias y las constantes en demostraciones de *algo*.







**Mirador en una cuerda floja** tiene como primer objetivo cuestionar el realismo hollywoodense y someter a análisis su sentido oculto de manipulación y tergiversación. Mediante una organicidad que va ampliándose capítulo por capítulo, la propuesta de crítica cinematográfica se orienta hacia diversos aspectos: las dos primeras partes invitan a comprender el ejercicio de los medios masivos de comunicación como resultado directo de ese “realismo” de Hollywood y de su filosofía inferida; la tercera parte delinea la figura del “rebelde sin causa” en el cine estadounidense; la cuarta parte y el epílogo esbozan un panorama del tema en el contexto del espectador del cine hollywoodense. A su vez, todas estas partes dialogan con los anexos finales, donde se aborda especialmente un tema que debe ya plantearse: el conflicto entre tradición y ruptura. Escribe el autor: “Ese conflicto no es en modo alguno marginal: se halla en la esencia misma de la modernidad y afecta a cada uno de los actos individuales y colectivos en todas las esferas, y prioritariamente en la del arte”.

ISBN: 978-607-516-007-8



CONACULTA

