
Una Escritura del Tiempo

Juan Miguel Company
Vicente Sánchez-Biosca

Entonces, la compañía contrató a alguien que no había leído el libro, ni mi guión, pero al que dio la orden de cortar, y cortó, y cortó... Fue una exhumación cuando vi el film por primera vez, diez años después; una exhumación para mí. Encontré, en un pequeño ataúd, mucho polvo y un hedor terrible y... una diminuta columna vertebral y un hueso del hombro. Naturalmente, me puse enfermo, muy enfermo, porque había trabajado durante dos años en ese film, sin cobrar nada. Ensayad esa melodía en vuestro piano: dos años con una esposa enferma, con un hijo enfermo, gravemente enfermo de poliometitis, y yo trabajando en ese film, sin sueldo, durante dos años. Y al cabo de los dos años, pensaba que si el film se exhibía como yo lo había hecho, sería el director más grande del mundo.

Estas son las tristes y desencantadas palabras que Erich von Stroheim dedicara en 1955 a su más cariñoso y desmesurado proyecto, **Greed** (Avaricia, 1923-1924). No resulta incomprensible, ni tan sólo extraña, la nube de leyenda que rodea las sucesivas censuras que el film sufrió. Recortes que fueron obra de varias manos y que redujeron una obra de casi nueve horas de duración a dos escasas que ostenta la copia en la actualidad. Pero, más allá de la imagen de este genio despojado que sin lugar a dudas fue Stroheim, cabe preguntarse si el método empleado presentaba aspectos en colisión con un modelo cinematográfico que se estabilizaba en los veinte americanos. Pues **Greed** puede ser un lugar privilegiado de cuestionamiento de los límites, si bien todavía escasamente clausos, que preconizaba la producción americana antes de la llegada del sonoro.

(1) La primera versión de *Greed* constaba de 42 bobinas (en otro lugar, Mitry habla de alrededor de 36 bobinas). A petición de Godsol, el propio Stroheim reduce el metraje a seis horas (24 bobinas) con la previsión de que se exhibiera en dos partes de tres horas cada una. La dirección de la Goldwyn exige entonces un film explotable que pueda ser proyectado en una única sesión (Godsol y Mesmore Kendall). El film queda reducido de nuevo a 18 bobinas por Rex Ingram, de común acuerdo con Stroheim. La siguiente versión se debe a June Mathis, quien la reduce a 3 horas (12 bobinas) con gran respeto por las ideas del autor, si bien Mathis no era montadora en realidad. Esta versión fue presentada en abril a la Metro Goldwyn y, tras la compra de L. B. Mayers, Stroheim insiste para que su film sea exhibido según la versión de 24 bobinas montada por él. No sólo Mayer rechaza la moción, sino que permite que Thalberg suprima escenas que *atentaban contra la moral pública*. Así, reducido a diez bobinas fue exhibido el film definitivo.

Así, pese a la lamentable depredación de que fue objeto, *Avaricia* representa un dudoso e insólito pacto en la historia del cine, ilustrativo no sólo para la arqueología de su reconstrucción —sin duda, deseable—, ni para la sociología de la producción, sino sobre todo por su operatividad para la crítica textual. Y ello por varios motivos:

- 1) Posibilidad de rodar un completo *decoupage* con casi total libertad —salvo el último período que, con todo, tampoco presenta restricciones notables.
- 2) Posibilidad hecha efectiva de montaje, por el propio Stroheim, del material rodado y con el metraje deseado (en una segunda versión del autor, el metraje del film quedó en seis horas).
- 3) Hecho relevante de que los numerosos cortes no manipulan —con excepción de algunos carteles aclaratorios— el montaje de los planos, ni su orden y duración, por lo que parece. Tales cortes atentan, esto sí, contra una concepción narrativa de la duración y del tiempo.

De este modo, si bien la fluidez narrativa, la formación de elipsis, la pérdida de la demora y el aligeramiento de acciones y personajes secundarios aniquilan la escritura de Stroheim y su visión del tiempo, el respeto (?) de secuencias y unidades completas permite —en contra de lo que sería de esperar en semejante caso— aproximarse con cierta dosis de credibilidad al método de Stroheim a partir del texto *Avaricia*. Por ello, interrogando el entramado textual que hoy poseemos, y sólo a partir de él, juzgamos legítimo referirnos al *decoupage* original y a las pretensiones a medias formalizadas (textualizadas) de que da cuenta éste, conscientes de no falsificar en nada el método de puesta en escena, la concepción narrativa y el significado simbólico del texto del vienés (1).

El naturalismo literario: una poética de la duración

Y Pasó aquel año. Nació gente, murió gente. Maduraron mieses, se deshojaron arboledas. pasaron otros años.

Se subió en una silla para examinar los estragos. Y Ega, entretanto vagaba entre los otros muebles, cofres nupciales, mesas españolas del Renacimiento italiano, recordando la alegre casa de los Olivares, que habían adornado las bellas noches de reunión, las comidas, los cohetes disparados en honor de Leónidas... ¡Cómo pasaba todo! De repente, tropezó

su pie en una sombrerera sin tapa, repleta de cosas viejas: un velo, unos guantes desaparejados, una media de seda, cintas, flores artificiales. ¡Eran objetos de María encontrados en algún rincón de la Madriguera, tirados allí en el momento de vaciar la casa! Y, cosa lamentable, entre aquellos restos de ella, mezclados como en la promiscuidad de una basura, ¡apareció una zapatilla de terciopelo, bordada en relieve, una vieja zapatilla de don Alfonso de la Maia! Ega escondió la sombrerera rápidamente debajo de un trozo suelto de tapiz...

(José María Eça de Queiroz: **Os Maias**, 1888)

Uno de los más acreditados tópicos al que aún hoy debe enfrentarse la crítica, es aquél que considera al naturalismo literario como una desviación nociva de la gran escuela realista del XIX. Dicho tópico tiene su origen en determinadas apreciaciones de Lukács, para quien el naturalismo simplificaba en exceso la ecuación individuo-sociedad —vertebradora de las novelas de Balzac— proponiendo al lector únicamente la pormenorizada observación del caso patológico mediante procedimientos formalistas de figuración. El estrecho determinismo biológico de Zola, la ausencia en sus novelas de personajes positivos, ha provocado, en ocasiones, la condena absoluta de autor y obra en nombre no ya de las reductoras consideraciones sociologistas de Lukács —que, al fin y al cabo, siempre consideró a Zola como un escritor progresista, pero equivocado— sino de oscurantismos morales de carácter inquisitorial muy similares a los que el honesto trabajador de Médan tuvo que soportar en vida (2).

El error parte, sin duda, de entender, sumaria y vicarialmente, la novela como espejo reflectante —a la vez que pasivo y neutro— de la realidad. ¿No resulta significativo que el grueso de la crítica literaria consultable sobre el naturalismo se decante exclusivamente por el análisis sociológico-temático (Lukács, pero también Auerbach, Goldmann...)? Ciertamente que la misma obra de Zola facilita dichos extremos. El subtítulo de **Los Rougon-Macquart** reza: *Historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio*. Resulta, pues, tentador establecer una lectura de las veinte novelas de la serie como correlato, más o menos inmediato, de un segmento histórico convenientemente acotado: desde el golpe de estado de 1851 (**La fortune des Rougon**, 1871) hasta la caída del Imperio en Sedan (1870) (**La Débacle**, 1892).

Hay en Zola una *Referencia* a los acontecimientos que provocaron tanto el auge como el crepúsculo de Napoleón III, una emergencia *sintomal* en su escritura del *tiempo diacrónico* de la historia. Pero lo que caracteriza sus ficciones es la acción —contundente, implacable, devastadora— de un *tiempo sincrónico*: el de la diégesis. Tanto los personajes como su medio ambiental sufren la prueba del paso del tiem-

(2) Vid. Al respecto la *Introducción de Sebastián Arbó, convertido en espontáneo policía cultural franquista, a la edición del Círculo de Lectores de La Tierra* (Barcelona, 1974).

po. Deleuze detecta en el naturalismo una duración temporal entendida únicamente como desgaste y degradación. Esa idea de descenso y entropía, que parece devolver todas las cosas a un mundo originario, dominado por el caos y la pulsión de muerte, es familiar a todo lector de *L'Assommoir*. Veamos cómo la describe Deleuze:

... El naturalismo no se opone al realismo, por el contrario, acentúa sus rasgos prologándolos en un surrealismo particular. En literatura, el naturalismo es esencialmente Zola: es a Zola a quien se le ocurre duplicar los medios reales con mundos originarios. En cada uno de sus libros describe un *medio preciso*, pero también lo *agota* y lo devuelve al mundo originario: su fuerza de descripción realista viene de esa fuente superior. El medio real, actual, es el médium de un mundo que se define por un comienzo radical, un fin absoluto, una línea de más grande declive... El mundo originario no existe con independencia del medio histórico y geográfico que le sirve de médium. Es el medio el que recibe un inicio, un fin y sobre todo un declive. Por eso las pulsiones están extraídas de los comportamientos reales que circulan en un medio determinado, de las pasiones, sentimientos y emociones que los hombres reales experimentan en ese medio. Y los pedazos son *arrancados* a los objetos efectivamente formados en el medio. Se diría que el mundo originario no aparece sino cuando uno sobrecarga, espesa y prolonga las líneas invisibles que recortan lo real y desarticulan los comportamientos y los objetos. Las acciones se desbordan hacia actos primordiales que no las componían, los objetos, hacia pedazos que no los reconstituirán, las personas, hacia energías que no las *organizan*. A la vez: el mundo originario no existe ni opera sino en el fondo de un medio real, y no vale sino por su inmanencia a este medio cuya violencia y crueldad él revela; pero, además, el medio no se presenta como real más que en su inmanencia al mundo originario, tiene el estatuto de un medio 'derivado' que recibe del mundo originario una

temporalidad como destino. Es preciso que las acciones o los comportamientos, las personas y los objetos, ocupen el medio derivado y se desarrollen en él, mientras que las pulsiones y los pedazos pueblan el mundo originario que arrastra con todo. Por eso los autores naturalistas merecen el nombre nietzscheano de *médicos de la civilización*. Ellos hacen el diagnóstico de la civilización. La imagen naturalista, la imagen-pulsión, tiene, en efecto, dos signos: los síntomas y los ídolos o fetiches. Los síntomas son la presencia de las pulsiones en el mundo derivado, y los ídolos o fetiches, la representación de los pedazos. Es el mundo de Caín y los signos de Caín. En suma, el naturalismo remite simultáneamente a cuatro coordenadas: mundo originario-medio derivado, pulsiones-comportamientos. Imagínese una obra en que el medio derivado y el mundo originario son realmente y están bien separados: aún si guardan entre sí toda clase de correspondencias, esa obra no es una obra naturalista (3).

Se nos perdonará la desmesurada longitud de la cita. Creemos que era necesario asumirla en su integridad dentro de nuestro discurso porque constituye, sin duda, la respuesta más concluyente a los planteamientos lukacsianos sobre el naturalismo. En contra de ellos, Deleuze plantea una perfecta relación dialéctica personaje-entorno (*mundo originario-medio derivado*) que se materializa en la *imagen-pulsión* a través de la creación de grandes objetos simbólicos, esos *signos de Caín* a los que, tal vez, aludía Lukács cuando señalaba, despectivamente, que *...la problemática poética del naturalismo debía producir, necesariamente, métodos formalistas de figuración* (4).

Subrayemos en el texto de Deleuze la idea de que el medio derivado recibe del mundo originario una temporalidad como destino. No estaríamos aquí tan lejos del concepto schopenhaueriano de la voluntad de vivir (*Wille zum Leben*) entendida como un impulso incesante y ciego de la realidad en sí misma a perpetuarse frente a toda representación. El *tiempo sincrónico* en Zola es, en ocasiones, un auténtico *pre-cipitado* simbólico.

Cuando Gervaise, al final de *L'Assommoir* (1877), inicia la ronda de los Grandes Bulevares un frío sábado de enero, arrastrando su hambre y su miseria en un vano intento de prostituirse por un pedazo de pan, hacemos nuestra su emo-

(3) DELEUZE, Gilles: *La imagen-ovimiento. Estudios sobre cine 1*, pgs. Barcelona. Ed. Paidós, 1984. Traducción de Irene Agoff, pp. 181-182.

(4) LUKACS, G.: *Problemes du réalisme*, París. L'Arche, 1975. El subrayado es nuestro, p. 150.



Avaricia

(5) MITTERRAND, Henri: «Le regard d'Emile Zola (*Europe*, Mayo-Junio 1968) en el Apéndice a la edición Garnier-Flammarion de *L'Oeuvre*. París, 1974.

Es evidente que los personajes de Zola —como los de Eça de Queiroz— sufren el tiempo, ofreciendo al lector la patética imagen de la degradación que éste opera en sus conductas. Cuando Proust, desdeñando la pericia argumental, se centre, temáticamente, en la noción misma de tiempo como duración, tamizada subjetivamente por la memoria involuntaria, cruzará el umbral de la modernidad literaria en cuya antesala se había quedado el texto naturalista.

ción cuando contempla la fachada del hotel Boncoeur, ahora cerrado, cubierta de carteles, manchada y rota, al evocar su juventud con Lantier, recién llegada a la llegada a la ciudad. La ruina del hotel condensa la implacable sentencia del tiempo, los veinte años transcurridos desde el comienzo de la narración y, también, es trasunto de la actual degradación de la protagonista. Como bien ha dicho Henri Mitterand —el primero de los especialistas en Zola que estableció la pertinencia de un análisis textual de su obra— la imagen y el símbolo son indisociables de esa aparente *primera ojeada* del autor sobre la realidad, siempre presentes tras las palabras: *...El símbolo nace con la sensación porque está en las cosas* (5).

El texto naturalista pretende verlo todo, describirlo todo, situándose, mediante la hipertrofia detallista, en una especie de *zona límite* del sentido, donde éste correría el riesgo de *caer*, mediante la propia facticidad descriptiva del objeto. Según Naomi Schor, Zola habría aprendido bien la lección de Flaubert cuando, al describir la gorra de Charles en el primer capítulo de *Madame Bovary*, se plantea *la imposibilidad de*

toda actividad hermenéutica en el umbral mismo de la novela... El detalle es rebajado a un estado de materialidad insignificante, para concluir afirmando que, sea cual sea la nostalgia de Zola por las orgías interpretativas de Balzac, es evidente su asimilación de la deconstrucción flaubertiana. *El delirio de interpretación, es, también, la agonía de la interpretación* (6).

La descripción es, en Zola, un procedimiento funcional de escritura por el que llegar a un cierto *más allá* de lo real. Señalaba el propio escritor, en una carta a Henri Céard:

Únicamente habría deseado desmontarle a usted el mecanismo de mi ojo. Es verdad que agrando; pero no lo hago como Balzac, ni tampoco Balzac agranda como Hugo. *Todo está ahí, la obra está en las condiciones de la operación.* Todos mentimos, más o menos, pero ¿cuál es la mecánica y la mentalidad de nuestra Mentira? Mas todavía creo —y es aquí donde, posiblemente, me equivoque— que miento, por mi cuenta, en el sentido de la verdad. *Tengo la hipertrofia del detalle verdadero, el salto a las estrellas en el trampolín de la observación exacta. La verdad se eleva, de un aletazo, hasta el símbolo* (7).

De esta manera, de acuerdo con los postulados expresados por el mismo Zola, suscribiríamos la conclusión a la que Yves Chevrel llega en su excelente libro sobre la Escuela de Médan:

El escritor naturalista no se propone, en absoluto *reproducir lo real*; desea, ante todo, poner la lengua al servicio de una presentación orientada de una realidad segmentada siguiendo diferentes perspectivas (8).

(6) SCHOR, Naomi: «Le délire d'interprétation. Naturalisme et paranoïa», en *Le Naturalisme. Colloque de Cerisy*. Paris U. G. E. Coll. 10/18, 1978, p. 253.

(7) Cit. por Naomi Schor en la pg. 247 de su comunicación.

(8) CHEVREL, Yves: *Le naturalisme*. Paris. Presses Universitaires de France, 1982, p. 166.

El naturalismo cinematográfico: la simbolización textual

Tal vez fue Eisenstein el primero en establecer una reflexión pertinente sobre las posibles correspondencias cinematográficas deducibles de algunos pasajes de *Los Rougon Macquart*, el ciclo novelesco de Zola. El cineasta soviético extraía de los gigantescos frescos descriptivos zolescos la materia

misma de lo que él llamaba la *construcción patética* en cine:

...En Zola, el marco y el decorado, el medio ambiente y el paisaje forman una sinfonía cambiante sin cesar, llamada a transmitir, al igual que la atmósfera, el humor cambiante y el estado psicológico de los personajes que en ella evolucionan (9).

(9) EISENSTEIN, Serge
M.: «Les vingt piliers de soutien», *La non indifférente natura/L. Oeuvres/2*
U. G. E. 10/18, París, 1976,
p. 149.

Gilles Deleuze detecta, en todas las novelas de **Los Rougon Macquart**, la presencia de un gran objeto fantasma capaz, por sí sólo, de reflejar todos los temas y situaciones de la novela. En **La Bête humaine** (1890), ese objeto se identifica con la locomotora que arrastra el tren, escindiendo la noche, al tiempo que es la escisión misma (*fêlure*) de Jacques Lantier al contemplar —durante una llameante fracción de segundo— la imagen del crimen en la ventanilla de uno de los vagones. Al igual que el alambique de cobre, destilador del aguardiente —y con él, de la locura y la muerte— en **L'Assommoir**, cuya fascinante descripción es una de las cumbres estilísticas del autor, la locomotora es un gran símbolo épico y como tal es tratado por Jean Renoir en su adaptación de 1938: todo el comienzo del film, supone la pregnante puesta en escena del punto de vista de la máquina de vapor, desde el horno hasta el humo de la chimenea, pasando por las bielas, las ruedas y el metal reluciente. En la mostración de dicho punto de vista, se condensa tanto la escisión mental del protagonista como ese frustrado encuentro entre la pulsión y su objeto que, como dice Deleuze, no es capaz de crear un sentimiento, sino una idea fija: el crimen. **La Bête humaine** —novela y film— muestra, pues, un proceso de caída del sujeto en su vacío constitutivo, a través de una simbolización fantomática del objeto. La *visibilidad* de las imágenes se pone no al servicio de las mismas, sino de lo que éstas *representan*. Podemos, pues, estar de acuerdo con Deleuze cuando afirma:

Sabemos bien en la actualidad que el genio de los naturalistas es cinematográfico. Inventaban una nueva materia, exterior a este arte y anterior a él. Inventaban una materia cinematográfica y, mediante ella, transformaban profundamente la novela. Se trata de grandes escenas de cine... Los herederos del naturalismo no son los mediocres discípulos de Maupassant o de Zola, sino el gran período de la novela americana y, con él, el cine en sentidos muy diferentes, por ejemplo, Griffith, Stroheim, Buñuel, Renoir (10).

(10) DELEUZE, Gilles:
«Zola et la fêlure». Prefacio a
la edición de bolsillo de **La Bête humaine**. París Ed. Gallimard/Folio, 1977, p. 19.

Detengámonos un momento en la relación de cineastas que Deleuze considera como herederos de la tradición naturalista: Griffith, Stroheim, Renoir, Buñuel.

El denominador común de todos ellos es el trabajar en el interior de una textura cinematográfica dominada por el modelo narrativo tradicional (léase: hollywoodiense). Todos ellos, también, introducen ciertas *perversiones* en ese modelo, mediante la elaboración sistemática de un plano simbólico subyacente a la narración. Esto resulta más evidente en unos cineastas que en otros: no funcionan de la misma forma las estructuras familiares puestas en la picota por Buñuel en *Susana* o *Subida al cielo* que la dialéctica social de *La Règle du Jeu*, de Renoir. Bastaría una imagen de *Greed* para ejemplificar lo que tratamos de exponer. Nos referimos, claro está, a ese célebre plano de la escena de la boda en el que, mientras el pastor cierra el compromiso ofreciendo las alianzas matrimoniales a los cónyuges, un cortejo fúnebre pasa, con lenta solemnidad, por la calle, visible al espectador —a través de la ventana situada al fondo de la estancia donde tiene lugar la ceremonia— gracias a la utilización de la profundidad de campo. La importancia simbólica y teórica de esta imagen es indudable: no sólo introduce —en forma natural, como fortuita coexistencia de dos fenómenos cotidianos— un siniestro signo indicial, premonitorio de las futuras desgracias de la pareja, sino que también anula esa *inmanente transparencia de lo visible* como un fenómeno lógico *dado a ver* que está en la base del idealismo cinematográfico postulado por Bazin (11).

Del tiempo y los objetos

Y todo ello, porque es, en efecto, del tiempo de lo que *Avaricia* nos habla; pero a través de su testificación. Y son los objetos mudos testigos de su transcurso. Hundidos en el espacio perpetuado o arrancados de él, lo recuerdan ofreciéndose como el único resquicio que permanece después de la devastación. En su inmovilidad, en su irresponsabilidad ante el cambio, demuestran, paradójicamente, el paso del tiempo, en la medida en que la degradación de aquéllos que los rodearon o poseyeron proyectan sobre ellos una melancólica sombra a medio camino —trazando un puente y situándose en él— entre lo que una vez fue y lo que jamás volverá a ser.

Porque *Avaricia* rebose de objetos: el arca donde la rapaza Trina oculta los 5.000 \$, la cama de matrimonio dispuesta como un escenario con su telón al frente, la foto de los esposos que preside la habitación... Todos ellos se bañan de nos-

(11) Esa imagen de condensación del pasado en el presente la hemos percibido, también, al revisar *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962). Parece lícito encuadrar a John Ford entre los grandes creadores del naturalismo cinematográfico, por su concepción del símbolo como elemento clausurante de la diégesis, que atraviesa la ficción llevándola a inusitadas dimensiones poéticas. Así, cuando Hallie (Vera Miles), llegada Shinbone con su marido Ransom (James Stewart) para asistir al entierro de Tom Doniphon (John Wayne), manifieste a Link (Andy Devine) sus deseos de ver los cactus en flor del desierto, el viejo ex-sheriff la llevará al lugar donde aún se yerguen, con cierta altivez, los muros tiznados por un antiguo fuego del rancho de Tom. Justo al lado de las ruinas, el desierto ha avanzado una cuña de arena en la que proliferan los cactus. La visión de éstos —acompañada por el tema musical de Ann Rutledge de *Young Mr. Lincoln*— que Ford da, con su despojamiento habitual, en muy escasos planos, remite al espectador al viejo Oeste ya desaparecido y adquirirá, avanzada ya la proyección, un gran calor emocional cuando el espectador sepa que la cabaña fue incendiada por el propio Tom al ser contrariado en sus requerimientos hacia Hallie. De esta forma, el emblema de la flor de cactus —prolongación metonímica en la escena del recuerdo de Tom— cerrará la historia, depositándose sobre el ataúd de este como símbolo del tiempo ido y los amores devastados. Una vez más, la implacable crueldad de un maestro del cine, no enseña a distinguir la evocación de la ausencia irremediable de su fácil mostración nostálgica.

talga, pero más aún, de la irreversibilidad de la historia y —¿por qué no?— de la idea de destino. Y, sin embargo, no se trata únicamente de una irradiación del espíritu sobre el objeto a la manera del melodrama. Sin faltar a ésta, los objetos en **Avaricia** poseen esta fuerza material que los hace resistentes a la metáfora discursiva. Hay en esta revolución de lo concreto —Bazin lo supo ver— algo de hiperbólico, como hiperbólica es la gigantesca muela que ostenta el carromato del dentista ambulante y que Stroheim colocó —en una imagen hoy desaparecida en el texto comercializado— en el interior de la propia consulta de Mac Teague (Gibson Gowland) una vez instalado éste en la ciudad.

De la materialidad de estos símbolos retendremos uno especialmente elaborado que los cortes padecidos por el film no han conseguido arruinar. Nos referimos al pajarillo, único signo de ternura que presenta el protagonista y que Stroheim arrastra a lo largo de todo el film recuperando todas sus inflexiones. Este símbolo surge con la primera aparición de Mac

Plano desaparecido en el montaje definitivo: máxima representación de la hipérbole en el film y recuperación diegética de otra imagen anterior.





Foto 1



Foto 2

—el *découpage* original y el primer montaje incluían una secuencia previa de Mac Teague con su padre que explicaría algunas reacciones del personaje por el peso de la herencia; esta secuencia fue eliminada. En la mina donde trabaja, el rudo Mac detiene su carretilla para recoger a un pájaro indefenso que yace junto al raíl. Lo acaricia y lo besa. Un primerísimo plano de sus labios nos brinda esta imagen de ternura (*foto 1*). Acto seguido, el desprecio de un compañero por el animal desatará sus iras y Mac Teague arroja violentamente al minero por un terraplén. Un cartel, seco, sentencia: *Such was Mac Teague* (así era Mac Teague).

En adelante, Mac Teague irá acompañado de este pájaro, ya enjaulado, mientras desempeñe en solitario sus tareas de dentista. Así, en aquella bella escena, que tanto entusiasmara a André Bazin, en la que las hereditarias fuerzas del personaje se desencadenan y besa a la joven Trina (ZaSu Pitts), anestesiada y con un rostro de virgen, también reaparecerá en primer plano la jaula en su consulta. O durante la boda, en esta ocasión con una pareja para el solitario animal, será el regalo que ofrende Mac a su joven esposa. Como en la noche de los esponsales: Trina acaricia con su mirada, desaparecida su familia, unos objetos y espacio que, repentinamente, se le han tornado extraños debido a su nuevo estado. La espalda de Mac Teague, sentado junto a la mesa de la salita, encadena, en un plano de riguroso punto de vista, con la jaula y, sin apenas dilación, esta imagen se difumina señalando la conmoción y temor de la joven.

Marcus (Jean Hersholt) acecha a la pareja, envidioso de haber perdido, en un generoso acto (tal vez el único de su vida), a Trina, su prometida, y —lo que es peor— los 5.000 \$ que ésta obtuvo de un décimo de lotería obsequiado por él mismo. Después de un enfrentamiento con Mac, Marcus acude a la consulta para hacer las paces y anunciar su partida definitiva. A lo largo de toda esta secuencia dialogada entre

los tres personajes, un gato se cierne amenazador sobre la jaula de los pájaros. La fuerza de estos planos no radica, con todo, en la presencia de este símbolo, hasta cierto punto simple, que la enunciación coloca ante nuestros ojos. Más bien en la concreta planificación con que Stroheim dispone sus imágenes: primerísimo planoruptura violenta de planificación anterior— del gato acechando (*foto 2*) y primer plano de la jaula mostrada desde su punto de vista y en brusco contrapicado (*foto 3*). De esta violencia inusitada de la puesta en escena procede el hecho de que estos planos, como tantos otros de Stroheim, queden grabados en la memoria para siempre. No —repetimos— por su simbología, sino por la fuerza que les imprime su disposición: la jaula en contrapicado desde el lugar del acecho designa un insólito doblegamiento del punto de vista que actúa como valor premonitorio o indicial del acoso inminente, al tiempo que define metafóricamente la mirada del agresor. Marcus, en efecto, ha de denunciar poco más tarde a Mac Teague por no poseer el título adecuado para el desempeño de su trabajo y, sólo entonces, cuando Mac reciba la carta que le prohíbe el ejercicio de su profesión y precipita su vida en el vacío, el amenazador animal consumará la agresión rompiendo la cautelosa espera y saltando sobre la jaula.

Este plano de la jaula apoya asimismo la deducción reflexiva de Trina: Marcus ha sido el delator. O los reproches de la esposa, enceguecida por la fiebre del oro, al degradado Mac Teague por no encontrar un puesto de trabajo. O el enfurecimiento de éste. Después de una silenciosa cena, Mac se sienta en silencio. Con los ojos fijos en el vacío, el despojado dentista piensa por primera vez en su vida. Adquiere consciencia de la degradación, del patetismo de la situación,. Un plano de la jaula desde el lugar de Mac Teague condensa el único recodo tierno que guarda en su lamentable estado. De

Foto 3

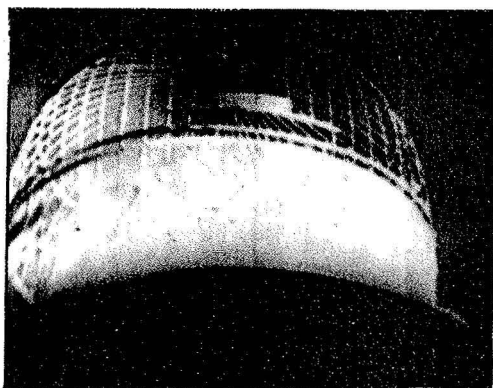


Foto 4



él procede su decisión de abandonar el hogar, esposa, dinero, objetos... Sólo, en el último momento, toma consigo la jaula y besa a su esposa que comprende su elección.

Mucho más tarde, convertido en asesino de Trina y perseguido por la justicia y por el ansia de oro de Marcus, Mac se adentrará solo en un laberinto borgiano donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que le veden el paso: el árido Valle de la Muerte. Despojado de todo, Mac Teague conserva tan sólo los inservibles 5.000 \$ que robó a su esposa y la jaula con un solo pájaro. Su destino se cumple. Asesina a Marcus saldando una vieja deuda que de nada sirve tampoco. Pero queda sin agua y esposado al muerto a muchas millas de lugar habitado. En este inmenso desierto que es su lecho de muerte, contempla Mac Teague por última vez los objetos desprovistos ya de valor: la cantimplora agujereada por una bala, el mulo muerto, el dinero esparcido. Su postrer gesto consiste en abrir la jaula con lentitud y estrechar en su ensangrentada mano al pajarillo (*foto 4*), contemplarlo y lanzarlo al aire.

Una escenografía propicia al melodrama, a la melancolía y a la tristeza es quebrantada por el violento asesinato, fuera de campo (izquierda), apoyado por el reencuadre de los adornos navideños.



Mac Teague se acomoda esperando la muerte, segura, y la cámara, mediante una serie de cortes, se aleja de él, mostrando en el plano final del film una apenas perceptible figura ahogada en el desierto.

Claro que en el funcionamiento de todos estos objetos hay un peso melodramático. Detengámonos en una secuencia ejemplar. Ocurre ésta en la escuela donde Trina Mac Teague, abandonada por su marido, trabaja como mujer de limpieza. Los adornos de unos arbolitos de interior imponen la presencia de la Navidad, de esta época presta a la felicidad que tan bien supieron aprovechar innumerables melodramas. Alegría del hogar y degradación del matrimonio. Felicidad y nostalgia. Es el marco apropiado para la tristeza, el suicidio, la muerte. De estos contrastes supo hablar el melodrama. Pero jamás, dentro de sus estructuras, podrá ser el tiempo propicio al crimen. Y es precisamente aquí donde se perpetra el horrendo asesinato de Mac Teague sobre su esposa: un crimen por avaricia. Y ¿hay algo más alejado de la tristeza y la melancolía? La frase que el homicida pronuncia a su salida de la escuela, con un crimen a sus espaldas, es netamente significativa: *Apuesto a que llueve mañana*. Esto nos devuelve al naturalismo de Stroheim que no es sino un retorno —lo dijimos con anterioridad— a la materialidad. En ella el melodrama se tambalea y acaba por derruirse por mucho que ciertas estructuras lo utilicen. Si hay un cine de la crueldad —dijo certeramente Bazin—, Stroheim fue su inventor.

(12) Este leit-motiv del oro aranca de la cita inaugural que Stroheim colocó inicialmente y que fue sustituida por otra distinta. Según explica y detalla Rosenbaum, la cita rezaba:

Oh cursed lust of Gold!
When
for thy sake the fool
throws
up his interest in both
worlds.
First, starves in this, them
damn'd
in that to come.

Cita extraída de un poema de Robert Blair titulado *The Grave* (1743) y provista de un sentido metafísico y religioso que toma por objeto no el oro, sino la sed del mismo, a diferencia de la cita que hoy preside *Avaricia*. Vide ROSENBAUM, Jonathan: «Les trois textes de *Greed* in BELLOUR, Raymond (ed.), *Le cinéma américain. Analyses de films*. Tomo 1, Paris, Flammarion, 1980, p. 112.

De las recurrencias

Nos hemos referido a los objetos como inmóviles testigos de un devenir, destacando la materialidad de su presencia que los impide plegarse a las convenciones sin más del melodrama. También los gestos obsesivos invaden el film de Stroheim. Éstos, como los objetos, se repiten como cuidadosas recurrencias rellenándose de los más variados sentidos. Véase, si no, el elaborado leit-motiv de las manos frotando el oro, sacando brillo a las monedas o, contagiadas de su tacto, agitando compulsivamente. Manos corrompidas por el oro que, en atrevida metonimia, Stroheim aislará con un *cache* circular en una ocasión en la copia actual, pero que se hallaba notablemente más elaborado y recurrente en las anteriores versiones (12). O ese gesto inocente (?) de Trina llevándose, cual ingenua muchachita, el dedo a los labios que, reiterado más de diez veces en el film, apoya su estupor ante una boda consumada que, casi saberlo, es la suya propia, su descubrimiento del delator y, las más de las veces, su desmesurada y creciente codicia.



Ejemplo modélico de recurrencia: el gesto inocente de Trina, repetido a lo largo del film, apoya las más variadas situaciones dramáticas —inocencia, estupor, codicia, comprensión...— y se encontraba mucho más desarrollado en la versión primera de *Avaricia*.

No son, sin embargo, éstas todas las recurrencias que dispone el film. Pongamos, de entre las muchas que lo invaden, alguna más de relieve. En la secuencia aludida anteriormente que presenta a Mac Teague, éste se enfrenta a un compañero de la mina. Su furia es resaltada por un primer plano del rostro que se aproxima a la cámara. Pero —he ahí lo curioso— para conseguirlo, Stroheim rompe con una planificación lateral y de conjunto variando en 90 grados el emplazamiento de la cámara (frontal) y modificando sustancialmente al tiempo la escala del plano. Resulta de ello un desconcierto momentáneo del que será en seguida liberado el espectador con la restitución de la planificación anterior.

Pues este rasgo de puesta en escena ha de ser repetido con casi idéntico montaje en momentos nucleares en los que se desatan las fuerzas ocultas y adormecidas de Mac. Impulsos pasionales ante la inerte joven que yace anestesiada en el sillón de su consulta dental. Iras repentinas del protagonista. Un caso presenta especial interés por las modificaciones que imposta Stroheim a la regla escogida de planificación. Cuando, instantes antes del asesinato, Mac se disponga a agredir a su esposa, un primer plano frontal de su rostro evocará las coordenadas examinadas pero —sutil variación— incorporando a este plano una contrastada iluminación procedente de foco inferior al cuadro. Este haz de luz desvela un insólito carácter demoníaco que deforma la expresión de unos rasgos mutados en la pura imagen del odio.

Las formas de la censura

Los historiadores han contado los avatares de **Greed**, sintomáticos y azarosos a la vez. Fue, según ellos, Irving Thalberg el responsable de la persecución y sacrificio consiguiente que sufrió el film. Fueron también las numerosas e importantes reestructuraciones en la producción de los estudios americanos durante aquellos años los que acarrearón la masacre del que tal vez hubiera sido el más bello film de la historia del cine. Y lo fueron —nos explica Jean Mitry (13)— porque desde la obtención de la copia inicial hasta la fecha de su definitiva exhibición tuvieron lugar toda una serie de reajustes entre la Goldwyn, productora inicial del film, y la Metro, cuya fusión aconteció el 17 de abril de 1924. Tal hecho, unido a la compra, cuatro meses después, por Marcus Loew de la L. B. Mayers Productions, significó el nacimiento de la Metro Goldwyn Mayer. Nombrado Mayer director general de producción para la nueva firma, accedió Thalberg a la producción del film de Stroheim con quien había mantenido acaloradas disputas a propósito del rodaje de **Foolish wives**, producido por la Universal, en cuyo seno Thalberg desempeñaba las funciones de director artístico. El montaje de **Greed** fue concluido en febrero de 1924, por lo que hubo de verse afectado por dichos procesos.

Sin embargo, pese a la exactitud de estos datos que nos brinda el competente historiador Jean Mitry, no podemos creer que los cortes de **Avaricia** sean explicables desde las enemistades personales de Stroheim y Thalberg o, incluso, desde la actitud intolerante del propio Mayer. Y esto no sólo porque las censuras sufridas por el film poseen una coherencia, sino sobre todo porque —es preciso decirlo— también el resultado final demuestra una perfecta coherencia textual. Y dejemos claro que *textual* y no ideológica, como ocurre en general con las censuras. Esto es, que, a diferencia de las atrocidades cometidas sobre productos determinados a lo largo de la historia del cine (Welles en USA y multitud de tristes ejemplos en nuestra propia cinematografía), con el film de Stroheim resulta, tal y como fue exhibido, plenamente compacto (exceptuemos algunos detalles referentes a Zerkov o Maria Macapa) y en absoluto desprovisto de lógica narrativa. Lo que ocurre es que tal lógica narrativa destruye el método de Stroheim, situándose precisamente en sus antípodas, y ésta es la mayor traición y depredación que sobre un proyecto pueda perpetrarse. Observémoslo con algún detalle.

(13) Véase para estos datos: MITRY, Jean: **Histoire du cinéma muet** (1923-1930), París, Editions Universitaires, 1973, pp. 152 y ss. O del mismo autor: «Le romantisme de Stroheim», introducción al *découpage* completo del film publicado por *L'avant scène du cinéma*.

Una escritura del tiempo

Stroheim, quien había concebido ya en 1915 llevar a la pantalla la novela naturalista americana de Frank Norris, *Mac Teague*, cuando trabajaba como humilde ayudante de John Emerson, se propuso seguir el relato —según reza la siempre exagerada leyenda— párrafo por párrafo, frase por frase. Sea como fuere, el hecho de presentar un montaje de metraje superior a las ocho horas (o aun seis en un segundo intento) no podía ni agradar a los estudios americanos, quienquiera que estuviera a su frente, ni insertarse cómodamente en un sistema de producción con una media de una hora por film. Sin embargo, no se trata sólo de un problema de metraje. Este dato encubre a otro más sustancial y relevante. Porque el método empleado por Stroheim consistía en una demora constante de la acción, en una detención en el detalle —y ya hemos visto la poderosa densidad que adquiere éste—, desarrollaba intrigas secundarias, acciones catalíticas y personajes subordinados, que quebrantaban la focalización narrativa sobre la pareja de protagonistas (Trina y Mac Teague), introduciendo incluso una minuciosa caracterización lingüística —hoy casi perdida— en la definición de la familia Sieppe... En suma, rechazaba el funcionalismo narrativo de la acción, el causalismo que había de definir al modelo clásico hollywoodiense. Y, por ende, renunciaba a esta voracidad sintagmática según la cual la acción se obliga a la depuración, a la nuclearidad, a la fluidez, a la relación causa-efecto como elemento encadenante de las secuencias. Tal modelo de representación, plagado como había de estar de elipsis tanto pequeña (el propio borrado que caracteriza al *raccord* en el movimiento es significativo al respecto) como de mayor dimensión (engarces intersecuenciales), no podía admitir la lentitud del método adoptado por Stroheim. Cierto que tal modelo se encuentra todavía lejos de la estabilización en la producción americana del primer lustro de los veinte, que sería necesaria la estabilización del sonoro para dinamizar por completo este vaciado interior del signo proyectándose, en una particular huida hacia adelante, sobre el siguiente y así sucesivamente. Y, con todo, el proyecto de Stroheim resultaba excesivo. Un estudio comparativo del montaje griffithiano, canónico hasta cierto punto en aquellos años, y la demora de *Greed*, aun en su última versión, resulta suficientemente explícito.

¿A qué responde, pues, esta empecinada voluntad de



(14) Aclaremos que sólo hablamos en términos de tendencias, pues *Greed* posee, como es natural e inevitable, distintas elipsis. Lo que varía es su función textual.

mostrarlo todo, de negarse a una economía elíptica del signo? (14). Sin duda a la propia noción del tiempo que hemos ido aquí esbozando a lo largo de estas páginas. A su demora, a su transcurso. Pocas veces la lentitud del progreso narrativo, el deleite en la descripción, pueden aparecer a nuestros ojos con tal peso de irreversibilidad. Del tiempo, sí habla. Del *Avaricia* que baña los objetos y los gestos. Pero también de su materialidad y de su dimensión discursiva: la duración filmica, la dimensión en segundos del plano, de la secuencia. Calculadísimo trabajo es el realizado por Stroheim con la duración del plano como tal vez jamás se haya milimetrado en cien años de cine.

Es éste un trabajo por emprender que, lamentablemente, no podemos abordar en estas breves páginas. Porque *Avaricia* no trata del tiempo, **lo escribe**. Es, en último análisis, este desmesurado e inadmisibles trabajo que quizá un día puede ser íntegramente recuperado la más frutífera elaboración de una *escritura del tiempo*.



Foto 5



Foto 6



Foto 7



Foto 8



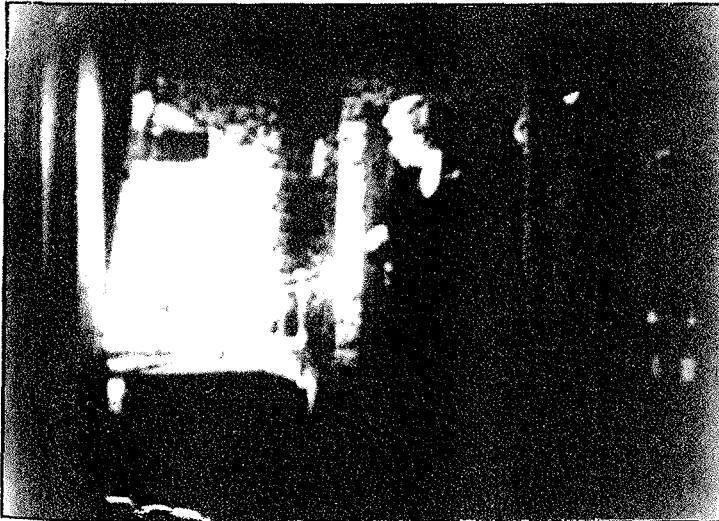
Foto 9

Densidad de la escritura naturalista de Stroheim: la madre de McTeague contempla amorosamente a su hijo (fot. 5), ubicándolo, mentalmente, en el lugar del próspero sacamuélas (fot. 8). Para diferenciar la pulsión imaginaria deseante de la madre con respecto a la escena real, Stroheim *pierde* deliberadamente la dirección del *raccord* de mirada que abrochaba la relación madre-hijo (fot. 5-6). Dicha pérdida (fot. 7) se corregirá posteriormente (fot. 9) como cierre de la escena.



La boda de McTeague y Trina: el reencuadre —dispositivo esencial de la escritura naturalista— como subrayado de la representación.

Noche de bodas: Depositada la joven esposa en el lecho conyugal, McTeague corre las cortinas del que será escenario de su degradación. Un dispositivo escenográfico perfectamente insertado en la diégesis.



contracampo

REVISTA DE CINE

SUMARIO N.º 40/41 - AÑO VII - Otoño 1985 - Invierno 1986

ERICH VON STROHEIM		4
El esplendor del silencio	Rafaél R. Tranche	7
Una escritura del tiempo	Juan Miguel Company Vicente Sánchez-Biosca	14
La mejor película de 1985 quedó inconclusa hace más de medio siglo	Alvaro del Amo	34
Tres textos	Erich Von Stroheim	39
Filmografía	Francisco Llinás	52
THEO ANGELOPOULOS		63
La evidente necesidad de la memoria	Juan Miguel Company	64
Filmografía comentada	Vicente Sánchez-Biosca, Vicente Ponce, Juan Miguel Company, Francisco Llinás, Santos Zunzunegui, M. Vidal Estévez, Ignasi Bosch	66
Historia, memoria (entrevista con Angelopoulos)	Francisco Llinás, Juan Miguel Company	83
MAN RAY		95
La persistencia de la memoria	José Luis Téllez	97
Many Ray en la moviola	Román Gubern	102
Textos sobre cine	Man Ray	115
MESA REVUELTA (Entrevista con Fernando Méndez-Leite, Películas, Libros, Festivales)	José Vicente G. Santamaría, Ignasi Bosch, Vicente Sánchez-Biosca, M. Vidal Estévez, Julio Pérez Perucha, Santos Zunzunegui, Vicente José Benet, Juan Miguel Company, Francisco Llinás	127