

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

La transformación del mito

Autor/es:

Rodríguez, Hilario J.

Citar como:

Rodríguez, HJ. (1999). La transformación del mito. Banda aparte. (16):37-41.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42373>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



L

# A TRANSFORMACIÓN DEL MITO

HILARIO J. RODRÍGUEZ

Reencuadres: JOHN SAYLES

*"El mito no posee autor, pertenece al grupo social que lo relata, no se sujeta a ninguna transformación. Un militante, creyendo repetirlo, lo transforma.*

Héctor Arrubarrena

Lejos de la naturaleza y del origen, el hombre puede imponer su propia verdad, darle la espalda a sus huellas y pretender que todo camino sólo sigue una trayectoria, aquella que, poco a poco, le aleja del misterio de su ser para acabar despojándolo de él por completo. Ante su propia creación, el creador se olvida, a su vez, de haber sido él mismo creado, frenando de paso una necesaria caída en el infinito, ya que todo rastro de huellas suele conducir hacia un territorio demasiado inaccesible, allá donde nunca se puede llegar porque, en algún punto, a causa de una taumaturgia sin duda inexplicable, uno reconoce una huella que bien podría ser suya. Vivir libre de pleiteas hacia el origen lo circunscribe todo a uno mismo y transforma el mundo en un coto privado de caza, donde cada cual puede actuar a capricho, imponiendo un estado de cosas o una percepción eidética y moral. La historia se ha basado siempre, de forma continua, en establecer en cada instante la fundación de algo nuevo, propiedad exclusiva de los hombres, derrocando así posibles servidumbres hacia los inefables actos de la naturaleza. Un movimiento en la naturaleza viene acompañado por un movimiento en el hombre; cuando eso deja de ser de tal guisa, la muerte ronda cerca. Si todo es una simple cuestión de motricidad, también el hombre puede generarla, desbordando a veces sus previsiones y precipitándolo en el desconocimiento de sí mismo. Pretender entenderlo todo es justificarlo, otorgarle carta de ciudadanía e instalarlo en el condominio de la existencia. Los movimientos del hombre nacen confundidos con los movimientos de esa esencia suya que busca su perpetuación, como el girasol busca los rayos del astro rey y se gira ciento ochenta grados para dorar sus frutos o como la raíz viaja subterráneamente en pos de agua. Hay un acompañamiento obvio entre la presencia, ya sea de la naturaleza o del hombre, y los ocultos mecanismos que la perpetúan; por así decirlo, cuanto se pone de manifiesto nace de una corriente subterránea incapaz de extinguirse hasta no haber sido derrocada por lo externo, lo cual acontece con la muerte.

Dentro del lenguaje puede observarse una red de equivalencias muy similar. A menudo las palabras surgen inmotivadas, sin ninguna asociación posible con los hechos presentes. Nada más desaparecer el yelmo de la vida pública, apenas habrá quien se refiera a él y la palabra irá dejando de ser utilizada; sin embargo eso no ocurre con la muerte o con el amor. Aquello que la palabra apenas alcanza a nombrar, sin significarlo ni desvelarlo, a lo sumo parcialmente, se perpetúa, pues habita más en una necesidad del lenguaje, es decir, en una diacro-



© Yo Carr



© Yo Carr

nía, y no en una mera circunstancia de éste, es decir, en una sincronía; además, el hombre precisa, como si la vida le fuese en ello, palabras, paradójicamente, que frenen el decurso de su dialéctica, palabras capaces de enmudecerle, de librarle de la neurastenia de un decir *ab nihilo*, carente de rumbo y de concierto, para matar las horas y pretender aportar un granito de arena, aun cuando no se tenga nada en las entrañas lo suficientemente relevante o del más mínimo interés. Hoy se confunde el derecho con la obligación y, por consiguiente, el lenguaje yace hacinado en un pandemónium que recuerda aquellos cuadros apocalípticos de El Bosco, Brueghel o Durero, ejemplos perfectos de cómo el hombre destruye cuanto toca, incluso a sí, por una cuestión de interlocutor interpuesto, esto es, por lanzar el lenguaje hacia fuera, deshumanizarlo, para plantarlo delante de los demás, de ahí las ínfulas diletantes de quienes escriben a golpe de palabrejas sacadas al azar del diccionario o citando a tirones y troyanos en latín, porque queda muy bien y es más difícil hacerlo en griego, de no acudir a la autoridad de gurús y demás popes culturales, a base de parafrasear sin posibilidad de sacudidas ni emociones, olvidando que al citar uno intenta un ejercicio de apropiación si no quiere acabar pareciendo un cura con dos pistolas. El lenguaje es pura equivocación y quizá entonces, si he de hacer caso a Noam Chomsky, tampoco el hombre se libre de serlo, de ser asimismo él otra equivocación de la naturaleza, vista su determinación apriorística para hacer uso del lenguaje que le esclaviza y le somete.

Ninguna palabra debería nombrar al mundo antes de que éste sea o se corre el riesgo de creer que es el lenguaje el agente organizador. Por eso convendría restituir la idiosincrasia mitológica del lenguaje, pretenderlo incluso no arbitrario, desconociéndose, eso sí, sus reglas organizativas, con lo cual ampliaría su contenido sémico a base de metaforizarlo. Decir una pala-

bra y ser capaz con ella de haberlo dicho todo, al menos durante un rato; situarse en actitud de espera, por si acaso esa palabra acaba de llegar, o, por el contrario, ir corriendo en pos de ella, hasta el mismísimo corazón de las tinieblas, no para hallar algo distinto a lo ya conocido, sino para hallar lo consuetudinario, lo de costumbre, en un ámbito ajeno y desconocido, muy posiblemente el oportuno de cara a fundar el sentido de las cosas a partir de cero. La historia humana, desde la concepción occidental, se basa en una pérdida: la del Paraíso, y la posterior búsqueda de algo supletorio, ya fuese una tierra prometida, un caliz sagrado o la piedra filosofal. Por consiguiente, hablar de búsqueda dentro del lenguaje sigue con coherencia los impulsos primigenios, no por ello hoy en activo, del hombre.

De algún modo, el lenguaje se ha convertido, andando el tiempo, en la barrera entre el hombre y la naturaleza, la pretensión por parte del primero de tener un arma capaz de edificar, sin conformarse con su verdadera función representativa. Así las cosas, la imagen es hoy, más que nunca, una esperanza, en tanto en cuanto con ella, cuando no viene tamizada por las espurias y perentorias demandas del dinero y la industria, en definitiva del público, todavía se puede aspirar a devolver al hombre a un estado de comunión con lo ancestral, con el origen, o, si se prefiere llamarlo de tal guisa, con lo sagrado, lejos de cualquier angustia, como ante los iconos u otras imágenes religiosas. Un pueblo parlanchín y dialéctico como el judío vive de espaldas a la imagen, repudiándola y prohibiéndola coercitivamente, consciente de su poder de captación, de su efecto sedante. Porque lo que en la imagen obra maravillas es una especie de reciprocidad por su parte, al devolver al espectador la sensación de ser también observado, de ahí esos juegos constantes en los museos, delante de los retratos, pretendiendo que los ojos del retratado sigan la trayectoria de todos sus espectadores. Quizá, ¿por qué no?

John Sayles comenzó, curiosamente, su carrera escribiendo dos libros: *Pride of the Bimbos* y *Union Dues*, caracterizados por un crítico en realidad como filmes, lo cual no pareció importarle demasiado al director, a quien no le cuesta en absoluto, puesto a la tarea, relacionar el primero con Federico Fellini y el segundo con Vittorio De Sica y Cesare Zavattini. No obstante, luego de un corto periplo en el teatro, su atención quedó fijada de forma definitiva en el cinematógrafo. Sus devaneos con la palabra se vieron pronto sacudidos por la necesidad de llevarla a otra parte, encontrarle una funcionalidad diferente, más ligada a la idea de representar que a la de decir. Desde el comienzo de su carrera como cineasta, sólo ha regresado en una ocasión, si exceptuó sus historias cortas, al terreno de la ficción literaria, para narrar en *Los gusanos* una historia poblada de puntos de vista, lo cual la hace intransferible, acorde a sus parámetros, a imágenes, no tan sensibles de segmentarse en niveles distintos, so pena de caer en el más lesivo esquematismo, sobrado para malograr un filme en principio interesante como *Hombres armados* (*Men with Arms*, 1998).

Datos biográficos aparte, John Sayles ha encarnado durante las dos últimas décadas una idea de cineasta un tanto periclitada hoy: la de la independencia. Para él, "hay dos formas de afrontar el término independiente. Una es preguntar si la financiación es oficialmente independiente. Y eso no me dice gran cosa. Según la revista *Variety*, Carolco es una productora independiente. Si no es un gran estudio, a la fuerza ha de ser independiente. Mi punto de vista sobre el tema es que los cineastas independientes hacen lo que hacen porque tienen una historia y quieren contarla. No porque estén pensando en términos de búsqueda de mercado o simplemente porque quieran



hacer una película y para ello estén dispuestos a aceptar cualquier actor y cambios en el guión" <sup>1</sup>. No es extraño, por tanto, que dirija su admiración hacia John Cassavetes, cuya carrera como cineasta iba siempre precedida de pequeños papeles en olvidables filmes, a fin de conseguir dinero suficiente para sus propios proyectos, tal cual le sucede a Sayles, aunque él se dedique mayormente a colaborar en guiones irregulares y necesitados de algún retoque. La independencia, consiguientemente, no radica tanto en entrar a formar parte de una maquinaria en la que desarrollar una historia, cuanto en crear un maquinaria personal para llevarla a cabo. Tampoco se trata en absoluto de circunscribir el cine independiente a una serie de temas tabú o algo parecido, si bien durante los años sesenta, sin ir más lejos, el cine *underground*, otrora el nombre asignado al cine independiente, insistía mayormente en argumentos rechazados por los grandes estudios y quizá también por el público en general. Un argumento puede ser hoy rechazado y mañana aceptado, con lo cual no se puede establecer nada a modo de mojón o linde en ese sentido.

El actual éxito del cine independiente norteamericano se basa, ni más ni menos, en su cercanía argumental, técnica y dramática con el cine comercial, contando incluso con actores que no dudan en trabajar a medio camino entre la comercialidad y la independencia. Claro que esto indica los planteamientos comerciales aun desde la independencia, visto el tipo de filmes que se aspira a rodar a partir de ella: tener un control absoluto sobre cada uno de los elementos constituyentes del producto acabado basta. En cuanto alguien quiere hacer algo más inusual, habrá de ser con John Travolta, para cubrirse las espaldas. Norteamérica no cuenta con un José Luis Guerín y si lo hace no es lo que luego le vende a Europa como independiente. Quizá lo en verdad independiente de cada cinematografía es aquello que raramente traspasará sus fronteras o si lo hace es para recibir un premio de consolación en un festival donde se premia a todo el mundo, aun a los espectadores. Resulta asombroso comprobar los importantes galardones cosechados por *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997) o *El árbol de las cerezas* (Marc Recha, 1998) y su pésima distribución nacional y más que posible óbito a nivel internacional, puede que para ser rescatadas, siempre a nivel restringido, en España y para de contar, dentro de veinte o treinta años, en alguna desganada retrospectiva de un festival *arriesgado*, capaz de tirar el dinero público en cualquier sitio, ahora en José Luis Dibildos, ínclito adelantado, y más adelante en José Luis Guerín, Marc Recha, Ángel García del Val, Antonio Padrós y tantos otros no menos denostados en su tiempo e incluso después.

Cierto es, no obstante, que la independencia no es un certificado de calidad y en muchos casos sólo estriba en una mayor torpeza y falta de gusto a la hora de presentar lo de costumbre. Con referencia a John Sayles, es importante resaltar la dualidad de su posicionamiento en el marco independiente, pues él lo es por sus métodos de producción, a menudo sustentados con el dinero de su bolsillo, y también por el tema de sus filmes, a menudo ajenos al público y a lo políticamente correcto a un tiempo. Debe consignarse, por supuesto, que, frente a los actuales cineastas así llamados independientes, hijos de una situación en la cual rodar es más fácil y hay bastantes más oportunidades para colocar un producto, desde festivales *ad hoc*, como el de Sundance, a una miríada de televi-



© Yo Carr

siones por cable multiplicando los canales, amén de salas especializadas en pases de filmes *indie*, John Sayles lleva cuatro lustros de carrera a sus espaldas, eso sin olvidar que su educación coincidió con mayo del 68, justo cuando estaba a punto de comenzar la universidad, dejando, directa o indirectamente, en él y después en su obra cinematográfica un marchamo comprometido, por darle algún nombre. Pese a todo, su herencia visual no parece ser la de un Jean-Luc Godard o un Michelangelo Antonioni, ni siquiera la de un Arthur Penn o un Alan J. Pakula, más bien parece la de un John Ford, la de un poeta primitivo. Su talante liberal no tiene nada en común con el de Sidney Pollack o Sidney Lumet, porque a él no le interesa denunciar un sistema, sino que se conforma con integrar en sus filmes a las comunidades étnicas excluidas de la imagen representativa de su país; por así decirlo, su concepción política del cinematógrafo no reside en hallar una nueva forma de narrar, por que él no es un vanguardista disconforme con seguir los dictados de un clasicismo que pone las cosas muy duras; más bien al contrario, la suya es una manera directa y escueta de presentar las cosas, tendiendo, eso sí, a los retratos colectivos, donde los contrastes e interacciones enriquecen sus propuestas.

Buena parte de los cineastas independientes plantean, esgrimiéndolo a guisa de ideario, la acuciante e imperiosa necesidad de suplantarse la concepción presente de la imagen e introducir otra en su lugar; casi siempre se ha reaccionado así en todos los ámbitos. Si un presidente no funciona, que uno diferente ocupe su lugar; si ese edificio no es el apropiado, pues

1. Smith, Gabin, *Sayles on Sayles*, faber and faber, London, 1998, p.250.

mejor será aquél. El caso es librarse cuanto antes de lo que no funciona, como si fuese imposible mejorar algo a partir de uno mismo. O la perfección surge en un golpe de suerte y a la primera o se vuelven a tirar los dados y sanseacabó.

Por sus innegables relaciones con todo tipo de imágenes, pero en especial con las religiosas, la imagen cinematográfica busca, dentro de sus continuas variantes argumentales, fijar ciertas invariantes, para representar, en parte, una idea subliminal de marco a partir del cual se cuenta con los elementos oportunos, óptimos. Se trata de elementos que poco a poco se van extendiendo temporalmente y que, con ligeras variaciones, perduran porque contienen la esencia de lo que el común de los mortales busca en la imagen. Quien mira quiere que su inmovilidad física se vea compensada por un involucramiento anímico, se presta al juego si de alguna forma siente el espectáculo como si fuese su propia vida o como si fuese un modelo a partir de ella o para conducirla. Poca gente resistiría la idea de idolatrar a un dios en forma de cucaracha, pues a la imagen que se impone al espectador, éste también le impone unas reglas de cercanía o se desentiende. De ese modo, el cinematógrafo no suele crear imágenes atendiendo a la globalidad, sino a la mayoría que lo sustenta, con lo cual se disuelve ante aquellos que quedan fuera.

Norteamérica tardó en integrar en su imagen cinematográfica ejemplos de su crisol étnico y racial, negándose a ver, como le sucede a Ethan (John Wayne) en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956), de John Ford, una franja cromática más cercana a la realidad, espantada por el estallido de color que ello ocasionaría. Sin embargo, a principios de la década de los ochenta comenzaron a introducirse con mayor frecuencia en todo tipo de filmes personajes de razas diferentes, coincidiendo con el inicio de la carrera de John Sayles, de quien vale la pena recordar *The Brother from Another Planet* (1985), pues en él presentó a un extraterrestre de color, rompiendo con una imagen sacralizada de los extraterrestres, que antaño podían ser cualquier cosa menos negros.

Como señas de identidad, a John Sayles lo caracteriza una continua ubicación de sus historias en comunidades pequeñas, de tipo rural, y cerradas, de espaldas al tiempo, dentro de un cuasi anacronismo con respecto al presente. La idiosincrasia y vicisitudes de sus personajes tiene un valor alegórico, negándose en términos físicos, para conducir hacia un tipo de verdad conceptual. *Passion fish* (1992), de hecho, se inicia con la incapacitación de su personaje principal, May-Alice (Mary McDonnell), a causa de un accidente. Narra, pues, con miras a alcanzar un momento de lucidez, alejado de retóricas, y no para mostrar simples contingencias, y suele hacerlo con referencia al pasado. Después de todo, cualquier tipo de comunicación se basa en una mirada retrospectiva, a no ser cuando se trata de simple cháchara. El lenguaje siempre recula hacia algo en apariencia prescrito, porque, se quiera o no, parte de una experiencia cercana a lo ancestral. *Lone Star* (1996) es, a ese respecto, bastante clarificadora: cuando uno pretende ajustar en el presente un suceso pasado, descubre que normalmente se convive con un tipo de velo sobre la verdad y detrás de él, además de la leyenda (necesaria si no se quiere despojar al presente de lazos con el pasado, erradicando su veneración y respeto), las honras fúnebres de quienes han dejado un comportamiento ejemplar, también existen interconexiones profundas de un individuo a otro, pues se es hijo, según John Sayles (un heredero, por ende,

de Hegel), de quien se cree serlo y al tiempo de quienes le rodearon, sin olvidar asimismo la importancia primordial del paisaje. Para John Sayles, como le sucedía a muchos cineastas clásicos, o primitivos, como gusten, mayormente los que más recaltrantemente insistían en los *westerns*, el espacio ofrece una oportunidad de oro en tanto en cuanto relaciona al hombre con la naturaleza, lo integra en ella, recordando de paso los lazos de ambos, ligados por una conexión que ni siquiera el tiempo puede deshacer. En *Hombres armados*, su filme más telúrico, John Sayles niega, poco más o menos, en términos visuales la urbe e insiste luego en la jungla, poblada por individuos dialécticamente pragmáticos, pues ni siquiera se preocupan de entender su entorno, por encima de sus posibilidades cognitivas. Incluso *Matewan* (1987) acentuaba, quizá de forma consciente, como el propio director reconoce en *Sayles on Sayles*, la presencia del espacio —aun sin tratarse de un *western*—, al cual, sin embargo, le dio un tratamiento similar al de *Raíces profundas* (*Shane*, 1953), de George Stevens, o “uno de esos filmes con *tirroteos espectaculares, donde se mantiene la integridad direccional cuando unos disparan a otros, la arquitectura de la continuidad*”<sup>2</sup>, sin planos/contraplanos organizando la acción; el espacio absorbe a todos los personajes y los somete a un particular tipo de relación, no definida por el orden en términos humanos.

Al igual que sucede con muchos creadores independientes, celosos del acabado real, tras el montaje de sus filmes, Sayles se encarga él mismo de dicha tarea, amén de confiar la producción a Maggie Renzi, con quien trabaja desde su primer filme, y la música de Mason Daring, cuya colaboración comienza asimismo en 1979, con *The Return of the Secaucus Seven*, pues siempre ha demostrado una profunda versatilidad, conjugada con un profundo conocimiento del *folk*, *country* y muy especialmente de la música étnica. Eso, claro, no obsta para que haya evolucionado, con plena consciencia, introduciendo en cada filme una textura visual diferente, como atestigua su trabajo con distintos fotógrafos para sus historias, sin haber buscado nunca a nadie en exceso preciosista, prefiriendo la opacidad y un poco de grano, lo cual aleja sus obras de un nivel estético obvio sobremano, oscilando de lo dramático a lo documental, cuya simbiosis niega cualquiera de las dos opciones y se mantiene a medio camino, porque eso le sirve para presentar una imagen cercana a la realidad y sumida al mismo tiempo en una ficción. Su significante no es onírico, ideolético o solipsista, no deja de ser reconocible, pero su significado presenta una nueva lectura, un apunte inusual sobre él, de ahí el carácter comprometido de su cine, su dedicación a enriquecer la realidad, amplificar el campo del encuadre, porque confía, sin duda, en la imagen y su relación directa con el espectador, en su respeto hacia éste, evitando toda libre ostentación. Lo cual explica la vinculación, como apuntaba Jesús Rodrigo, de su postrer filme, *Hombres armados*, con cierto cine latinoamericano, cuya imagen nace bajo la égida de llevar la realidad allí donde ésta ha desaparecido, sepultada por la representación, tal cual sucede en las ciudades, donde las cosas se conocen en apariencia, no en esencia, pues el valor de un significante cobra sentido cuando está dentro de la estructura que le sirve de receptáculo, en otras palabras, cuando no se disocia del resto de componentes que conforman lo real; juntar sus partes a partir de una imagen global, pues, en definitiva, la imagen integra en lo general una idea individual que ésta tenía del primero.

Salvo *Lianna* (1982), sus filmes multiplican sus puntos

2. *Ibidem*, p. 136.



de vista. "No creo que ningún animal social, incluyendo a los seres humanos, aparezca, viva, crezca, cambie o exista lejos de sus conexiones con otras cosas"<sup>3</sup>. para John Sayles, el carácter es interacción, por ese motivo su ficción carece de monólogos y su cine tampoco insiste en recursos como la voz en *off*. Un personaje adquiere entidad al relacionarse con otros personajes, dialogando, del tal manera que la acción apenas es importante o necesaria, algo palpable en los filmes de John Sayles, reticentes a la hora de presentar exclusivamente acontecimientos e intensificando el valor de los diálogos, señas de que los seres humanos todavía pueden entenderse y resolver sus conflictos por cauces diferentes a la beligerancia, sin por ello insistir en moralina barata, aunque el riesgo de caer en lo ejemplarizante, y, por tanto, en la ingenuidad, sea a veces el precio a pagar, caso de *Hombres armados*, un tanto perjudicada por sus *flash-backs* para explicar a varios de sus personajes, desvirtuando dichas imágenes a base de insistir, con su posi-

cionamiento, en un mundo de buenos y malos estereotipos.

Apartado de los parámetros de la independencia en los términos actuales, John Sayles lucha a la par contra una industria basada en la repetición de estrategias securizadoras y contra un público poco ávido de ver en la pantalla algo de la realidad de la cual huye y que sólo se interesa por un director como él cuando tiene que defecar su vida emocional en el cinematógrafo, imposibilitado para hacerlo de verdad, con sus congéneres, a quienes comienza a desconocer y consiguientemente a rechazar, contentándose con verlos diluirse en la imagen cinematográfica, de la cual no acaban de salir, atrapados mientras los espectadores se nieguen a liberarlos, acaso temerosos a la sazón, de hacerlo, de ser ellos los condenados.

Sabiéndote frente a mí, sé cuál es mi esencia, quién soy yo en definitiva, porque aunque yo no soy yo, tampoco soy el otro.

3. *Ibidem*, p. 94.



Foto del libro *Irish Cottages, Real Ireland* © Liam Blake