

El cine clásico y su doble anacronismo del mito y del héroe*

CLASSICAL CINEMA AND ITS DOUBLE ANACHRONISM OF THE MYTH AND THE HERO
O CINEMA CLÁSSICO E SEU DUPLO ANACRONISMO DO MITO E O HERÓI.

Juan David Cárdenas**

Fecha de recepción: 16 DE MARZO DE 2011 | Fecha de aceptación: 13 DE ABRIL DE 2011.
Encuentre este artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co>.

Resumen

El cine clásico parte de la seguridad de comprender a cabalidad qué es una película. La estructura narrativa sirve de base para que todo posible relato alcance su forma acabada. Sin embargo, tras esta certeza se esconde un gran presupuesto político. Esto es, se supone que el modelo clásico cinematográfico se funda en el conocimiento y expresión de la naturaleza humana y eso implica un cierto modelo de humanidad invisible pero políticamente eficaz.

Palabras clave: máquina antropológica, cine clásico, mimesis.

Palabras clave descriptor: cine clásico, mimesis en el cine, antropología simbólica.

* Texto ampliado de la conferencia dictada en el coloquio de profesores de filosofía, durante el segundo semestre de 2010 en la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana.

** Profesor de las facultades de Comunicación, Artes, Ciencias Sociales y Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana y de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá. Magíster en Filosofía. juandavidcardenas@hotmail.com.

Abstract

Classic cinema has a deeply rooted way to understand what a movie is. The narrative structure is the base in which the whole storytelling stands. However, behind this certainty, it is hidden a great political presupposition. That is, classical movies are supposed to be grounded on "Human Nature" and that implies a human model, an unseen but effective political model.

Keywords: Anthropological Machine, Classic Movies, Mimesis.

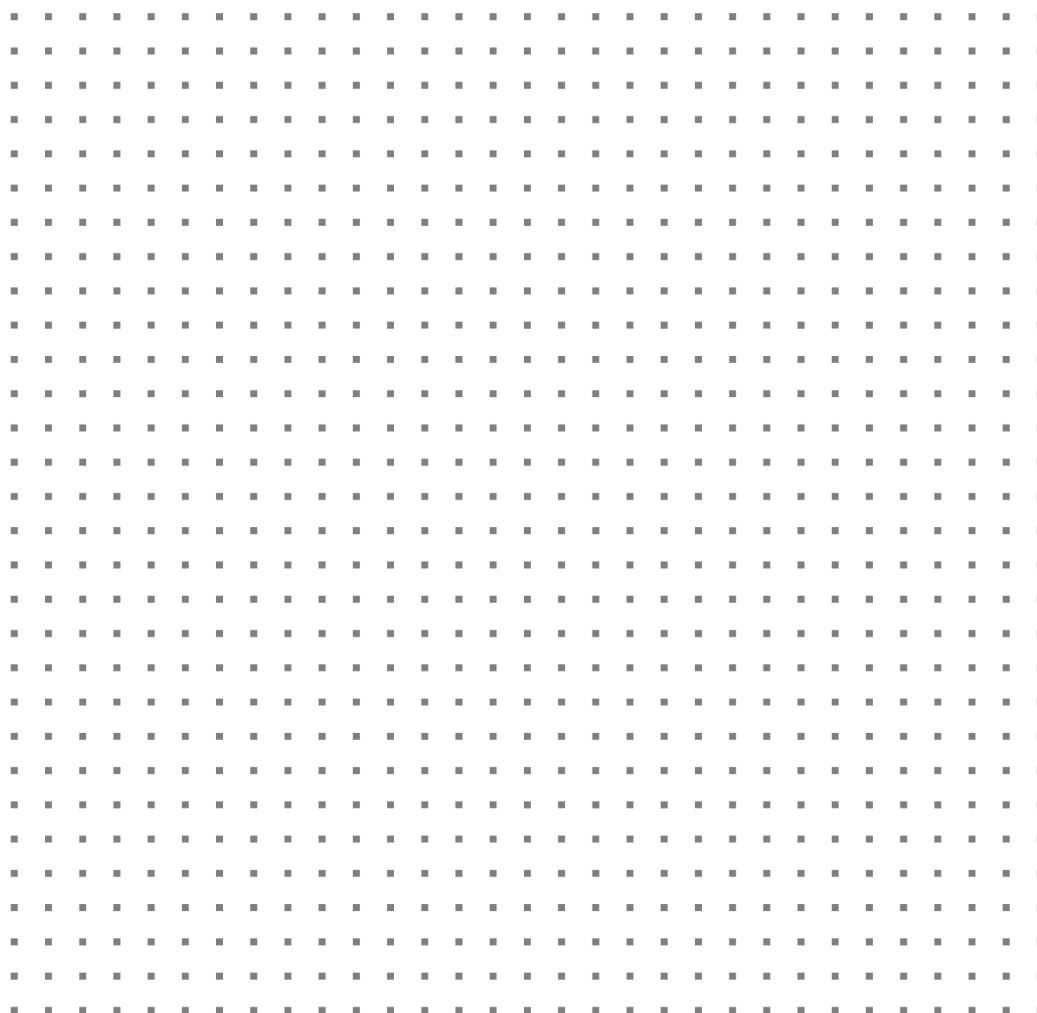
Keywords Plus: Classic Movies, Mimesis in Motion Pictures, Symbolic Anthropology.

Resumo

O cinema clássico fundamenta-se na firme certeza de compreender totalmente o que é um filme. A estrutura narrativa clássica se oferece como a base para que todo relato alcance seu acabamento. Não obstante, atrás desta certeza esconde-se um grande pressuposto político. Isto é, se supõe que o modelo clássico cinematográfico se baseia no conhecimento e expressão da natureza humana, e isso implica um determinado modelo de humanidade invisível, mas politicamente eficaz.

Palavras chave: Máquina antropológica, cinema clássico, mimetismo.

Palavras chave descritor: Cinema clássico, mimetismo no cinema, antropologia simbólica..



EXTEMPORANEIDAD Y FASCISMO

A un nuevo tiempo, una nueva teoría. A nuevos fenómenos, nuevos conceptos. Nuestro interés parte de esta sensibilidad: deseamos establecer una condición específica del arte cinematográfico en la actualidad para ofrecer un equipamiento conceptual que esté a la altura de nuestro presente. Es decir, nos interesa hacer visible y superar una cierta *extemporaneidad teórica y práctica* (anacronismo) que palpita impertinente y silenciosa, pero determinante en el seno de la producción cinematográfica y académica de nuestros días. El cine clásico se comporta de manera anacrónica y eso resulta políticamente peligroso.

Desde las primeras palabras de su artículo sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Walter Benjamin insiste en que, al combatir la extemporaneidad teórica del discurso sobre el arte, se lleva a cabo una intensísima actividad política. En sus palabras, su diagnóstico sobre las actuales condiciones de producción de obra artística ofrece una serie de tesis, que “dejan de lado una serie de conceptos heredados (creación, genialidad, perennidad y misterio), cuya aplicación incontrolada, y por el momento, difícilmente controlable, lleva a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista” (Benjamin, 1989, p. 18). A continuación, un par de líneas abajo, Benjamin insiste en que su labor teórica de renovación de los conceptos sobre el arte coincide con una elaboración antitotalitaria del problema:

Los conceptos que seguidamente introducimos por primera vez en la filosofía del arte se distinguen de los usuales en que resultan por completo inútiles para los fines del fascismo. Por el contrario son utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística. (Benjamin, 1989, p. 18)

Nos queda entonces una doble conciencia del asunto de la actualidad de los conceptos en arte: por un lado, la modernidad reclama nuevas categorías que la teoría clásica no puede suplir y, por otro, la insistencia impertinente en las teorías clásicas no solo las disuelve en una ingenuidad estéril en torno al presente, como un “solaz del espíritu”, para parafrasear a Hegel, sino que, además, este desequilibrio histórico opera como herramienta de las prácticas fascistas modernas¹. Esta extemporaneidad es, en el contexto de la vida moderna, una herramienta a favor de la ideología fascista. La desaparición de un arte ritual no significa tanto una pérdida como una transformación, a saber, la politización histórica de la obra. De nuevo, las palabras de Benjamin resultan esclarecedoras: “en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundación en una praxis distinta, a saber en la política” (Benjamin, 1989, p. 24). La épica ya no está del lado de los dioses, sino del Estado nacionalista y de la avalancha invasiva del mercado sobre las masas. Trataremos de ver acá cómo este mecanismo improcedente y políticamente comprometedor ha arrastrado al

cine por más de un siglo de existencia como arte, liándolo con el espíritu normalizador de nuestras sociedades contemporáneas.

Concentrando su preocupación en el ámbito específico del cine, Benjamin asegura una actitud equívoca de Abel Gance, uno de los representantes de mayor relieve de las vanguardias cinematográficas de principio de siglo. La formulación benjaminiana se ofrece del siguiente modo:

[...] cuando Abel Gance proclamó con entusiasmo en 1927: "Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, harán cine [...] Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las religiones incluso [...] esperan su resurrección luminosa, y los héroes se apelonan, para entrar, ante nuestras puertas", nos estaba invitando, sin saberlo, a una liquidación general. (Benjamin, 1989, p. 23)

Abel Gance parece usar estrategias del pasado para ofrecer al cine posibilidades revolucionarias presentes y futuras. Gance acude a figuras como la de la leyenda, el mito y el héroe. Para él, se trata de un retorno al pasado inmemorial a través de la imagen cinematográfica. Surge entonces la siguiente pregunta: ¿qué voluntad palpita en el seno de este deseo de retorno? ¿Qué ingenuidad se exhibe en el anhelo de traer, en la era de la técnica y su reproductibilidad serial, los valores de la autoridad de la leyenda o la suntuosidad del héroe como principios del proyecto poético cinematográfico? Parece, si le creemos a Benjamin, que allí germina la semilla de nuestra propia aniquilación, que no es otra que la devastación política de las masas. Cuando Gance otorga carácter redentor al cine en relación a las figuras clásicas del arte de otros tiempos, parece que, lejos de emancipar al séptimo arte de su complicidad con el fascismo, lo lanza de lleno a sus brazos. En esto consiste el problema culminante de este artículo: cuando, no solo Gance, sino un amplio espectro de realizadores y teóricos, justifican el potencial estético del cine por las figuras de un arte más bien cultural, expresan un conservadurismo silencioso, pero efectivo. Este conservadurismo es por el que el cine actúa al servicio de los intereses normalizadores del Estado moderno y de la maquinaria de nuestras sociedades de control, normalización por efecto de la naturalización de un modelo de humanidad definitivamente conveniente al sistema actual de producción y gobierno.

EL CINE COMO ARTE TÉCNICO: UNA ESTRATEGIA EXTEMPORÁNEA

Es bien conocida la disputa en torno al carácter estético de la fotografía en sus orígenes. Cuando, a finales de la primer mitad del siglo XIX, apareció el aparato técnico de producción de imágenes del mundo, la polémica se desató. Desde frentes muy diversos, surgieron opiniones encontradas en torno al potencial artístico del nuevo medio fotográfico.

Así, en medio de este panorama problemático, la fotografía decidió heredar todo el legado de la tradición pictórica renacentista para justificar su estatuto como arte. La fotografía buscó su salvación en la emulación irreflexiva del arte del pasado.

Al querer tener el *status* de la pintura, la fotografía recurre a replicarla y a importar sus normas estéticas. El fotógrafo se instala en el estudio que dejó vacío el pintor impresionista, recrea una escenografía cargada de imágenes y símbolos traídos de la iconografía clásica, viste a sus modelos con disfraces de héroes de epopeya y compone una escena que ya ha sido pintada antes. En este momento en que populariza las alegorías y las dramatizaciones, la fotografía utiliza recursos y desechos tanto de la pintura como del teatro, pero su imagen final deja ver los trucos que el pintor supo ocultar: los paisajes en los telones de fondo, las columnas sobre las alfombras, las barbas postizas y la utilería de cartón. (Durán, 2009, 42)

Emulación, mala emulación. Eso ocurre con la estrategia pictoralista de la naciente fotografía en su esfuerzo por ascender en la jerarquía de las artes. Su sentimiento de inferioridad la condujo, inicialmente, a despreciar su propio potencial autónomo como medio de expresión artística.

Con la aparición del soporte cinematográfico, ocurre algo similar. Intentaremos ver acá de qué forma el cine hereda la tradición del teatro y la novela burgueses en su intento por lograr el reconocimiento como arte y, en esta herencia, de qué manera alcanza, de un modo contradictorio, un lenguaje propio pero a la vez subordinado a las formas de un arte cultural del mito, de la leyenda y del héroe. En suma, el lenguaje clásico cinematográfico se encuentra en medio de la viva tensión entre una forma expresiva autónoma y una obediencia silenciosa a los presupuestos de base del arte cultural, cuya función ritual hoy día resulta no solo extraña, sino, además y sobre todo, cómplice².

Cuando, en 1895, se proyectan oficialmente las primeras imágenes cinematográficas, la reacción positiva del público fue inmediata. Sin embargo, lejos de que el burgués viera en el nuevo formato una seria posibilidad estética, la imagen cinematográfica tomó relieve como artefacto circense. El valor de uso de las imágenes cinematográficas de los primeros años se resolvió fundamentalmente como espectáculo de feria. La imagen del tren, del hombre promedio de la calle hacía llamativa y casi espectacular la anécdota que en la vida ordinaria pasaría desapercibida. Se trata así de una especie de hiperrealismo documental espectacular, de tal forma que el cine no se proyecta, en principio, más que como una novedad técnica y circense, cuya prosperidad se realiza en el negocio.

No obstante, el rumbo que tomó el nuevo medio resultó inesperado y poderoso. Por su cercanía al teatro como arte de las acciones humanas, el cine empezó a aproximarse a la estética de las tablas. Con el tiempo, se institucionalizaría lo que se llamaría el "teatro filmado," que corresponde a la captura frontal, desde la posición privilegiada del espectador mejor ubicado frente al escenario teatral, de una serie de hechos premeditadamente argumentados. Todo esto como si la cámara fuera el espectador mejor ubicado ante la obra de teatro que es la vida.

Es claro, entonces, que el cine solo llegaría a consolidarse como arte y, más exactamente, como arte de masas, siguiendo las formas del gusto burgués que se enraízan en las manifestaciones seculares de las formas clásicas del arte. Los altos costos de producción de un largometraje exigían una alta rentabilidad y esto solo sería posible por

efecto de este tipo estrategias estéticas de masificación. El cine sería un arte industrial únicamente como arte para el gusto burgués.

Tendría que llegar el genio cinematográfico de D. W. Griffith para que todo este arsenal de influencias de las artes populares del siglo XIX se asiente en una forma propiamente cinematográfica. Con la aparición, en 1914, de una obra como *El nacimiento de una nación*, adaptación de la obra literaria *The Clashman*, el cine se da históricamente lo que en adelante se llamará en términos técnicos el “lenguaje cinematográfico”. El cine le debe a Griffith haber dejado de ser teatro filmado y atracción de feria para constituirse como expresión autónoma. El juego de recursos cinematográficos novedosos de los que hace uso este director entraña la posibilidad de una cinematografía en sentido propio: el montaje impecablemente logrado por una analítica de las acciones plano a plano, la utilización de un guión técnico ajustado a la medida del relato, la sofisticación del drama por el trabajo en el detalle, la intensificación de la tensión por el uso de las acciones paralelas y el salvamento a último minuto y la focalización de la historia en el personaje protagónico son los más reconocidos aportes de quien se considera el mentor del cine narrativo clásico. Todas estas implementaciones que el cine debe a Griffith condujeron a la estandarización de estos recursos en lo que coloquialmente hoy denominamos el lenguaje natural del cine.

Pero, ¿en qué medida esta fundamentación del cine como arte burgués se hila con la tradición de las artes clásicas como hemos sugerido? ¿Cómo un arte secular del siglo XX se emparenta anacrónicamente con la tragedia, la epopeya y su heroísmo? La clave de comprensión de este asunto se encuentra en un término definitivo para la tradición poética de Occidente, a saber, la mimesis.

DE LA MIMESIS TRÁGICA A LA CINEMATOGRÁFICA

Recibiendo la fuerte influencia de la obra griffithiana, la industria cinematográfica canonicizó un modelo de constitución de sus películas en lo referente tanto al elemento narrativo en el guión como al lenguaje cinematográfico y a la puesta en escena en su conjunto, canon que bautizaremos como “cine clásico”. Ahora bien, cuando nos referimos a la forma canónica del cine clásico, hablamos de un modelo de composición del relato cinematográfico y de su materialización en imágenes siempre caracterizado por su organicidad. El cine clásico hereda la ya muy conocida tradición del arte que se esfuerza por establecer una analogía entre la obra y un organismo vivo, organismo en el que todas sus partes son funcionales y subordinadas al todo como principio vinculante. La obra cinematográfica clásica se comporta orgánicamente en su conjunto: sus personajes son coherentemente articulados, su argumento progresa compleja pero lógicamente, la verdad despunta siempre al final como desvelamiento de lo oculto, lo heterogéneo siempre es gobernado por la estructura de la unidad, etcétera. Sea una película de acción, de suspenso o una comedia romántica, el modelo narrativo clásico presupone la coherencia, unidad, causalidad y totalidad como el piso formal de constitución de la obra. Desde Griffith hasta nuestros días, se mantienen incólumes estos presupuestos:

Naturalmente, los recursos estilísticos del argumento y las características estilísticas han cambiado con el tiempo, pero los principios fundamentales de construcción argumental (preeminencia de la causalidad, protagonista orientado a un objetivo, plazos temporales, etc.) han permanecido en vigor desde 1917. La estabilidad y uniformidad de la narración de Hollywood depara una razón para llamarla clásica, al menos en cuanto el clasicismo, en cualquier arte, se caracteriza tradicionalmente por la obediencia a normas extrínsecas. (Bordwell, 1996, p. 164-165)

Claramente, se trata de una actualización de la tradición dramática cuya fuente se encuentra en las tragedias griegas, pero cuyo principal agente de divulgación y sistematización es Aristóteles. El relato clásico cinematográfico sigue religiosamente la tradición de la organicidad conceptualizada originalmente por Aristóteles en su *Poética*. O, mejor dicho, el relato clásico cinematográfico se adhiere irrestrictamente a la tradición mimética del arte explicitada inauguralmente por el pupilo de Platón. De ahí que muchos teóricos del relato cinematográfico acudan al estagirita como un argumento de autoridad. Francis Vanoye, en su libro clásico sobre la teoría del guión cinematográfico, lo formula así: "Americanos y franceses suelen referirse a la *Poética* de Aristóteles para fundamentar su argumentación" (Vanoye, 1996, p. 28). Desde la tragedia que el estagirita se esfuerza por analizar, hasta el cine clásico que vemos en la sala de proyección del centro comercial, los mismos presupuestos de organicidad de la obra son afirmados pese a la heterogeneidad histórica de las encarnaciones del modelo.

Podríamos decir que, para el siglo XVIII, la tradición del teatro de occidente, pese a la variación en los temas a tratar y el modo histórico de verlos, ha conservado de manera unánime los principios formales estructurales del relato expuestos por Aristóteles en su *Poética*. Incluso, los más reacios a Aristóteles respetan la centralidad de la fábula, el gobierno de un orden sobre lo aleatorio de los acontecimientos, el triunfo de la causalidad, etcétera.

Hasta el siglo XVIII, en efecto, hay un acuerdo más o menos unánime sobre esta primacía de la acción y sobre las principales consecuencias que acarrea. Los más rebeldes a Aristóteles –o a sus comentaristas– aceptan su definición de fábula (llamo fábula al conjunto de acciones consumadas) y sus presupuestos implícitos: imposición de un orden a la proliferación de acontecimientos, para encadenarlos en una estructura racional; unidad de objeto que proporciona una piedra angular a esta arquitectura; subrayado de una significación global, que sustrae la representación al azar y permite aprehenderla como un todo. (Abirached, 1994, p. 56).

De tal suerte que, podríamos decir, la línea histórica que define la tradición teatral de Occidente perpetúa el legado mimético aristotélico hasta el despunte de la modernidad en el siglo XVIII. A pesar de las diferencias históricas y sociológicas naturales al paso del tiempo, la base fundamental de los presupuestos implicados en la teoría mimética se mantiene. Pero, entre estas transformaciones, hay una que tomará particular vigor en

el contexto de la vida burguesa y que resultará definitiva para la consolidación de una forma oficial del relato cinematográfico clásico. Nos referimos en este punto al asunto del personaje.

EL PERSONAJE

Para ser puntuales, Aristóteles nunca habla con propiedad de personaje. Se refiere, más precisamente, a caracteres. El carácter, según el estagirita, no es tanto una singularidad psicológica o sociológica, sino más bien una línea coherente de acción. Un carácter es un principio coherente de conducta, una línea clara de acción. Es decir, el carácter del héroe trágico se encuentra siempre subordinado al argumento.

Para Aristóteles, el carácter es aquello que muestra la línea de conducta general de un personaje [...] se trata de un conjunto de disposiciones cualificativas y de índices de coherencia mínima que fundamentan un comportamiento, sin acotar necesariamente todas sus motivaciones. (Abirached, 1994, p. 33)

Solo la modernidad, con toda su voluntad de individualidad, podrá históricamente ver la emergencia, en sentido propio, de lo que se denomina hoy día personaje. El carácter aristotélico está en la base de nuestra moderna noción de personaje. Pero solo hasta la consolidación de la burguesa sensibilidad moderna el drama ofrece individuos con nombre propio, casa, estrato, pasado singular y obsesiones particulares. Como lo formula Robert Abirached, resulta bien claro que al personaje, "hasta la instauración del teatro burgués, es inútil buscarle un estado civil" (Abirached, 1994, p. 34). Exclusivamente en la modernidad, "el personaje recibe entonces una nueva serie de especificaciones, suministradas por su situación doméstica y su actividad privada, que contribuyen tanto como las precedentes a explicar su carácter y a desatar las contradicciones a través de las cuales puede ser comprendido" (Abirached, 1994, p. 103).

Fue precisamente Hegel, en sus *Lecciones sobre estética*, quien ofreció de un modo sumamente esclarecedor esta diferencia entre la forma moderna del drama y la clásica. Mientras la tragedia griega ponía en acción individuos arrastrados por la necesidad del destino, el drama burgués extrae su dinamismo del impulso interior del personaje que se objetiva en sus acciones. Ahora, en la modernidad, la acción del drama se entiende como la materialización de las intenciones y motivaciones de los personajes que se arriesgan por efecto de sus propias pasiones. El personaje actúa voluntariamente bajo la conciencia de sus propias preferencias y urgencias, no arrastrado ya por imperativos de la tradición o por el poder del destino.

Los sucesos y accidentes, como el desenlace trágico, deben proceder del fin, de las intenciones, de la *pasión* del personaje (y no de las eventualidades exteriores). El destino trágico del personaje se crea por unos móviles internos, por sus acciones en cuanto

voluntad puesta en acción con conciencia de unos resultados. (Vanoye, 1996, p. 29, cursivas en el original)

En las palabras de Robert Mckee, reconocido analista de guión norteamericano, se ofrece con claridad una versión resumida de este contraste entre el drama antiguo, centrado en la fábula, y el moderno, que atiende al personaje:

¿Qué es más importante, la trama o los personajes? Este debate es tan antiguo como el arte mismo. Aristóteles sopesó ambos y llegó a la conclusión de que la historia viene primero y los personajes después. Su opinión se mantuvo hasta que, con la evolución de la novela, el péndulo de la opinión se desplazó en dirección contraria. Ya en el siglo XIX habría muchos autores que defendía que la estructura es un mero instrumento diseñado para exhibir la personalidad, que lo que el lector busca son personajes fascinantes y complejos. (Mackee, 2002, p. 131)

Así, el linaje mimético del cine de relato clásico es innegable. Claro, esta herencia se da como una reapropiación en clave burguesa. De allí la doble centralidad del articulado fábula-personaje. Articulado que supone ya no solo la representabilidad del mundo en la mimesis, sino, además, como veremos, la del ser humano en el personaje en tanto héroe. A los presupuestos metafísicos de la organicidad aristotélica, el modelo neoaristotélico le añade unos antropológicos. A la representabilidad del mundo en la unidad de la acción, se le añade ahora la representabilidad del hombre en la unidad de conciencia del personaje. Es aquí donde las modernas ciencias de lo humano y el arte se emparentan en un sospechoso maridaje político.

LA ESTRUCTURA, EL PERSONAJE Y EL MITO EN EL CINE CLÁSICO

De acuerdo con este acomodo a la mimesis burguesa, el relato cinematográfico se daría un modelo *a priori* que recibe el nombre técnico de *estructura*. El relato clásico respeta una forma preexistente a la configuración singular de cada contenido a relatar. Se trata del primado de la forma sobre la materia narrativa. En términos generales, la estructura no es otra cosa que el paradigma del relato según los tres actos popularmente difundidos desde la Poética aristotélica.

Phillipe Parker, otro conocido representante de los cada vez más famosos manuales de escritura de guión, se refiere a la estructura en tres actos de la siguiente manera:

[...] el valor de la estructura de tres actos no reside en estos niveles mecánicos donde se debate acerca de cuántos hechos componen un acto, o si dominan las opciones narrativas la estructura en actos o el desarrollo de los personajes. Su importancia reside, pues, en dos niveles de vinculación del público con la narrativa. En primer lugar, su vinculación con la narrativa en un sentido global, y en segundo lugar el desarrollo de las historias de los personajes y las inquietudes temáticas. (Parker, 2003, p. 51)

Así, encontramos que, en la articulación del relato según el principio formal *a priori* de la estructura, no solo se organiza el argumento, sino que se le vincula el personaje como su inseparable acompañante. Con la estructura se generan las condiciones de un relato sólido vivificado por el principio activo que significan unos personajes bien definidos. Ahora bien, añadido a esto, ya nos lo decía Phillipe Parker, la composición del relato en tres actos progresivos y causales le permite al espectador vincularse con la trama de la narración, pero, además, y esto es definitivo, vincularse con el personaje. La claridad de conciencia y de acción del personaje resulta definitiva para la inmediata identificación del espectador con aquel a quien le ocurren los eventos relatados. La claridad de conciencia del personaje hace visible una dimensión de humanidad que el ser humano mismo, el espectador, no sabe captar dentro de sí. La mimesis cinematográfica apunta, por identificación en el personaje y por esclarecimiento en el relato, a ofrecer al espectador una imagen global de sus propias experiencias como hombre. De nuevo, las palabras de Parker resultan útiles:

Este es el espectro que actúa como base para que el público pueda conectar con la narrativa. Su efectividad consiste en reflejar las experiencias humanas en sus formas más simplificadas. En esencia, estas experiencias conforman el patrón al que responden las vidas de la gente o bien surgen de los problemas o los objetivos compartidos. Por ejemplo, en la mayoría de los seres humanos la conciencia de la soledad suscita el deseo de eludirla. La manera más común para evitar la soledad es encontrar algo o alguien capaz de satisfacer una necesidad emocional. Este es el fundamento que subyace en todas las historias románticas.

De manera análoga, casi todos los seres humanos han sentido en algún momento de sus vidas que alguien los juzgó equivocadamente. Este es el fundamento del tema de la injusticia.

Para entender cómo estas experiencias humanas generales apuntalan la construcción narrativa, necesitamos ser capaces de entender qué son la historia y el tema, y cómo funcionan, por separado y conjuntamente. (Parker, 2003, p. 35)

Parece haber, entonces, un conocimiento profundo del ser humano y del sentido de sus experiencias en la base del modelo de articulación de las buenas historias y de los buenos personajes. Parece que el guionista debe ser un agudo humanista, un celoso conocedor de la naturaleza humana, de sus facetas más oscuras, dolorosas y, a la vez, de las más generosas. El guionista opera, así, como un psicólogo en el personaje y como un antropólogo en el relato. Se trata de alguien que conoce la interioridad de lo humano y, al mismo tiempo, lo arquetípico de su ser. Nadie mejor para hablarle al espectador de su propia humanidad que el guionista, pero no por sus profundos conocimientos académicos sobre el ser humano, sino por el dominio que posee en el arte de contar historias que, parece, se asienta sobre bases de la tradición.

Los guionistas tienen claro que su actividad bebe de fuentes milenarias y de allí que ellos afirmen que sus relatos conservan una suerte de continuidad, a pesar de las diferencias históricas, con la base mítica que sostiene narraciones al modo de las de Homero o de las tragedias sofocleas. De tal modo que, según esta convicción, el relato milenario de la épica resuena en la narrativa burguesa de nuestros días. En algún sentido, desde Grecia hasta ahora, todos igualmente hombres, pero en otro sentido, hasta hoy y hacia atrás, todos del mismo modo burgueses.

Se dice, entonces, como repiten hasta el cansancio los docentes de la Academia, que no hay historias originales, que no hay nada nuevo que contar. Desde Homero, ya todo está narrado. Algo similar a lo que ocurre en filosofía, donde hay quienes afirman que no hay problemas nuevos que pensar, donde hay quienes aseguran que toda la historia de la filosofía se reduce a un comentario a pie de página de Platón. De este modo, en la conservación de la forma milenaria del relato se conserva la forma milenaria de lo humano. La organicidad mimética del relato se sigue de la organicidad antropológica de lo humano. Ambos, individuo y relato, naturaleza humana y mito, de antemano orgánicos. Desde los primeros relatos, los míticos, esa fuente originaria y prístina en la que lo humano se expresa poéticamente, hasta nuestros días, no hay una sola narración nueva en sentido radical porque no hay, porque no es posible que haya, una nueva humanidad. La siguiente exposición del asunto en un famoso manual de escritura de guión le da firmeza a nuestras últimas afirmaciones:

Por encima de posibles clasificaciones encontramos un tipo de autor milenario y enigmático: el narrador colectivo de las primeras historias, artífice de las forjas del mito, que precede al guionista a través de las edades.

Los relatos anónimos de los albores prehistóricos, como los mitos del eterno retorno, Prometeo o la caverna platónica, se hicieron cada vez más complejos mientras adoptaban formas y nombres a través las culturas y las tradiciones literarias. Pero mantenían intacta su esencia a lo largo de su vertiginoso viaje. El formidable océano literario y cinematográfico que contemplamos en el tercer milenio de nuestra era se debe a los mares tributarios de los mitos.

Con frecuencia se asocia el término mito a relato falso. Sin embargo, estos relatos surgieron como intentos de dar respuesta a las cuestiones más profundas del hombre: misterios sobre el origen y destino humanos, la salvación, el más allá, el amor, las artes [...] Las mismas cuestiones que han interesado siempre al creador de historias. (Sánchez-Escalonilla, 2002, p. 70)

Linda Seger, analista de guiones para Hollywood, lo formula así:

Todos nosotros tenemos experiencias semejantes. Compartimos el viaje de la vida, del crecimiento, del desarrollo y la transformación. Vivimos siempre las mismas historias,

ya sea la búsqueda de la perfecta compañera, el regreso al hogar, el encuentro de la plenitud, la persecución de un ideal, la realización de un sueño, o la caza de un preciado tesoro. Sea cual fuere nuestra cultura, existen historias universales que forman las bases de todas nuestras historias particulares. Las circunstancias pueden ser diferentes, los giros y quiebres que crean el suspense pueden variar de una cultura a otra, pero en todas ellas encontramos siempre la misma historia, bosquejada a partir de las mismas experiencias. (Seger, 2007, p. 143)

Ni antiguo, ni moderno, ni oriental, ni occidental. El modelo narrativo clásico, suponen estos teóricos, no está sujeto ni al tiempo ni al espacio. Y esta incondicionalidad se sigue de su fundamentación antropológica. La forma clásica es de antemano incondicionada porque es humana. Se apunta así a la forma del ser humano atada a la naturaleza, a su base metahistórica, lo que significa, a su estructura impolítica. Bajo la forma natural de lo incondicionado, se esconde la suposición de lo impolítico³. Todo esto resulta sospechoso.

Siguiendo este conjunto de suposiciones, se hizo popular la práctica en el ambiente de la industria cinematográfica de clasificar las películas según el relato mítico general que las recoge en una identidad genérica: Edipo, Hamlet, Prometeo... “Todo relato reducido a su mínima expresión narrativa coincide con patrones comunes empleados a lo largo de la tradición literaria y cinematográfica” (Sánchez-Escalonilla, 2002, p. 84). A pesar de la diversidad que ofrecen las distintas propuestas narrativas de cada film, hay una serie de rasgos genéricos que permite englobar las diferencias según una cuadrícula de identidades. Se trata de una serie de premisas dramáticas fundamentales y a priori, que se encuentra en la base de todo buen relato.

Varios autores han sostenido que el número de las situaciones dramáticas explotadas en las obras del patrimonio cultural mundial es limitado, variando sin embargo este número entre 36 (Georges Polti) y 200.000 (Etienne Sourieau). Estos intentos de repertorio confirman la idea de que las historias se estructuran según unos patrones, siendo la sujeción al modelo más o menos sistemática y más o menos estricta, según las circunstancias. (Vanoye, 1996, p. 46)

Solventándose sobre esta suposición, diversos estudios del guión y de la escritura dramática cinematográfica postularon una serie de tramas arquetípicas que denominaron *las tramas maestras*. Se trata de tramas fundamentales que permiten agrupar en la cuadrícula que las recoge el grueso de la producción narrativa del ser humano.

LAS TRAMAS MAESTRAS Y LA FIGURA DEL HÉROE

No han sido pocos los analistas, teóricos y guionistas que se han lanzado a ofrecer su propia lista de historias paradigmáticas o de temas universales. Los teóricos del guión

clásico insisten en la necesidad de establecer una lista definitiva de tramas maestras que regulen, de acuerdo con patrones modeladores, los principios temáticos y formales de la composición de los relatos. Así, por tocar uno de los ejemplos más vistosos, Phillipe Parker ofrece una lista de diez tramas básicas y de ocho temas fundamentales. En su reconocido libro *Arte y ciencia del guión*, Parker intenta articular un entramado sólido de principios estructurales para el incierto arte de escribir guiones. En su esfuerzo, se lanza a formular una serie de paradigmas temáticos y formales imprescindibles para todo buen guionista. Solo por dar un ejemplo, nos detendremos rápidamente en su listado:

En lo tocante al análisis de los temas, claro está que cada narrativa presenta su propia inquietud temática. No obstante, estos temas particulares pueden ser agrupados bajo ocho tipos o categorías temáticas que expresan las experiencias humanas más relevantes y reflejan las necesidades humanas más comunes. (Parker, 2003, p. 143)

Para Parker, en sentido temático, todo relato se deja subsumir en alguna de las siguientes ocho categorías: el deseo de justicia, la búsqueda del amor, la moralidad de los individuos, el deseo del orden, la búsqueda del placer, el miedo a la muerte, el miedo a lo desconocido y el deseo de aprobación y reconocimiento.

No solo Parker ofrece una tipología de este estilo. Esta práctica se ha hecho bien usual dentro de ese subgénero literario que ha llegado a constituirse bajo el título de “manuales de escritura de guión para cine y televisión”. Podríamos hacer un seguimiento detallado a una infinidad de teóricos del guión que se aventuran a ofrecer sus propias listas de tramas maestras. Todos ellos varían en cantidad y en contenidos. Sin embargo, todos coinciden en su voluntad de ofrecer una suma limitada de alternativas fundacionales del relato. Finalmente, se trata de limitar lo humano en la cuantificación de su narrativa y en su exposición como incondicionada, universal e intemporal.

Entre estos análisis del relato, hay uno que resulta particularmente llamativo. Se trata de un estudio antropológico de milenarias narraciones míticas provenientes de muy diversas culturas. Allí, se intenta establecer desde las ciencias humanas el fundamento antropológico universal del arte de narrar. Se trata de *El héroe de las mil caras*, elaborado por Joseph Campbell (1997). Este estudio nos interesa por dos motivos fundamentales: como primera medida, por la amplia aceptación que ha tenido como soporte teórico dentro de la producción cinematográfica clásica, lo que le ha significado ser muy influyente para los guionistas y directores de las últimas décadas. Y, como segunda, por su relación manifiesta con las ciencias del hombre, como lo son la antropología y el psicoanálisis. En una mezcla disciplinar que bebe de esta doble fuente, Campbell se propone fundar las bases a priori de la constitución de los relatos. En la narrativa del mito, en el viaje del héroe, dice Campbell, se esconde toda una inmensa simbología tan rica como intrincada. Por ello, Campbell busca “reunir un grupo de mitos y cuentos populares de todas partes del mundo y dejar que los símbolos hablen por sí mismos” (1997, p. 9). Gracias al manual de interpretación de nuestra simbología espiritual que es el psicoanálisis, “los paralelos se harán inmediatamente aparentes, y se ha de desarrollar una constante vasta y asombrosa de las verdades básicas que el hombre ha vivido

en los milenios de su residencia en el planeta” (Campbell, 1997, p. 9). Desde el inicio de su investigación, Campbell es claro: en el mito, se encuentra la clave de acceso a nuestra vida emocional más intensa. Allí, se encuentra la base de lo que somos en cuanto seres humanos, de tal forma que, sea cual sea nuestra forma de expresión espiritual, siempre estará oculta tras ella la invisible pero poderosa estructura del relato mítico.

EL HÉROE

Dentro de la amplísima gama de figuras simbólicas que se dejan reconocer en el legado mitológico que despunta en los relatos populares, Campbell decide centrarse en una particular. Su estudio otorga particular protagonismo a la figura del héroe como lugar en que se condensan las fuerzas de los sueños, las narraciones y los mitos. En el héroe, toma cuerpo el nacimiento de aquel que se transforma. Es la encarnación de una transformación, de allí su valor central. Así, ofrece una caracterización rápida del héroe: “El héroe, por lo tanto, es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas, personales y locales y ha alcanzado formas humanas generales, válidas y normales” (Campbell, 1997, p. 26). Heroísmo y normalidad: esa parece ser la clave de la terapia que es todo relato. El héroe es quien renace y por quien nuestros fantasmas se conjuran. En él se encarnan, así, las lecciones aprendidas durante la dolorosa maduración. Entonces, aunque el hombre moderno ya no cree en mitos, puede aprender grandes lecciones de profano heroísmo en los personajes de sus dramas seculares. Nuestra alma, arrojada al mundo, está irremediabilmente lanzada a la aventura de su maduración y, nos dice Campbell, parece que el héroe puede ofrecernos el modelo para enfrentar saludablemente esta dolorosa pero fundamental experiencia. Entenderemos al héroe, entonces, como aquel que se lanza a la aventura de su transformación y, en ello, se juega la propia vida:

El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: *separación-iniciación-retorno*, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito. El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa a su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos. (Campbell, 1997, p. 35, cursivas en el original)

Resulta sorprendente la similitud que se abre entre la figura del héroe que caracteriza Campbell, como aquel que atraviesa una aventura, y la definición orgánica de la fábula y del carácter que desde hace más de veinte siglos Aristóteles ofreció en su *Poética*. Para ambos, se trata del desarrollo de una única acción encarnada en un agente dinámico que progresa diacrónicamente hasta la consumación definitiva de sus actos. Es decir, Campbell parece constatar los principios aristotélicos de la mimesis trágica por la vía del psicoanálisis y la antropología. Los presupuestos de organicidad, causalidad, unidad y totalidad gobiernan el principio de la acción del héroe en el que se cristalizan las fuerzas vitales de nuestra humanidad. El héroe, para Campbell, es aquel que actúa progresiva-

mente al ser lanzado a la aventura, todo con la intención de recuperar la estabilidad perdida. De tal suerte que, en plenitud de conocimiento de lo que está en juego, se dispone a actuar de acuerdo con los medios con los que cuenta para recuperar su mundo. “El modelo clásico se basa en un pragmatismo orientado hacia el fin, hacia el resultado: desde esta perspectiva, incluso el inconsciente del personaje puede integrarse en la acción valoradora para constituir un personaje pleno” (Vanoye, 1996, p. 56). En esta travesía, los actos heroicos evolucionan orientados por la perfecta línea trazada debido a un deseo de restitución del mundo ordinario. Como en la tragedia o en el relato cinematográfico clásico, entre el viaje mítico y el héroe hay una clara colaboración que permite articularlos orgánicamente en una unidad completa. Aristóteles encontraba en la naturaleza el modelo de composición de la bella obra –la obra como un “bello animal”–. Ahora, en los tiempos modernos, Campbell se soporta en los estudios de las ciencias del hombre para fundar científicamente los principios de la bella narrativa. Estos principios estructurales de la acción del relato son los mismos principios que gobiernan la dinámica de nuestros deseos, temores y aspiraciones en cuanto seres humanos. Es decir, en breve, con Campbell, en lo relativo al mito y al héroe, asistimos a una suerte de mimesis antropológica. En consecuencia, si atendemos esta postura, en el relato orgánico, la naturaleza es la que se expresa poéticamente y, para ser más precisos, la naturaleza humana. Esta naturaleza, justamente por su calidad de incondicionada, de metahistórica, aparece como impolítica. Fundar el relato sobre la naturaleza significa liberarlo de todo compromiso con la política, lo que significa, si volvemos sobre la obra de Walter Benjamin, rechazar la más propia y digna de las tareas del arte en el presente.

Continuando con su exposición detallada de los rasgos característicos del héroe, Campbell establece una estructura funcional en la cual es posible encuadrar cualquier tipo de temática. Es decir, el héroe se define más por una serie de operaciones narrativas articuladas entre ellas que por contenidos épicos o religiosos particulares. El héroe es aquel que se lanza a un viaje radical. Esta aventura se estructura según una serie de etapas que se suceden secuencialmente hasta llegar a significar la transformación final del héroe como maduración. En suma, el héroe es aquel que viaja –objetivamente por el mundo o subjetivamente en un proceso de evolución personal–. Así, la función narrativa “héroe” se define más como una forma estructurada de la narración que como un contenido particular, de tal suerte que es posible afirmar heroísmo tanto de Odiseo en su viaje de regreso a Ítaca, como de cualquier hombre ordinario que se trace un objetivo claro y se transforme en su búsqueda. “Ya sea el héroe ridículo o sublime, griego o bárbaro, gentil o judío, poco varía su jornada en lo esencial” (Campbell, 1997, p. 42)⁴.

Casi cuarenta años después de la aparición de *El héroe de las mil caras*, texto publicado con una declarada voluntad científica y antropológica, Christopher Vogler, reconocido analista de guiones, decide apropiarse de las lecciones dramáticas más valiosas del estudio de Campbell y reinterpretarlas en clave de manual de guión. Este experimento generó el archifamoso libro *El viaje del escritor*. Allí, Vogler brinda una síntesis del denominado viaje del héroe con la intención de darles a los guionistas un manual de escritura que a la vez, como él dice, opere casi al modo de un manual para la vida. El viaje del héroe encuentra sus raíces en la vida misma. Vogler señala lo siguiente:

Llegué a la creencia de que el viaje del héroe no es más que un manual para vivir, un completo manual de instrucciones para el desarrollo del arte de ser humano. El viaje del héroe no es una invención, antes bien se trata de una observación. Es el reconocimiento de un hermoso deseo, de unos principios que gobiernan la conducta de la vida y el mundo de la narración de historias, del mismo modo que la física y la química rigen el mundo físico que nos circunda. (Vogler, 2003, p. 11)

De eso se trata la forma del héroe, la estructura de su viaje: es un modelo de humanidad enraizado en la naturaleza misma. Como en la química y la física, estos principios no son objeto de una creación, sino de una observación científica rigurosa. Esto es, con Vogler, se ha naturalizado al héroe y, de nuevo insistimos, donde hay naturaleza, la política parece estar fuera de lugar. Así como, se suele creer, el biólogo no hace política frente al microscopio, el guionista o el director tampoco lo harían frente a la pantalla.

Hemos visto, entonces, de qué manera el modelo narrativo clásico, acudiendo al discurso de las ciencias humanas, se legitima como práctica universal de construcción de historias. Pero, adicionalmente, apoyándose en el suelo firme que le otorga tal cientificidad, dice hablar en nombre de la naturaleza, asegura hablar el lenguaje impolítico de lo que ha sido, es y será. Como muy bien lo nota Francis Vanoye, “puede ponderarse también lo que este modelo debe a las especulaciones científicas y positivistas de la época-realista naturalista” (Vanoye, 1996, p. 52). Habría que ver, entonces, y esa es la tarea futura del porvenir de esta investigación, de qué manera el modelo dramático del cine clásico, expuesto así como lo hemos hecho, contiene la misma voluntad política, silenciosa pero normalizadora, que orienta a las ciencias humanas desde una óptica foucaultiana. Se trata, en este caso, de un saber-poder, de un discurso teórico que influye, casi hasta la determinación, sobre la práctica cinematográfica, otorgándole valor de arte. Pero, además, naturalizando un cierto modelo de humanidad gobernado por ciertos patrones formales y valores de conducta organizados según la norma que distribuye la acción de los seres humanos.

Resulta claro que el director de cine no me gobierna como lo hace el psiquiatra, pero eso no impide ver las manifestaciones de la sociedad disciplinar incluso en el espacio del séptimo arte. Esta asociación nos lanza de nuevo, con mejores herramientas, al asunto del anacronismo de la cinematografía que obedece a este modelo. Estamos preparados para lanzar la pregunta crucial de este artículo: ¿qué voluntad política hace que el cine herede la tradición mimética releída en clave burguesa en el contexto de la crisis de la mimesis que significan las vanguardias? ¿Por qué acudir a la naturaleza en el momento en que el arte se propone desmentir todo presupuesto natural? Este punto resulta crucial y, hasta el momento, solo estamos en condición de formularnos, en la magnitud de sus implicaciones, este interrogante decisivo.

NOTAS

- 1 La relectura que ofrece Massimo Cacciari sobre la formulación hegeliana a propósito del carácter de pasado del arte pone perfectamente de manifiesto nuestro sentir. En la modernidad, sobre todo tardía, un arte que no vuelve críticamente sobre toda evidencia es estéril, un juego vano del espíritu. Solo en la consumación del nihilismo el arte de nuestro tiempo se ubica a la altura de su tarea histórica. "El arte contemporáneo no puede existir sino como reflexivo; toda 'belleza', toda inmediatez, toda armonía deben serle negadas. Mejor aún, el arte representa precisamente su negación efectiva, la muerte. Reflexión y meditación: este arte analizará todo presupuesto, criticará toda inmediatez aparente" (Cacciari, 2000, p. 148).
- 2 La épica encuentra su sentido histórico en un mundo en el que el ser humano convive con lo sagrado, en el que el mundo de los mortales y los inmortales se comunican. En la modernidad, por el contrario, el mundo se ha secularizado y la autoridad que emana del modelo épico ya no brota del ámbito de lo sagrado, sino que sirve de herramienta de orientación de la vida de las masas. El héroe de antaño es ahora el promotor del presente.
- 3 Robert Mackee es claro al señalar que nada más indeseable que la mezcla entre la política y el arte. Para él, la cinematografía no debe confundirse con la actitud política activa y, para ello, la mejor estrategia consiste en refugiarse en la forma más elaborada de un relato cautivador. De ahí que, para él, resulten no solo externas la esfera política y la estética, sino que, además, sea deseable que esta exterioridad se mantenga
- 4 Christopher Vogler lo dice del siguiente modo: "El guerrero no es sino una de las muchas caras que puede presentar el héroe, que también puede ser un pacifista, una madre, un peregrino, un iluso, un vagabundo, un Emerita, un inventor, una enfermera. Un salvador, un artista, un lunático, un amante, un payaso, un rey, una víctima, un esclavo, un trabajador, un rebelde, un aventurero, un fracasado trágico, un cobarde, un santo, un monstruo, etc. Tantas son las posibilidades creativas para esta forma que desbordan con creces su potencial para el abuso" (Vogler, 2003, p. 21).

REFERENCIAS

- Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de directores de escena de España, 1994.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Cacciari, Massimo. "De Hegel a Duchamp". En *El Dios que baila*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Capmbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México D. F: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Durán, Mauricio. *La máquina cinematográfica y el arte moderno*. Bogotá: Ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- Mackee, Robert. *El guión*. Barcelona: Alba Editorial, 2002.
- Parker, Phillipe. *Arte y ciencia del guión*. Barcelona: Robinbook, 2003.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio. *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel, 2002.
- Seger, Linda. *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Rialp, 2007.
- Vanoye, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Vogler, Christopher. *El viaje del escrito*. Bogotá: Robinbook, 2003.

Cómo citar este artículo:

Cárdenas, Juan David. "El cine clásico y su doble anacronismo del mito y del héroe" *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6 (2), 69-86, 2011.