

el **CORREO** de la **UNESCO**



ENTREVISTA A
JEAN LACOUTURE

**Imágenes del OTRO
en el cine**



OCTUBRE 1989
15 francos franceses
(España: 400 pts. IVA incl.)

confluencias



Ménilmontant

1985, pintura
(1 m x 0,50 m)
de Annette Ghéan-Bisciglia.

“Siempre deseé viajar a los Trópicos y nunca pude realizar ese sueño. Pero he aquí que los Trópicos están ahora llegando a Paris”, afirma la pintora francesa Annette Ghéan-Bisciglia. Y es precisamente la presencia de los inmigrantes en los barrios parisienses la que le ha inspirado este cuadro.

Amigos lectores, para esta sección “Confluencias”, enviémos una fotografía o una reproducción de una pintura, una escultura o un conjunto arquitectónico que representen a sus ojos un cruzamiento o mestizaje creador entre varias culturas, o bien dos obras de distinto origen cultural en las que perciban un parecido o una relación sorprendente.

Remítannoslas junto con un comentario de dos o tres líneas firmado. Cada mes publicaremos en una página entera una de esas contribuciones enviadas por los lectores.

4

Entrevista a
Jean Lacouture
CHAMPOLLION,
UN HÉROE
DE LAS LUCES



11

IMÁGENES DEL OTRO EN EL CINE

Amigos lectores, la aventura ya no tiene un horizonte geográfico.

Ya no hay continentes vírgenes, ni océanos desconocidos, ni islas misteriosas. Y, sin embargo, en muchos sentidos los pueblos son aun extraños los unos a los otros, y las costumbres, las esperanzas secretas y las convicciones íntimas de cada uno de ellos siguen siendo ignoradas en gran medida por los demás...

Ulises ya no tiene pues un espacio físico que recorrer. Pero hay una nueva odisea por iniciar con urgencia: la exploración de los mil y un paisajes culturales, de la infinita variedad de pensamientos y de sabidurías vivientes, en suma el descubrimiento de la multiplicidad del hombre.

Esta es la odisea que les propone *El Correo de la Unesco* a partir de hoy, al ofrecerles cada mes un tema de interés universal, tratado por autores de nacionalidades, competencias y sensibilidades diferentes. Una travesía de la diversidad cultural del mundo cuya brújula sea la dignidad del Hombre de todas las

el **CORREO**
de la **UNESCO**

EL EXTRATERRESTRE,
REFLEJO DE NUESTRAS OBSESIONES
por Claude Aziza

12

"TODOS LOS DEMÁS SON EL OTRO"
MACUNAIMA O LA ALTERIDAD ABSOLUTA
por Antonio Rodrigues

14

PERFIL DEL ALEMÁN
EN LA PANTALLA FRANCESA
por René Prédal

18

UN ORIENTE DE CELULOIDE
por Abbas F Abdel

25

TRISTÁN Y PAVLOVA,
UN JUEGO DE ESPEJOS DEFORMANTES
por Marilyne Fellous

30

MIRADAS DE MUJER
por Assia Djebar

34

CHARLIE CHAPLIN,
EL EXTRANJERO FRATERNAL
por Marcel Orms

38

44

DIAGONALES

"TODOS SOIS
ESCLAVOS
DE UN SOLO HOMBRE"
por Chantal de Grandpré

48

LA CIENCIA Y EL HOMBRE

UNA EMPRESA
GIGANTESCA:
EL ESTUDIO GLOBAL
DE NUESTRO PLANETA
por Alison McKelvey Clayson

Nuestra portada:
ilustración de Brigitte Salom

Portada posterior: *Figuras azules*, 1828, (detalle). Este cuadro del escultor y pintor alemán Oskar Schlemmer (1888-1943) se presentará en la exposición *Pintura-cine-pintura* que se realizará en el Centre de la Vieille-Charité, en Marsella (Francia), del 15 de octubre de 1989 al 14 de enero de 1990.

Jean Lacouture

Champollion, un héroe de las Luces

Periodista y escritor francés, Jean Lacouture ha recorrido el mundo para cubrir los principales acontecimientos que han marcado el despertar de los pueblos colonizados. Es también autor de importantes biografías* en las que ha puesto su talento excepcional de gran reportero al servicio de la intuición histórica y del análisis psicológico. Para los lectores de *El Correo de la Unesco*, Jean Lacouture relata aquí la pasión de un hombre, Champollion, en el que parecen haberse encarnado, con dos siglos de anticipación, todos los ideales de la Unesco.

El retrato que presenta usted de Jean-François Champollion parece haber sido dibujado a propósito para ilustrar la misión de la Unesco: acercar entre sí las culturas del mundo. La breve existencia de su héroe estuvo regida toda ella por la exigencia de que Europa pudiera descifrar Egipto, ir al fin a su encuentro.

— Champollion nace en 1790, en el último decenio del siglo de las Luces, del que es uno de los más ilustres herederos, y nace unos meses antes de que se estrenara ese perfecto exponente de la Ilustración que es *La flauta mágica*...

Pero es oriundo de Figeac, una pequeña ciudad del Quercy, a la que a las Luces les cuesta llegar, donde la oscuridad sigue siendo muy densa...

Me parece conmovedor, casi prometeico, que Champollion naciera así, de un padre librero pero poco culto y de una madre seguramente analfabeta, y que, sustrayéndose poco a poco al lastre de la gleba, se encaminara hacia la luz, la comunicación y el conocimiento. Ciertamente es que sigue esa trayectoria con la ayuda de un hermano mayor que fue para él un pionero, que le abrió camino, que, sin querer hacer un juego de palabras, lo "orientó". Una pareja fascinante. La relación que se establece entre ellos es una de las cosas que más me animaron a escribir la historia de Champollion.

El primer rayo de luz en la vida de Jean-François fue la escuela, en Grenoble, a la que siguieron el liceo y la universidad. De este modo se iban subiendo ya los escalones de la cultura entre los siglos XVIII y XIX. Este recorrido prototípico lo hace Champollion a una velocidad prodigiosa. Tras haber llegado a Grenoble a los diez años e ingresado en el liceo a los trece, es profesor de universidad a los diecinueve, después de haber estudiado, en París, en el Colegio de Francia y en la Escuela Práctica de Lenguas Orientales. Su trayectoria de la sombra a la luz es como la de una flecha...

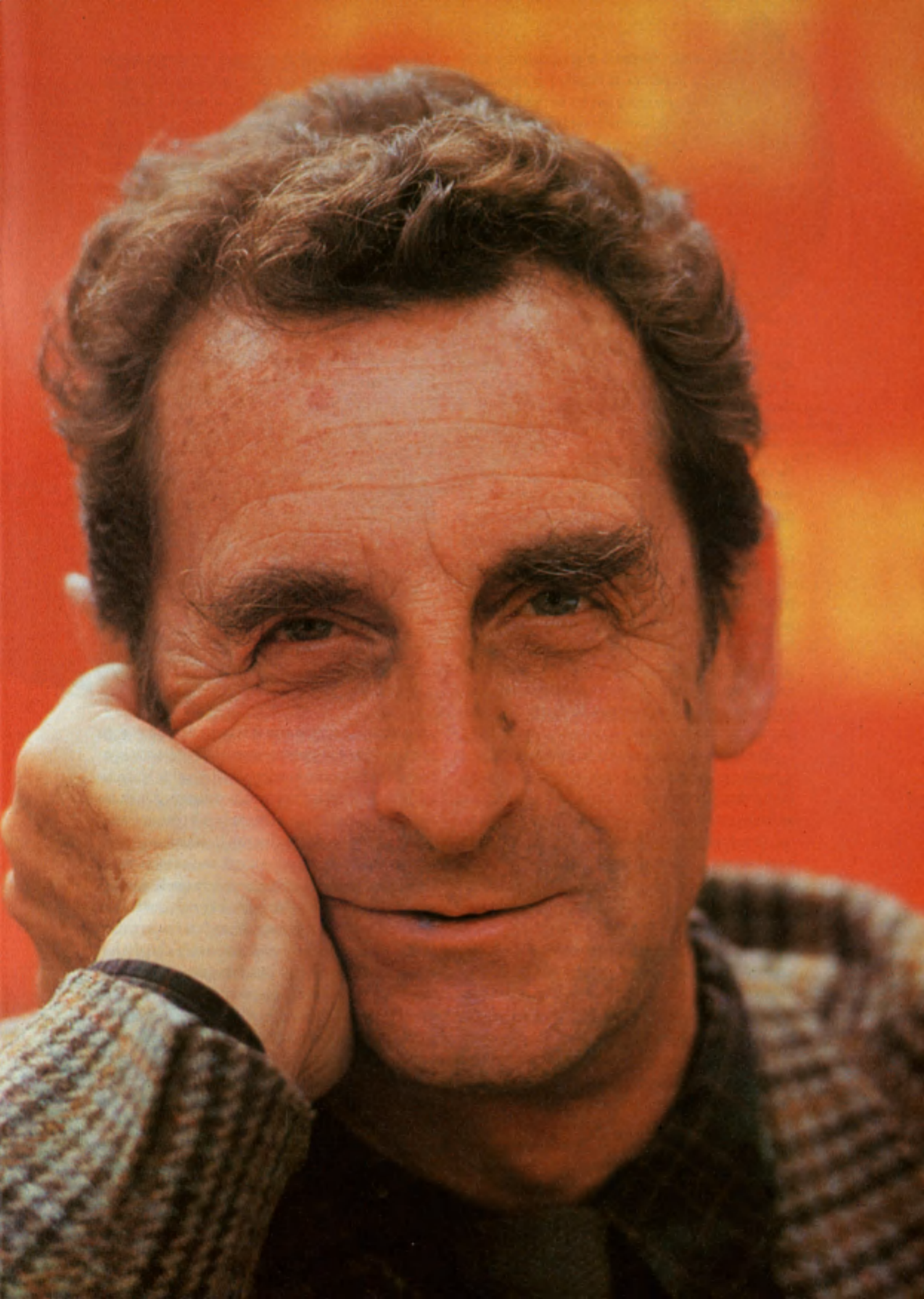
Este tipo de recorrido ultrarrápido se observa hoy en el Tercer Mundo, en algunos seres excepcionales como Taha Hussein, hijo de un campesino analfabeto, por sí fuera poco ciego, que llega a ser catedrático de universidad y, más tarde, ministro, y que crea una obra literaria de primera magnitud. Este paso sin transición de una ignorancia casi absoluta a un dominio tal del pensamiento y del lenguaje es algo muy fuerte y sumamente conmovedor.

Volviendo otra vez a Champollion, debía poseer un talento y unas cualidades excepcionales...

— Su genio tenía tres elementos esenciales. En primer lugar, era un lingüista superdotado. En las lenguas orientales, sus capacidades eran totalmente extraordinarias, casi monstruosas. Antes de cumplir los quince años, sabía árabe, hebreo, persa, etíope, sirio y arameo. Para entretenerse los domingos, pide a su hermano que le mande una gramática china. Había decidido ya descifrar los jeroglíficos y pensaba que el chino podría ayudarlo en sus pesquisas. Y a los quince años se pone a estudiar el copto. Ya volveremos a hablar de ello.

En segundo lugar, es un historiador serio. Se han descubierto las lecciones que dictaba en la Universidad de Grenoble. Es una historia ya crítica, que empieza a operar con instrumentos del pensamiento científico.

Se trata, por último, de un artista, de un hombre con un sentido estético muy fuerte que influirá en gran medida en su esfuerzo por descifrar los jeroglíficos, pues la belleza del arte egipcio lo impresiona e inspira. Presiente ya que existe un nexo fundamental entre el arte y la escritura de Egipto, el arte como escritura. Así pues, su sensibilidad artística actuará en él como una de las vías de acceso al misterio de



la escritura. En ningún momento dejará de moverse en estos tres planos: la lingüística, la historia y la estética.

A todo ello hay que sumar que era un hombre de una generosidad extrema, un hombre de corazón. Y tal vez porque fue desgraciado en su vida sentimental, volcó en Egipto ese caudal de enorme afectividad que poseía, convirtiendo su sed de amar en deseo de desvelar el misterio de esa gran civilización, de identificarse con ella.

¿No habría también que situar ese amor por Egipto en el contexto de su época?

— No se puede negar que Champollion creció en una época caracterizada por lo que se ha dado en llamar la “egiptomanía”, tiempos de espera, de sed de Egipto. La Europa del siglo XVIII siente avidez por Egipto en todos los sentidos de la palabra, sin olvidar los proyectos coloniales ni el saqueo de sus obras maestras. Pero había también un afán de conocimiento que era, en muchos casos, desinteresado.

Esé apetito colonial lo despertaba Egipto al igual que otros muchos países, pero se diría que Egipto suscitaba una fascinación singular, que la Europa de las Luces presentía en ese país el secreto de una sabiduría que era importante para toda la humanidad.

— Se trata, simplemente, de un segundo Renacimiento. El primero, en el siglo XVI, fue el redescubrimiento por Europa de la antigüedad greco-latina; el segundo, en el siglo XVIII, fue el reconocimiento de las culturas más antiguas de la costa oriental del Mediterráneo, Asiria, Babilonia, Persia y, sobre todo, Egipto, Europa había emprendido la búsqueda de las otras civilizaciones y estaba ansiosa de descubrir el mundo entero.

Este es el significado profundo del espíritu de las Luces: el hombre es uno y hay que descubrirlo en todas partes. El verdadero humanismo es universal; no ya sólo dentro de sus límites europeos, como en el siglo XVI, sino a escala mundial, de todo el planeta. Montesquieu y sus persas, Diderot y sus “salvajes”, Rousseau y su hombre natural... Al igual que ellos, Champollion, con motivo de la visita al Louvre de una tribu de indios, se pregunta quiénes son los verdaderos salvajes.

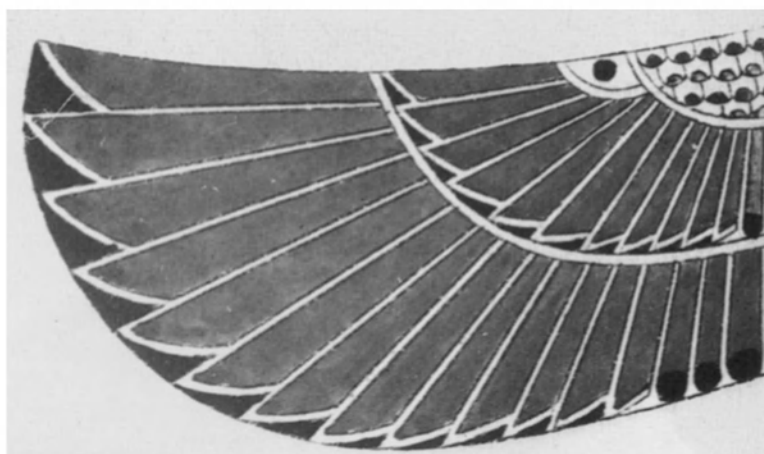
Más aun; para Champollion, el mundo no está solamente en el espacio, sino también en el tiempo, a través de los siglos. Reconoce que, en el siglo XVIII, se es hombre en China, Marruecos y Perú como en Francia y, además, que se era hombre ya cuarenta y cinco siglos antes, cuando se construyeron las Pirámides. De este modo efectúa una fabulosa apertura vertical del universo, un sondeo en profundidad hacia las raíces primigenias del hombre, y echa así por tierra numerosos prejuicios sobre nuestros orígenes.

En esta concepción, Egipto ocupa un lugar preponderante, seminal. Para él, la primera célula organizada de la historia aparece en Egipto, donde sitúa los orígenes de la civilización europea, a través de Grecia.

Hay que recordar también que contó muy pronto con información de primera mano sobre Egipto, gracias a sus encuentros con personas que volvían de aquellas tierras.

— Uno de los frutos de la egiptomanía europea fue la expedición de Bonaparte, sobre cuyos diferentes aspectos caben juicios muy diversos, pero cuya contribución científica fue, sin lugar a dudas, admirable. A ella se deben tres tesoros que sirvieron de base para todas las investigaciones ulteriores y, en particular, para descifrar los jeroglíficos: la *Descripción de Egipto*, el “reportaje” de Vivant Denon y la piedra de Rosetta.

En el primer decenio del siglo XIX empieza a dejarse sentir la influencia de Vivant Denon, se estudia la piedra de Rosetta y se publica la *Descripción*. Por aquel entonces llega también Champollion a la edad adulta. Hay una coincidencia total entre la maduración de sus propias capacidades y la constitución de un acervo de conocimientos precisos sobre Egipto.

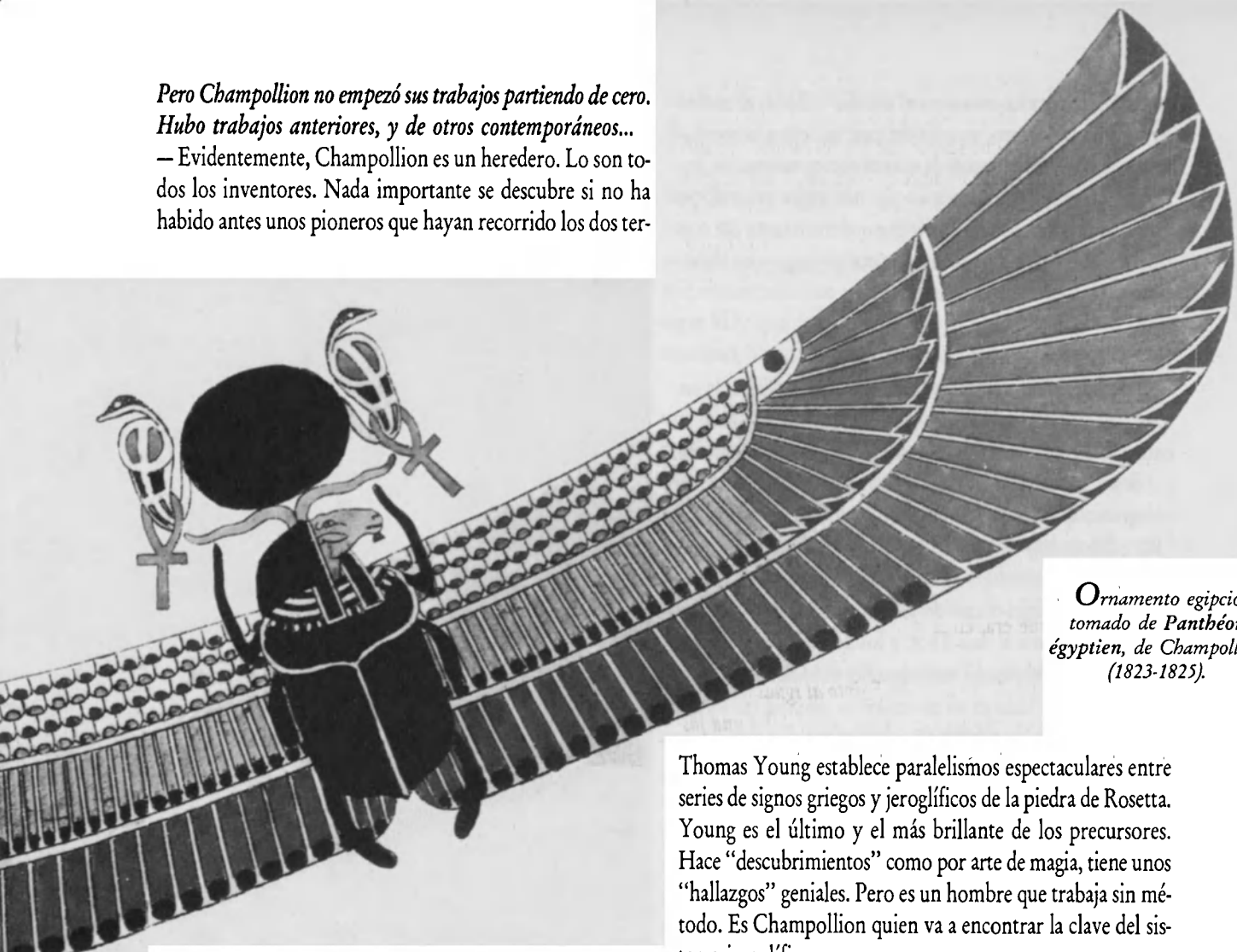


Además, Champollion tuvo la suerte de conocer a tres hombres eminentes que estuvieron relacionados con la expedición de Bonaparte: Fourier, Don Raphaël de Monachis y Cheftitchi. Esa suerte tuvo algo de milagrosa. ¿Quién hubiera podido imaginar que a Bonaparte se le ocurriera la descabellada idea de nombrar a Fourier, el mejor físico francés, compañero suyo en Egipto, prefecto en Grenoble, donde iba a pedir a los hermanos Champollion que le ayudaran a escribir el prefacio de la *Descripción de Egipto*? ¿Que Raphaël de Monachis, sacerdote de origen greco-sirio, acudiera a Grenoble a visitar a Fourier y que conociera allí a los dos hermanos, lo que permitiría a Jean-François perfeccionar sus conocimientos de árabe? ¿Que un sacerdote copto llamado Cheftitchi fuera nombrado vicario de la iglesia de San Roque, próxima a la casa donde Jean-François vivía?

Este tuvo así la ocasión de practicar hasta la saciedad esa lengua tan rara, que era a su juicio la clave de todo. El dominio del copto fue decisivo en la ventaja que sacó Champollion a sus competidores en la carrera por descifrar los jeroglíficos, ya que esa lengua es la versión sonora de los mismos. No hay ningún gran descubrimiento en el que no haya intervenido la suerte, que fue pródiga con Jean-François Champollion.

Pero Champollion no empezó sus trabajos partiendo de cero. Hubo trabajos anteriores, y de otros contemporáneos...

— Evidentemente, Champollion es un heredero. Lo son todos los inventores. Nada importante se descubre si no ha habido antes unos pioneros que hayan recorrido los dos ter-



*Ornamento egipcio
tomado de Panthéon
égyptien, de Champollion
(1823-1825).*

cios o las tres cuartas partes del camino. El primero de sus precursores es, seguramente, Kircher, quien ya en el siglo XVII sostiene la hipótesis de que la lengua que se hablaba en los palacios faraónicos era la misma que se seguía salmodiando en las iglesias coptas de El Cairo. Es ésta, como ya se ha dicho, una pista capital:

Un papel decisivo corresponde también al abate Barthélemy, para quien los cartuchos, esos óvalos que rodean algunos grupos de jeroglíficos, debían contener nombres de reyes. Al no superar éstos en número unas cuantas decenas, sólo existían otras tantas posibilidades de lectura en cada cartucho. Pues bien, el texto jeroglífico de la piedra de Rosetta sólo recoge el de algunos cartuchos, y en uno de ellos debía aparecer el nombre de Ptolomeo, ya que se mencionaba en la traducción griega del texto.

El tercer precedente significativo corresponde a los últimos años del siglo XVIII, muy poco antes de que se descubriera la piedra de Rosetta. Niehbur y Zoéga llegan a la conclusión de que los jeroglíficos deben tener algunos elementos fonéticos.

Tras el descubrimiento de la piedra, Silvestre de Sacy, el gran orientalista de la época, consigue algunos desciframientos parciales. El diplomático sueco Akerblad se estima capacitado para establecer un primer alfabeto de quince signos, que resultó inoperante pero que tuvo el valor de hacer progresar las investigaciones. Por último, el gran físico inglés

Thomas Young establece paralelismos espectaculares entre series de signos griegos y jeroglíficos de la piedra de Rosetta. Young es el último y el más brillante de los precursores. Hace “descubrimientos” como por arte de magia, tiene unos “hallazgos” geniales. Pero es un hombre que trabaja sin método. Es Champollion quien va a encontrar la clave del sistema jeroglífico.

Young logró descifrar casi correctamente el nombre de Ptolomeo en la piedra de Rosetta. Champollion, dando pruebas de mayor rigor, descubrirá cada uno de los valores de ese nombre y, a continuación, el de Cleopatra. Pero su verdadero descubrimiento, la verdadera ruptura con los tanteos anteriores, se produce cuando consigue descifrar los nombres del Egipto clásico: Ramsés y Thutmés.

¿En qué medida se trata de una revolución?

— Hasta entonces, Young, después de algunas aproximaciones de Akerblad, había podido leer algunos nombres de reyes o reinas de la dinastía tolomaica con signos todos ellos fonéticos: Ptolomeo (p,t,l,m) y Cleopatra (k,l,p,t,r). Ello indujo a creer dos cosas: que los jeroglíficos eran esencialmente fonéticos (es decir, que tenían valor de sonidos) y que eran producto de la época tolomaica para traducir los nombres de los soberanos de origen griego de por entonces; en resumidas cuentas, que esa escritura era únicamente propia de esa era de decadencia, que no permitía descifrar nada más que los últimos restos de la civilización egipcia y que a partir de ella no se podía interpretar la escritura de los periodos altos.

La revolución que Champollion lleva a cabo se basa en dos descubrimientos fundamentales: que los jeroglíficos de las distintas eras faraónicas son icónicos y que su principio mismo es la mezcla de elementos fonéticos y de elementos

ideográficos. En esto consiste su “eureka”. Este es el núcleo de su descubrimiento, a partir del cual se llega a la conclusión de que el fonetismo de la era tolomaica no era otra cosa que la simplificación tardía de una regla general. Se comprende así al mismo tiempo por qué costó tanto dar con la clave de los jeroglíficos: porque era un juego con doble clave, una fonética y otra ideográfica.

¿Cómo llegó Champollion a ese “eureka”?

— Descifrando dos nombres de la gran época clásica de las dinastías XVIII y XIX: Thutmés y Ramsés. Se encontraba entonces frente al gran secreto de esa escritura. En una copia de un cartucho descubre un disco rojo, que debe ser un ideograma que representa el sol. Traducido al copto, da “Ra”; debajo hay dos signos con valor fonético m y s que dan “msés”. Uniendo los valores ideográficos y fonéticos, obtiene Ramsés. En el caso de Thutmés, el ideograma es un ibis que representa al dios Thot, y los dos valores fonéticos son m y s. Descubre así Thutmés... Era el 14 de septiembre de 1822.

A raíz de este descubrimiento empiezan a desvelarse misterios uno tras otro. Champollion observa que algunas palabras están escritas de izquierda a derecha y otras al revés. Descubre también que algunos signos no se leen, que su mera función consiste en indicar el sexo o el género. Así comprende, por ejemplo, que Hachepsut es una mujer. Los determinativos son otro elemento fundamental del desciframiento.

Ese famoso 14 de septiembre es un momento extraordinario, el momento cero, en el que súbitamente comprendió que había comprendido todo...

— Sí. Es un momento de prodigiosa intensidad. Acaba de encontrar el principio, la clave. Pero apenas tiene tiempo de anunciar la noticia a su hermano antes de entrar en una especie de trance. Queda postrado, aniquilado, como si la fabulosa acumulación de todos los esfuerzos convergentes que venía haciendo desde veinte años atrás acabara de producir una explosión, una descarga espeluznante que, una vez alcanzada la meta, lo dejara exhausto y absolutamente vacío.

Y, sin embargo, quedaba no poco por hacer. Le faltaba todavía un inmenso esfuerzo para sacar todas las consecuencias de ese descubrimiento, para sistematizarlas...

— Desde luego, tuvo en su vida otros dos momentos de extraordinaria intensidad. Cuando fue primero a Italia y después a Egipto, ya con su descubrimiento, al encuentro de la civilización sobre la que ha hecho la luz y que va a poder leer como un libro abierto.

En primer lugar, durante su estancia en Turín para inspeccionar el museo de la ciudad, tan rico en tesoros egipcios, descubre la belleza de ese arte. La quintaesencia de la emoción... En París había triunfado el lingüista, el que se siente colmado en Turín es el esteta. Y pronto será el historiador el que se sienta otra vez arrebatado ante las monta-



ñas de papiros que nadie, antes que él, había conseguido descifrar.

Pero se produce un nuevo drama que, en una página digna de Chateaubriand, cuenta a su hermano: los papiros están a tal punto deteriorados que, nada más tocarlos, se hacen literalmente polvo. Es fácil imaginar lo que debería sentir, tan cerca ya de la meta, con la capacidad de descubrir en cada uno de esos documentos una página de historia amortajada durante miles de años, al ver que esas páginas se le desintegraban entre los dedos. Dinastías que se iban reconstituyendo ante sus ojos para desaparecer en un santiamén... Es algo maravilloso y terrible a la vez. Como explica Champollion, esos papiros habían sido sustraídos a su medio natural. Nacidos en Egipto de una planta egipcia, necesitados de la protección que les brindan los bambúes, se encuentran de pronto encerrados en cajas, dando tumbos, traqueteados durante semanas de travesía marítima, expuestos a una humedad mortífera, amontonados de cualquier manera en las salas del museo de Turín. Afortunadamente, la museografía ha hecho grandes progresos desde entonces.

Y, por último, el viaje a Egipto. Una vez allí, es el país, su luz y su gente, los que se le ofrecen. Parece como si el desciframiento de los jeroglíficos le abriera mágicamente una vía al propio Egipto, le permitiera identificarse.



El campamento de Champollion en Filae, según una acuarela de Nestor L'Hôte, uno de los artistas que lo acompañaron a Egipto.

— La comparación que se me ocurre es con los grandes místicos. Al penetrar en la sala hipóstila, al bajar a la tumba de Ramsés VI o a la de Sethi I, Champollion debía sentir la misma emoción que un místico al ver el rostro del Señor. No es la culminación de su obra, es la recompensa de su vida. El desciframiento le facilita un entendimiento directo de la civilización egipcia. Los monumentos le hablan a través incluso de su estética. Ve en su arquitectura una forma de oración, un estilo expresivo que tiene su correspondencia en el de los jeroglíficos. El mismo afirma en una de sus cartas: “La estatuaria egipcia es una forma simplificada de la escritura jeroglífica.”

Cuando un faraón erige un templo a su propia gloria, está empleando un lenguaje más inmediato y más formal que el de las catedrales. Hay un nexo directo, físico, entre el arte y la escritura de los egipcios. Champollion lo comprobó, digámoslo así, con todo su ser. Pasa dieciocho meses en Egipto, dieciocho meses extraordinarios en los que atraviesa los siglos y descubre los más íntimos significados de la civilización egipcia. El grito que profirió el 14 de sep-

tiembre de 1822 se convierte aquí en un magnífico canto de conocimiento que es, también, su canto del cisne.

Canto más conmovedor cuanto que proyecta un haz de luz sobre la civilización egipcia y echa por tierra buen número de tópicos sobre la civilización judeo-cristiana, que anuncia a Europa lo que ya presentía en el siglo XVIII pero que seguramente no tenía ya muchas ganas de saber en el siglo XIX: que de Egipto no sólo parte la historia de la humanidad, sino también el pensamiento religioso.

¿Se inventó en Egipto el monoteísmo? Es una hipótesis defendida por muchos. En cualquier caso, la gran tríada cristiana recuerda mucho a la que integraban Osiris, Isis y Horus. Resulta así discutible la originalidad del dogma cristiano. Champollion pone en marcha una auténtica revolución cultural y espiritual. El mismo se da bien cuenta de ello, en un momento en que está volviendo al cristianismo. Su canto a Egipto está teñido de una nota de angustia.

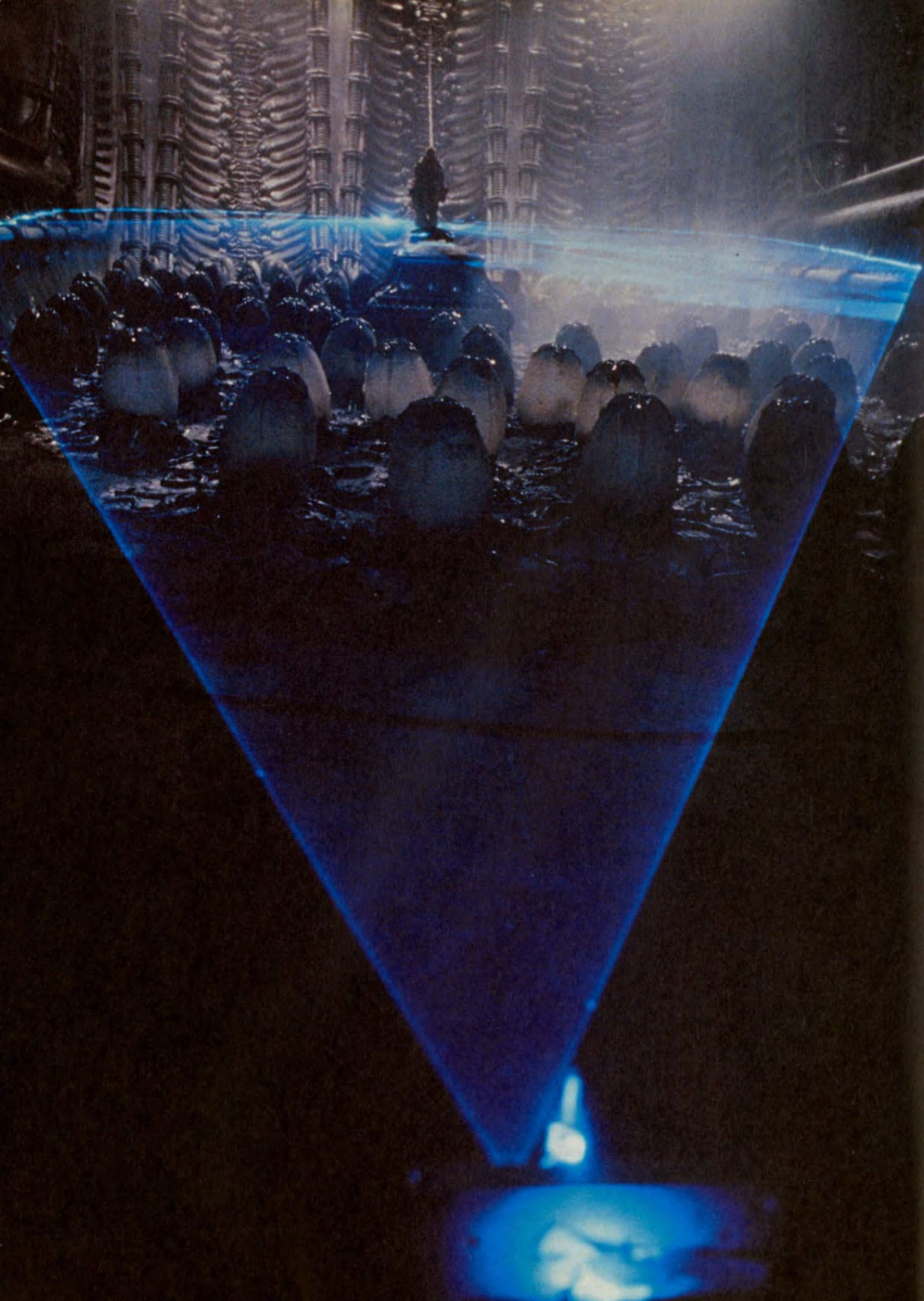
Hay que agregar que Champollion no sólo dialoga con los templos del pasado, se relaciona de verdad con el pueblo egipcio, con el común de los mortales; y con el Egipto del presente.

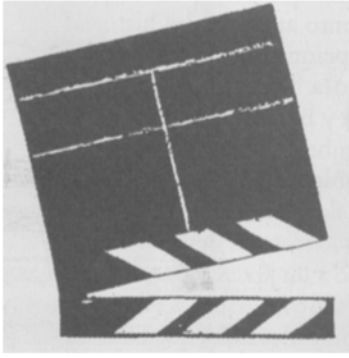
— Así es. Además, no sólo le afecta el estado de opresión y de pobreza extrema en que se encuentran las poblaciones egipcias, sino que se atreve a hablar abiertamente del tema al pachá, cosa no muy recomendable. Mehmet Alí lo había recibido bien, permitiéndole visitar el país sin limitaciones y permanecer en el mismo cuanto deseara, todo ello al año apenas de la derrota de Egipto en Navarino a cargo de franceses e ingleses. Champollion podría haber hecho la vista gorda, ya que su misión no era humanitaria. Pero no fue capaz. Afligido por las penalidades del pueblo egipcio, no pudo por menos de manifestar su emoción al virrey. Un ejemplo que no todos los orientalistas han seguido.

Además, escribe una memoria en catorce epígrafes, sobre “la salvaguardia de los monumentos de Egipto”, que es un texto precursor. Tiene las ideas muy claras sobre la necesidad de proteger las obras de arte *in situ*, en su emplazamiento original y, ante todo, de respetar el derecho de los egipcios a conservar esas obras maestras en su país. Ya unos años antes, cuando el Zodíaco de Denderah fue desprendido del templo para llevarlo a Francia e instalarlo en París, Champollion había escrito que ese monumento tenía en Denderah su emplazamiento ideal.

No hay que olvidar tampoco los proyectos que concibe Champollion para el Egipto de su época, por ejemplo, la propuesta que hizo a Ibrahim Bajá de partir en busca de las fuentes del Nilo. Proponer a un gran conquistador que organizara una expedición pacífica y científica me parece una idea realmente digna del espíritu de la Ilustración y muy adelantada para su tiempo.

Pronto se celebrará al bicentenario de Champollion (1790), que será una conmemoración muy bienvenida. Supongo que la Unesco, como es natural, acudirá a la cita. ■





DURANTE miles y miles de años, el “otro” fue el desconocido. Y el desconocido era el enemigo que acechaba en todas partes, en las cóleras del cielo, en los caprichos de los ríos o en la espesura de la selva. Podía ser un demonio, un animal o un hombre. Era todo aquello que estaba más allá del perímetro familiar del clan, que escapaba al universo de las cosas y los signos que se dominaban.

Desde la época de las cavernas, el espacio del mundo conocido se ha ampliado enormemente; las fronteras del conocimiento han estallado en todas direcciones; los contactos y los intercambios se han multiplicado hasta el infinito; en todas partes el hombre ha comenzado a reconocer a sus semejantes y los destinos colectivos e individuales empiezan a entrelazarse a escala planetaria. Hoy en día los lejanos descendientes de las primeras comunidades humanas celebran reuniones en las Naciones Unidas o en la Unesco. La palabra solidaridad sin fronteras comienza a cobrar sentido. Y sin embargo...

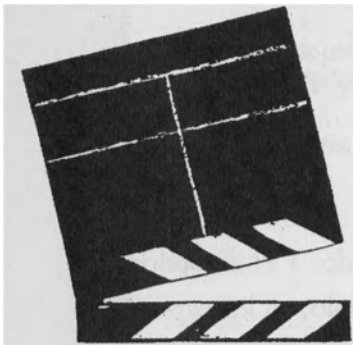
Y sin embargo, todavía con harta frecuencia, el otro continúa siendo, si no un desconocido, un extraño o un enemigo en potencia. Los motivos para menospreciarlo o temerle no son los mismos que hace un siglo o que hace mil años. Los hitos de las fronteras se han desplazado, las líneas de identificación y de exclusión se han complicado a más no poder. Pero se diría que subsiste la necesidad de plantar mal que bien esos hitos y de trazar esas líneas a cualquier precio. Es la necesidad de un territorio —físico, imaginario, psíquico— claramente limitado donde el semejante reina y del que el extraño, salvo excepciones, es expulsado.

Pero ¿por qué el otro sigue pareciéndome amenazador? ¿Por qué me resulta tan difícil conciliar su diferencia y su desorden con mi verdad? Tal vez porque aceptarlo equivale a ponerme en tela de juicio y, de alguna manera, a negarme a mí mismo. Tal vez porque mi ser concluye donde comienza el suyo. Es posible que no me decida a aceptar la presencia permanente, a mi lado, del misterio del otro, porque ese misterio me conduce irresistiblemente a uno diferente —que me paso la vida rechazando aun cuando sé que es ineluctable— el de la muerte, esa alteridad absoluta...

El cine, el gran arte de nuestro siglo, constituye una manifestación prodigiosa de las formas infinitamente diversas en que las culturas del mundo expresan sus relaciones con el otro. En numerosos casos es una relación de ignorancia o de rechazo. Pero a veces también, superando los tabúes y los temores, brilla una luz: la de la comprensión, la amistad o el amor, que hace que el otro, como por milagro, se vuelva fraternal.

*Escena de la película
Alien (1979).*

El extraterrestre, reflejo de nuestras obsesiones



Dime cuál es tu extraterrestre y te dire quién eres... De Méliès a E.T, la criatura más o menos terrorífica que viene de otro mundo, imagen multiforme de nuestras angustias y conflictos, no ha cesado de resucitar en las pantallas de cine...

POR CLAUDE AZIZA

SI admitimos que la ciencia-ficción es un género literario que se practica desde tiempos remotos, el extraterrestre (E.T.) deja de ser un héroe reciente para adquirir una situación venerable. Es verdad que Luciano de Samosata (*La historia verdadera*) y luego Cyrano de Bergerac (*El otro mundo*) sitúan a sus E.T. en los dos astros familiares de la Tierra. Pero el de Voltaire (*Micromegas*, 1752) ya procede de Sirio, lo que confiere a su punto de vista una agudeza singular. Es bien sabido que estas criaturas imaginarias sirven de pretexto al autor para expresar sus ideas políticas, metafísicas o psicológicas.

Hay que esperar hasta H. G. Wells y las postrimerías del siglo XIX para que nazcan E.T. terroríficos y dotados de vida propia, cuya agresividad conquistadora refleja los imperialismos de la época: son los marcianos de *La guerra de los mundos* (1897). Y esa apariencia se mantendrá invariable durante varios decenios, por lo menos en Occidente.

También en ese momento entra el E.T. en el cine, que daba entonces sus primeros pasos. Al principio sólo inspirará a Georges Méliès, inte-

resado sobre todo en lo maravilloso, quien iba a realizar su célebre *Viaje a la Luna* (1902) en el que el propio astro estaba dotado de vida. Pero lo maravilloso no hace más que pasar brevemente por las pantallas y pronto aparecen las historias ilustradas y su transcripción cinematográfica, los dibujos animados. Ahora bien, los mundos que recorren Flash Gordon y Buck Rogers se parecen aun mucho al del hombre.

Hasta ese memorable 30 de octubre de 1938 en que treinta millones de norteamericanos aterrados se precipitan a las carreteras después de oír por las ondas de la radio a un joven reportero destinado a un brillante futuro, Orson Welles, que les anuncia que HAN desembarcado, que ESTAN aquí y que TIENEN malas intenciones. Tras esos marcianos imaginarios se perfila la peste parda del otro lado del Atlántico.

Llega después la guerra con sus horrores y sus tormentos: los espías parecen estar por todas partes; a partir de 1947, la gente cree ver platillos voladores en cada esquina. Con la guerra fría, las pantallas son invadidas por una oleada de extraterrestres que va a durar más de diez años.

¡Fuera los marcianos!

A partir de 1950, la tónica está dada: en *24 horas en Marte*, Kurt Neuman describe a criaturas que han regresado a la barbarie de la edad de piedra. Desde los viscosos invasores de *La guerra de los mundos* (Byron Haskin, 1953, basado en la novela de Wells) hasta los seres tentaculares de *Monstruo* (1955), el filme con el que Val Guest inaugura la serie de las aventuras del profesor Quatermass, pasando por la masa gelatinosa —el famoso "Blob"— de *Peligro planetario* (Irwin S. Yeawoth, 1958), todos los E.T. son agresivos y repugnantes.

De todos modos, algunos filmes se salvan del delirio, si no del equivoco. Así, en *El hombre del planeta X* (E. G. Ulmer, 1951), el hombre solitario que viene a morir en la Tierra no es otra cosa que la cabeza de puente de una invasión futura. En *Los supervivientes del infinito* (Joseph Newman, 1955) hay extraterrestres "buenos" y "malos". Sólo en *El día en que la Tierra se detuvo* (Robert Wise, 1951) aparece una tonalidad positiva. Klatoo, el protagonista, llega de otro planeta con un mensaje de paz.

En los años sesenta la distensión está a la orden del día y, aunque esporádicamente reaparezca, la imagen horrible del E.T. va a cambiar. En las pantallas japonesas se ven aun extraterrestres ávidos de carne fresca (I. Honda, *Prisioneras de los marcianos*, 1958) y los espectadores italianos se estremecen con *Terrore nello spazio* (Mario Bava, 1965). En Inglaterra, Quatermass se enfrenta con plantas terroríficas que quieren aniquilar la raza humana (S. Sakely, *El día de los trífidos*, 1963). Pero ya Norteamérica sonríe con los amores de un E.T. y una linda bailarina de rock'n roll (T. Graef, *Veinteañeros del espacio*, 1959), se enternece ante un visitante curioso



Cartel para el filme E.T. (1982), que muestra el contacto entre los índices del extraterrestre y del niño.



En *El día en que la Tierra se detuvo* (1951), Klatooyin, el protagonista (en el centro), llega de otro planeta con un mensaje de paz.

(H. Green, *El hombre del Cosmos*, 1959) o ríe a mandíbula batiente con las pifias de un marciano llamado nada menos que Jerry Lewis (*Un marciano en California*, 1960). El extraterrestre estaba al fin domesticado, amansado, humanizado. Quizás se había comprendido que el enemigo político —del interior o del exterior— era menos peligroso que el enemigo presente en el subconsciente de cada cual. Y esa idea ya la había apuntado, aunque de manera simbólica, F. McLeod Wilcox en 1956 con *Planeta prohibido*.

En la tercera fase

El extraterrestre parece relegado al almacén de los accesorios; así, el realismo que exige la conquista del espacio invade las pantallas y *2001, Odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968) acaba con las fantasías afiebradas y plantea cuestiones metafísicas tras un derroche de detalles científicos.

Sin embargo, la visión demasiado realista del espacio no podía satisfacer por completo a un público joven que ya no se maravillaba como sus mayores con una conquista que había empezado en el momento de su propio nacimiento. Así pues, para atraer a los jóvenes, el cine iba a volver al gran relato épico. *La guerra de las galaxias* (G. Lucas, 1977) aviva los sueños infantiles y reactualiza las viejas leyendas medievales. De la epopeya al misticismo no había más que un paso y Steven Spielberg iba a franquearlo con *En la tercera fase*, (1977) donde reinventaba la Biblia a su manera, y luego con *E.T.* (1982), su versión personal del Nuevo Testamento. Cristo del espacio con poderes infinitos, capaz de morir y de resucitar, su héroe hizo llorar a toda Norteamérica. ¿Iban a formar parte los E.T. de un mundo sabio y humanista?... Por desdicha, no será así y van a aflorar nuevas angustias.

El final del milenio se anuncia apocalíptico. El miedo al "otro" se encarna en "alien". El término, que en seguida tiene éxito, nace con el filme así titulado de Ridley Scott (1979). Un monstruo llegado del espacio se aloja en las entrañas de su víctima, que así alimenta a una serpiente en su seno. Un año antes ya se había introducido en el cerebro de seres humanos en *Los profanadores de tumbas* (Philip Kaufman). En *The Thing* (La cosa) de John Carpenter la criatura puede adaptarse a todas las formas de vida y tomar la apariencia de cada una. Nadie puede estar seguro de nadie y cada cual debe vivir con la amenaza de una aniquilación de su yo.

Los *Aliens* (título de la continuación del filme de Carpenter por J. Cameron, 1986) van a surgir por doquier, reanudando la tradición de los años cincuenta, pero tomando los aspectos más espantosos de las películas de terror. Padres metamorfoseados (H. Broomley Davenport, *XTRO*, 1986), progenitura amenazada (Norman J. Warren, *Inseminoid*, 1982), vampiros del espacio (Tobe Hooper, *Life force*, 1985), monstruos feroces (J. McTierman, *Predator*, 1987); no se omite nada en este panorama de lo espeluznante. El summum lo alcanza *Hidden* (Jack Sholder, 1988) en el que la Tierra no es más que un inmenso campo donde libera sus instintos un E.T. agresivo que se transforma en asaltante de bancos.

Algunas voces aisladas se esfuerzan por mostrarnos extraterrestres simpáticos (*Visitantes de otro mundo*, John Hough, 1975), encuentro de adolescentes de la Tierra y de otros planetas (*Explorador*, Joe Dante, 1985) o complacientes visitantes capaces de devolver la juventud (*Cocoon*, Rcn Howard, 1985 y su continuación, *La vuelta de Cocoon*, Daniel Patrie, 1988). Incluso el E.T. puede ser una encantadora rubia (*Me casé con una extraterrestre*, Richard Benjamin, 1988).

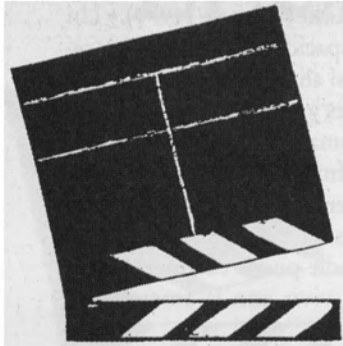
Pero en los albores de los años noventa lo que subsiste sobre todo es el aspecto de peligro. Peligro de infiltración de la sociedad, como en *Invasión Los Angeles* (John Carpenter, 1988), peligro exterior representado por esos marcianos que intentan regenerarse gracias a la energía nuclear en el serial televisivo que lleva por revelador título *Contaminación o la nueva guerra de los mundos* (Colin Chilvers y Winrich Kolbe, 1988). Reaparecen los E.T. conquistadores (*La invasión llega de Marte*, Tobe Hooper, 1988) y el Blob que vuelve a hacer estragos (*Blob*, Chuck Russel, 1988).

Por suerte, entre tantos horrores aparecen algunas sonrisas. Además de una comedia de Patrick Read, *Marcianos*, en la que, después de muchas dudas, los habitantes de Marte deciden apoderarse de la Tierra, está anunciada la adaptación de una novela de Frederic Brown con un título significativo, *¡Fuera los marcianos!*, delirio burlesco sobre las fantasías de un escritor de ciencia-ficción. Fantasías que alimentan todas las metamorfosis cinematográficas del E.T., criatura ambigua nacida de las angustias, de las esperanzas y de las inhibiciones de cada sociedad. ■

CLAUDE AZIZA, francés, enseña latín e historia del cine en la Universidad de la Sorbonne Nouvelle (Paris-III) y escribe crónicas cinematográficas para el periódico francés *Le Monde*. Ha colaborado en el número especial de la revista *CinémaAction* consagrado al cine religioso (octubre de 1988), así como en el catálogo del Festival del Cine Bíblico (París, marzo de 1988).

“Todos los demás son el Otro”

Macunaima o la alteridad absoluta



Macunaima o el Otro absoluto... A través de las divertidas aventuras de su héroe, un cineasta brasileño nos brinda una fábula ejemplar sobre el individualismo.

POR ANTONIO RODRIGUES

EN las sociedades estructuradas y con contornos definidos es bastante fácil designar al Otro: es aquel que no es como todo el mundo.

Así, en Francia, en el Reino Unido y en Alemania Federal el cine trata con insistencia el tema de la inmigración, a través de relatos naturalistas que se refieren sobre todo a la segunda generación de inmigrados. Esta sigue percibiéndose como extranjera, distinta, pues una frontera claramente establecida, pese a ser arbitraria, sigue separándola de la población local.

Este fenómeno es mucho menos patente en los países en formación o en las sociedades mixtas. Tomemos el ejemplo del Brasil, país del Lejano Occidente, donde coexisten las razas, los modos de vida (arcaísmo y modernidad) y las culturas; en efecto, aunque es europeo por su lengua, su derecho y algunas de sus costumbres, el Brasil es africano en lo que se refiere a sus creencias y a su manera de ser en la vida cotidiana. En este crisol sería perfectamente posible que cada cual considerara a su prójimo como el Otro y nadie es verdaderamente representativo de una determinada categoría de la sociedad.

Es porque supo expresar este extraño estado de “alteridad generalizada” que *Macunaima*, realizada en 1969 por Joaquim Pedre de Andrade (1932-1988), se ha convertido en una película clásica del cine moderno de América Latina. Uno de los méritos de este filme —una fábula en la que se reconoce fácilmente a la sociedad brasileña siempre que se disponga de algunas claves elementales— es que sigue resultando grato y accesible a los espectadores que no poseen un conocimiento profundo del Brasil.

El héroe, Macunaima, nace negro en una tribu india; un día emigra con sus hermanos hacia la gran ciudad; en el camino se vuelve blanco por milagro al pasar bajo una fuente mágica (uno de sus hermanos, que llega demasiado tarde, sólo podrá blanquearse la palma de las manos y la planta de los pies...). A su llegada a Río de Janeiro le ocurren diversas aventuras: se une a una “guerrillera”, enviuda y posteriormente trata de robar un talismán a un gigante muy rico. Por fin, cansado de todo, regresa a la selva transportando

Cartel de la película *Macunaima*, donde figura una frase que el protagonista pronuncia con frecuencia: “¡Ay, qué pereza!”.



AAAI QUE PREGUIÇA !!!

GRANDE OTELO PAULO JOSÉ JARDEL FILHO

MACUNAÍMA

DINA SFAT RODOLFO ARENA MILTON GONÇALVES

TÁ GOSTOSO,
CORAÇÃO, TÁ?

ARTE: JACQUES PEDRO DE ANDRADE

TRAJES DO MACUNAÍMA: JARDIEL FILHO, PAULO JOSÉ

PRODUTOR EXECUTIVO: K. M. ECKSTEIN



En esta extravagante escena, la madre de Macunaima carga sobre sus hombros a su hijo cuando niño.



La madre y la cuñada de Macunaima, junto a una casa de paja, en la tribu donde éste nació.



El gigante capitalista (a la izquierda), enemigo de Macunaima, al que éste quiere robar un talismán.

conigo un sinnúmero de bienes de consumo (ventiladores, refrigeradores); después de llevar una vida ociosa, parece devorado por una sirena del río.

La película es una adaptación de una novela publicada con el mismo título en 1928 por Mario de Andrade. Pero el realizador no vaciló en enriquecer el relato con nuevos episodios (los que se refieren a la "guerrillera" estaban de actualidad en el Brasil de 1969), pero sacrificando los fragmentos del libro cuyo interés residía esencialmente en la lengua. Por último, adoptó el carácter caricaturesco de un cierto cine cómico popular en el Brasil, sobre todo en la secuencia del nacimiento de Macunaima y en el aspecto físico del gigante.

Macunaima, "película brasileña devorada por el Brasil", según los términos empleados por el propio cineasta, es una obra en que el tema del Otro es el elemento principal.

Sucesivamente indio, negro y blanco, salvaje y habitante de la ciudad, proletario y explotador, Macunaima no pertenece en ningún momento a una categoría claramente definida; en efecto, siempre es el Otro aunque parezca sentirse a sus anchas en todas las situaciones. La alteridad supone un choque entre culturas, o si no una diferencia o una confrontación. En *Macunaima* no hay choque: el personaje pasa de un extremo a otro, de una tribu miserable al barrio de la Bolsa en Río, ciudad a la que ha llegado en un camión repleto de trabajadores inmigrados y donde alterna con prostitutas, terroristas que mueren por su propia incapacidad (por no saber manipular las bombas) e industriales rapaces. Pero *Macunaima* no es un simple testigo, pasivo o desengañado, del espectáculo del mundo por el que se pasea. Si bien su principal motivación es la ganancia fácil (logra que lo mantengan y, para enriquecerse, trata de robar el talismán del gigante), participa, a su manera, en la vida de los medios tan diferentes en los que consigue incorporarse.

Esta movilidad y esta sucesión de aventuras aparentemente deshilvanadas encuentran su lógica en el contexto de la fábula, con sus extravagancias y sus excesos. Además, el filme narra una historia con un principio, un desarrollo y un fin, en que los episodios se suceden en un orden que no tiene nada de aleatorio. *Macunaima* es un relato, no la ilustración de una tesis.

El único mundo al que el héroe pertenece realmente es su familia, compuesta por la totalidad de su tribu natal. Fuera de ella, se encuentra siempre solo frente a un mundo del que desconfía, donde no reconoce amigos sino adversarios. Las aventuras se suceden y él las toma como vienen. Un burdel o el escondrijo de la "guerrillera" son para él moradas intercambiables, donde sin tratar de comprender las motivaciones de los demás, *Macunaima* procura realizar su interés inmediato, como si todavía tuviera en el oído la frase del conductor de camión que lo transportó a Río: "¡En lo sucesivo, cada uno para sí y Dios contra todos!". Siempre sigue siendo el Otro sin estable-



Al final de la película, Macunaima (a la derecha) regresa de Río de Janeiro a su tribu con un cargamento de artefactos modernos.

cerse ni integrarse en ninguna parte. Es el que acaba de llegar, el que inicia una experiencia siempre nueva y que nunca se termina. *Macunaima* no profundiza en el conocimiento de los demás y no se transforma gracias al intercambio. Sólo tiene un conocimiento inmediato, devorador, hasta el día en que él mismo es devorado. Sin saber lo que busca y sin plantear preguntas, sigue su camino.

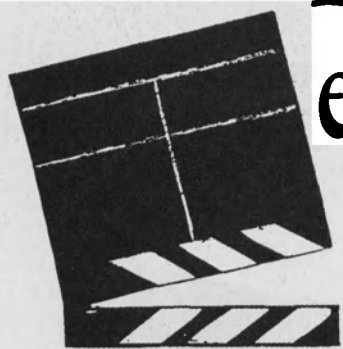
El tono humorístico de la película y su carácter de fábula disimulan una verdad más grave: siempre se percibe al Otro con indiferencia y hostilidad, por ignorancia de lo que lo motiva. *Macunaima* no es un héroe solitario, como el *cowboy* o el justiciero errante de las películas del Oeste; sólo vive el instante y debe salvar en todo momento el pellejo en un mundo en el que, según el realizador de la película, "las relaciones son esencialmente antropofágicas".

Para *Macunaima* como para todos los individualistas, librados a sí mismos sin Dios ni ley, el Otro es impenetrable y el mundo es opaco. Todos los demás son el Otro. ■

ANTONIO RODRIGUES, crítico cinematográfico brasileño, ha sido programador de filmes en París.

Perfil del alemán en la pantalla francesa

POR RENÉ PRÉDAL




¿Cómo se representa en la pantalla a un antiguo enemigo? A menudo de manera esquemática y no exenta de fanfarronería... El retrato del alemán en las películas francesas no es una excepción; sin embargo, presenta más matices de lo que podría creerse.

EL cine francés no produjo nunca una obra comparable a *Germania anno zero* (Alemania año cero) en la que el italiano Roberto Rossellini describe en 1948 las ruinas materiales y morales de la Alemania de posguerra. Tampoco hay ninguna que se parezca a *All quiet on the Western front* (Sin novedad en el frente), adaptación cinematográfica de la novela de Erich Maria Remarque sobre la Primera Guerra, vivida desde las trincheras alemanas, que realizó en 1930 el norteamericano Lewis Milestone. Y aun es más difícil hallar algo que guarde semejanza con *The desert fox* (El zorro del desierto, 1951) filme en el que Henry Hathaway, igualmente norteamericano, se esfuerza por rehabilitar al mariscal Rommel.

El realizador francés no se coloca sin reticencias en el lugar del Otro... sobre todo si el otro es alemán. Tampoco es frecuente que un actor francés encarne a un personaje alemán, papel que en general se reserva a un germánico: si James Mason interpreta a Rommel en el filme de Hathaway, es Hardy Kruger quien encarna al personaje alemán de *Les dimanches de Ville d'Avray* (Los domingos de Ville d'Avray) de Serge Bourguignon (1963) y al héroe de *Le franciscain de Bourges* (El franciscano de Bourges) de Claude Autant-Lara (1968). Al mismo tiempo la silueta recia y fascinante de Curd Jurgens aparece en innumerables filmes de suspenso. Jess Hahn es un músico alemán que se ha convertido en mendigo vagabundo, en medio del verano parisino, en *Le signe du Lion* (El signo de Leo, Eric Rohmer, 1959). Y, desde su participación en *Le meurtrier* (El asesino, Claude Autant-Lara, 1963), a Gert Froebe se le han asignado los papeles de gordo alemán antipático.

Eric von Stroheim crea, por su parte, una original filmografía en la que presta sus rasgos a militares nobles y generosos, como en *La grande illusion* (La gran ilusión, 1937) de Jean Renoir y en *Macao* de Jean Delannoy (1939), o en donde encarna a civiles expatriados a causa del hitlerismo, como en *Les disparus de Saint-Agil* (Los desaparecidos de Saint-Agil, Christian-Jaque, 1938) y en *Pièges* (En la trampa, Robert Siodmak, 1939).

En los años treinta, los filmes de espionaje eran con frecuencia intemporales y la lucha entre adversarios caballerosa. Buen ejemplo lo proporcionan películas como *Le deuxième bureau* (La



Una escena de *Les dimanches de Ville d'Avray*, filme de S. Bourguignon (1963) que describe la amistad entre dos excluidos de la sociedad francesa: un ex piloto alemán amnésico (Hardy Kruger) y una niña de nueve años (Patricia Gozzi).

Jules et Jim, los dos amigos, uno austriaco (Oscar Werner, a la derecha) y el otro francés (Henri Serres), que forman con Catherine (Jeanne Moreau) el triángulo amoroso de la película de François Truffaut.



oficina de la sombra, Pierre Billon, 1935); *Les loups entre eux* (Lucha de lobos, 1936) y *L'homme à abattre* (Un hombre debe morir, 1937), ambas de Léon Mathot; y *Le capitaine Benoît* (Maurice de Canonge, 1939). El nazismo va a modificar profundamente ese sentido del honor.

El nazi, figura emblemática del mal absoluto

Invisible, pero sin embargo presente en los lugares vacíos o en la mirada de sus víctimas (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1955), el jefe nazi encarna el horror de los campos de concentración, tanto en la novelesca pero verídica odisea de Martín Gray (*Au nom de tous les miens* —En nombre de todos los míos, Robert Enrico, 1983) como en el análisis psico-biológico que propone Armand Gatti en *L'enclos* (Tras el cercado, 1961).

En *Le sauveur* (El cielo te lo ordena, Michel Mardore, 1971), un alemán interpretado por Horst Buchholz finge ser paracaidista inglés para poder introducirse en la red de la resistencia; lo consigue seduciendo y luego sojuzgando a una adolescente a la que llevará a las traiciones más sangrientas en una atmósfera de misticismo mal-sano. En *La passante du Sans-Souci* (La viajera del Sans-Souci, Jacques Rouffio, 1981), filme basado en una novela de Joseph Kessel, el odioso Von Leggaert asesina durante la guerra al padre de un muchachito y deja a éste inválido de por vida. Luego manda a ejecutar a un editor liberal y a la esposa de éste que, sin embargo, se le había entregado pensando salvar así a su esposo. Cuando

años después vuelve al lugar de los hechos convertido en rico industrial, su antigua víctima lo identifica y lo mata.

En *Shoah* (Exterminio, 1985), Claude Lanzman interroga a los nazis que participaron en los hechos, y uno de esos actores del drama, Klaus Barbie, es objeto de una investigación “en directo” en *Hotel Terminus* (Marcel Ophuls, 1987). Veinte años antes, se había evocado indirectamente el proceso de Eichmann en *La cage de verre* (La jaula de cristal, Philippe Arthuys, 1965) y sobre todo en el inquietante *Authentique procès de Cart-Emmanuel Jung* (El auténtico proceso de Cart-Emmanuel Jung, Marcel Hanoun, 1966), filmes que llevan a la pantalla personajes y juicios ficticios, pero ejemplares.

Pero si los cineastas franceses tratan la tragedia judía con doloroso respeto, no tienen inconveniente en burlarse de la aventura de la Wehrmacht en comedias frecuentemente mediocres con las que practican la clásica terapia de la compensación. Dado que no puede eludirse la verdad histórica de que el ejército francés fue vencido, los guionistas escriben siempre lo mismo con alguna variante: el caso de individuos aislados que en el desorden general consiguen, gracias a un astucia “muy francesa”, engañar a unos alemanes presuntamente torpes. Así, en *Papy fait de la résistance* (El abuelo en la resistencia, Jean-Marie Poiré, 1983) un viejito engaña al gordo mariscal Von Apfelstrudel, que por cierto interpreta un actor francés, Jacques Villeret; en *La vache et le prisonnier* (La vaca y el prisionero, Henri Verneuil, 1959) el protagonista encarnado por el

La grande illusion (1937), obra maestra de Jean Renoir que ilustra a través de una historia de evasión durante la Primera Guerra Mundial la amistad que se establece entre un oficial francés (Pierre Fresnay, a la izquierda) y un oficial alemán (Eric von Stroheim).



RENÉ PRÉDAL, francés, es profesor de ciencias de la comunicación en la Universidad Stendhal de Grenoble. Ha escrito numerosos libros, estudios y artículos sobre el cine francés. La última obra que ha publicado se titula *Dictionnaire des 900 cinéastes français* (Diccionario de los 900 cineastas franceses).



célebre Fernandel atraviesa toda Alemania; Bourvil y De Funès franquean las líneas enemigas en *La grande vadrouille* (El largo vagabundo, Gérard Oury, 1966), y también lo hacen los soldaditos de Robert Lamoureux en *Mais où est donc passée la 7ème compagnie?* (¿Dónde diablos se metió la séptima compañía?, 1973).

El alemán como ocupante

El “filme de ocupación” constituye un verdadero subgénero dentro del filme de guerra francés y los personajes de ocupantes alemanes tienen un papel secundario en obras a menudo interesantes, como *Léon Morin prêtre* (León Morin, sacerdote, Jean-Pierre Melville, 1961) o *Un sac de billes* (Una bolsa de canicas, Jacques Doillon, 1976).

Por el contrario, en otras películas sobre el periodo de la ocupación, como *Lacombe Lucien* (de Louis Malle, 1974), *Les violons du bal* (Los violines del baile, Michel Drach, 1974), *Les guichets du Louvre* (Las taquillas del Louvre, Michel Mitrani, 1973) o *Monsieur Klein* (de Joseph Losey, 1976), “los ‘malos’ ya no son alemanes, sino franceses y su crueldad es menos física que verbal e indirecta (...) Nada de monstruos nazis exclusivamente; hay que volver a definir al enemigo, pues los judíos parisenses temen más las denuncias francesas que las balas alemanas”.¹

Un oficial de la Gestapo en el patio de la escuela de Au revoir les enfants (1987), película realizada por Louis Malle sobre un hecho que marcó su propia infancia.

Esta tendencia tiene algunas excepciones. Así, en *Les honneurs de la guerre* (Los honores de la guerra, Jean Dewever, 1961), por cuestiones de honor un oficial alemán se niega a retirarse sin combatir durante el repliegue de agosto de 1944 y provoca una matanza inútil; en *Au revoir les enfants* (Adiós muchachos, Louis Malle, 1987) la Gestapo acosa a los niños para enviarlos a los campos de exterminio. No obstante, si los resistentes franceses ocultos en la iglesia no son mejor tratados que el oficial alemán por Dewever, en el filme de Louis Malle aparece un oficial que, sólo por complacer a una mujer bonita, expulsa de un restaurante a un miliciano francés que quería obligar a salir a un judío.

No es raro que el pueblo alemán, disociado de los responsables nazis, aparezca con rasgos simpáticos en las pantallas francesas: prisionero de guerra en una granja en Alemania, el protagonista de *Le passage du Rhin* (El paso del Rin, André Cayatte, 1966), regresará por su propia voluntad para volver a encontrar amor y dignidad.

Con *Le franciscain de Bourges*, Claude Autant-Lara consagra un filme bello y sobrio a la verdadera historia de Alfred Stanke, religioso que desempeña en la guerra funciones de enfermero con una abnegación rayana en la santidad. Por su parte, Edgardo Cozarinsky bosqueja en *La guerre d'un seul homme* (La guerra de un solo

1. Cita tomada de *L'holocauste à l'écran* (El holocausto en la pantalla) por Annette Insdorf, 1985.

hombre, 1982) una semblanza de la Francia ocupada en la que las imágenes oficiales de las actualidades francesas van acompañadas por los comentarios amargos y desengaños de los *Diarios* de Erns Junger, un oficial alemán en París, caso único de una película en que el protagonista es alemán.

En algunos filmes iconoclastas, el alemán puede encontrarse atrapado en galanteos pese a las circunstancias dramáticas, como en *La vie de château* (Vida de canónigo, Jean-Paul Rappeneau, 1965), o en el nudo de un dilema corneliano, tal como sucede en *Le silence de la mer* (El silencio del mar, Jean-Pierre Melville, 1949) donde un alemán, ocupante por deber, rechaza la pasión amorosa y se encierra en el mutismo. Por último, el soldado de *Hiroshima mon amour*, realizado

por Alain Resnais en 1959 con guión de Marguerite Duras, encarna la juventud y el amor, pero también un dolor intolerable. El alemán aquí no es verdugo sino víctima de la guerra.

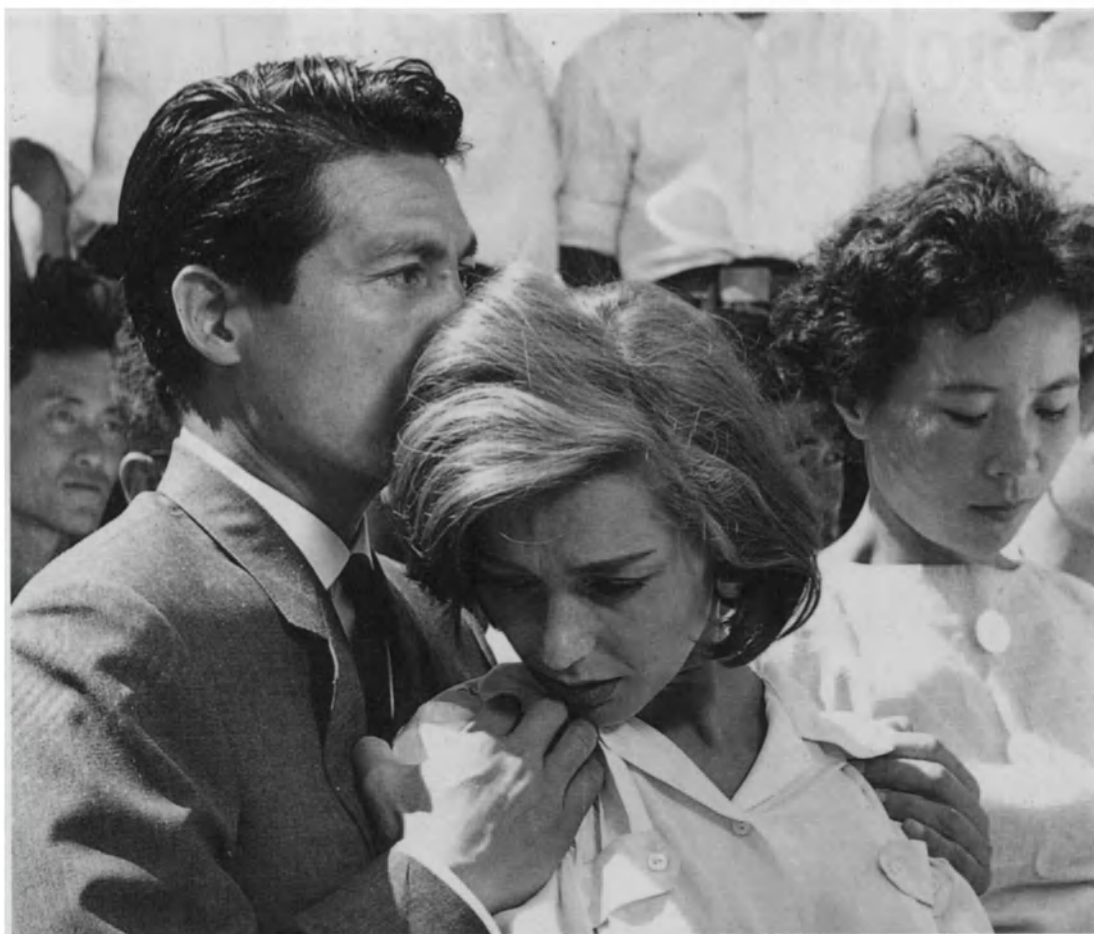
Un marcado acento alemán

Parece evidente que muchos filmes franceses buscan lo humano que se esconde bajo el uniforme alemán. Así, la investigación histórica de *Le chagrin et la pitié* (Melancolía y piedad, Marcel Ophuls, 1969) se abre con la boda en Alemania de la hija de un capitán de la Wehrmacht instalada en Clermont-Ferrand de 1942 a 1944 y restablece el nexo entre el ejército y la sociedad civil, entre el pasado y el presente, al margen de todo maniqueísmo. Esta voluntad de destacar el

Alain Delon y Juliet Berto en una escena de Monsieur Klein (1976) de Joseph Losey, un filme sobre el tema de la identidad, la indiferencia y la búsqueda de la verdad.



Eiji Okada y Emmanuelle Riva, actores principales de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959).



aspecto humano es aun más evidente en *The memory of justice* (La justicia no olvida, 1976), un filme sobre el proceso de Nuremberg en el que el realizador Marcel Ophuls, hijo del cineasta alemán Max Ophuls y esposo de una alemana que como todos los adolescentes de su época formó parte de las juventudes hitlerianas, se compromete directamente. De este modo es posible comprender el nazismo como un hecho integrado a la vida cotidiana y no como un concepto abstracto de aristas siempre cortantes.

Realizado también en 1976, *Une fille unique* (Una hija única) de Philippe Nahoun, traza una semblanza muy perturbadora: en el verano de 1935 Sophie se aburre con su marido, un militante comunista, y se deja seducir por Thomas, joven alemán judío que mata accidentalmente a un fascista. Este personaje termina por ejercer sobre ella una fascinación inquietante. En respuesta al periodista que quiere saber por qué el hombre que saca a la protagonista de su vida mediocre es precisamente judío y alemán, el realizador afirma: "Porque ser ambas cosas en 1935 supone el colmo del horror."² Después de mostrar numerosos personajes totalmente negativos o positivos, este filme utiliza por fin matices casi siempre reservados a los héroes nacionales.

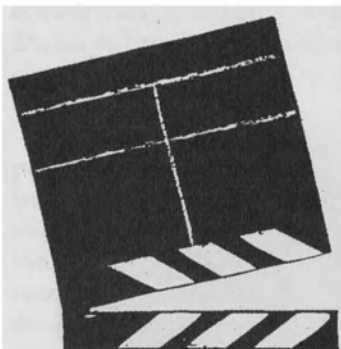
Alemán lisiado refugiado en Francia en la época de la enrarecida atmósfera de los acuerdos de Munich, Eric von Stroheim desempeñó en 1939 el papel de inquilino sin recursos de un modesto hotel parisino, inaugurando un tipo de personajes que, de tanto en tanto, van a dar una

imagen del alemán inesperada, débil y humillada. Así, el antiguo piloto que vuelve amnésico de la guerra e intenta encontrar una felicidad precaria en la compañía de una niña de nueve años, convierte *Les dimanches de Ville d'Avray* en un filme sensible pese a cierta afectación en el estilo: ese extraño a Francia, al mundo entero e incluso a sí mismo se acerca a otra excluida para intentar construir un mundo mejor. El personaje de Jules (Oskar Werner), el austríaco de *Jules et Jim*, filme realizado por François Truffaut en 1962 con guión basado en una novela de Henry Pierre Roché, es más complejo y profundo que el de su amigo francés Jim. El es el primero a quien engaña la mujer amada por los dos y también él es quien subsiste cuando Catherine se suicida arrastrando a Jim a la muerte.

En los antípodas del turista alemán de *Ascenseur pour l'échafaud* (Ascensor para el cadalso, Louis Malle, 1957), muerto por un joven ladrón de automóviles a quien su cara le resulta profundamente antipática, el geólogo de *La maison des bories* (Jacques Doniol-Valcroze, 1969) encarna, por fin, la seducción germánica: es Matthieu Carrière, romántico y apasionado en el luminoso paisaje provenzal, frente a una Marie Dubois en el personaje de esposa virtuosa de un hombre que no la merece.

En fin de cuentas, las representaciones del alemán en la pantalla francesa son menos estereotipadas de lo que podría creerse... ■

2. Philippe Nahoun, *Cinéma*, n° 215, noviembre de 1976.



Harenes, palmeras
y forajidos en
albornoz: el retrato
del árabe es el que
más ha dado lugar
en el cine
occidental a una
visión deformada...
y esa imagen
estereotipada
todavía perdura.



*Rodolfo Valentino,
uno de los primeros ídolos
del cine mundial,
encarna en El hijo del
Sheik (1926) la visión
hollywoodiana del árabe.*

Un Oriente de celuloide

POR ABBAS FAHDEL

HA sido y es achaque corriente del cine occidental dar con frecuencia del árabe una imagen pasional y fantasmagórica que delata la fascinación y el miedo que el europeo suele experimentar ante ese mundo próximo y lejano a la vez que es el Oriente árabe-musulmán.

Ese Oriente *made in Hollywood*, París o Roma, multicolor, misterioso y dado a los extremos, resultaría seguramente menos escandaloso si no apareciera poblado de árabes traicioneros y bárbaros a los que el espectador puede reconocer por su mirada torva y su aire vicioso, pendencieros inveterados dispuestos en todo momento a desenvainar el puñal, polígamos libidinosos siempre al acecho para raptar a tiernas doncellas occidentales a las que secuestrarán en sus harenes.

A decir verdad, el cine de Occidente se limita a ilustrar los prejuicios de la opinión pública europea, prejuicios que en ocasiones datan de las Cruzadas y que, naturalmente, fueron de gran utilidad en la época del colonialismo. No en vano se llamaba por entonces al África del Norte Berbería y a sus habitantes berberiscos.

Hay películas cuya acción se supone que tiene lugar en tierras árabes y que se las arreglan para no mostrar en sus imágenes a un solo nativo de ellas. Tal ocurre en *Morocco*, *Casablanca*, *Un de la Legion* (Legión extranjera) y *The lost patrol* (La patrulla perdida). Otras, por su parte, no suelen presentar a los árabes sino en el papel de simples comparsas encargados de dar "color local" al filme, exactamente igual que los alminares, las palmeras y los camellos.

Y la cosa se agrava aun más cuando se trata de la mujer árabe, a la que el cine occidental confina en una serie de papeles aun más limitados que los del nativo de sexo masculino. Este puede ejercer gran número de oficios exóticos como ayuda de cámara, limpiabotas, guía, encantador de serpientes, ladrón y hasta caíd. En cambio, la "mora" no pasa del papel de prostituta (desde *Pépé-le-Moko*, que data de 1936, hasta *Le grand frère* —El hermano mayor, estrenada hace siete años) o el de especialista de la danza del vientre (*La maison du maltais* —La casa del maltés).

Con su sucinta vestimenta y su aire lascivo y voluptuoso, la mujer árabe sirve para deleitar los descansos de legionarios y aventureros ansiosos de revolcarse en el fango de las "casbahs" de dudosa reputación. Y sólo en alguna rara oca-

La imagen fascinante del Oriente de las Mil y Una Noches en una de las numerosas versiones de Ali Babá y los cuarenta ladrones. Esta fue rodada en 1960 por Jacques Becker, con Fernandel y la bailarina egipcia Samia Gamal como protagonistas.





La "mora" parece condenada a encarnar papeles de prostituta —como en *Pépé-le-Moko* de Julien Duvivier, 1936, foto superior— o de bailarina oriental —como en *La maison du Maltais* de Henri Fescourt, 1927, arriba.

sión puede hacer gala de fidelidad y de heroísmo, como la bailarina Yasmina en *Fleur de sable* (Flor de arena), que muere en brazos de un oficial de información europeo tras ayudarlo a desbaratar una conspiración.

Los tres alminares de Hitchcock

Al paisaje árabe se le respeta tan poco como a los hombres que en él viven. Reducido a unos cuantos tópicos —callejuelas pintorescas, zocos que son un hervidero de gente, palmerales rodeados de dunas—, su autenticidad es más o menos la misma que la de esos personajes árabes interpretados por actores occidentales a los que se les ensombrece la tez con nogalina. Esa inautenticidad no se limita a los filmes rodados en estudio, con sus decorados pintados y sus palmeras de latón; no, también caracteriza a gran número de películas filmadas en países árabes cuyas bellezas naturales

se realzan tranquilamente con mentidas magnificencias para darles un toque suplementario de exotismo. Por ejemplo, en *The man who knew too much* (El hombre que sabía demasiado) Alfred Hitchcock multiplica por tres el célebre alminar de la mezquita Kutubia de Marrakech. Y en *Pépé-le-Moko* la Casbah de Argel es ni más ni menos que una guarida de truhanes y de forajidos, mientras Beirut, El Cairo, Tánger y Casablanca se convierten en las capitales del vicio, el crimen y la corrupción por obra y gracia de otros tantos filmes.

¿Por qué extrañarse, así, de que los egipcios hablen el dialecto tunecino o de que los irakíes se vistan como marroquíes? Tales incongruencias se deben a que muchas de esas películas, cuya acción se sitúa en el Cercano Oriente, en realidad se rodaron en el Magreb. Hay directores de cine para los que no existe la menor diferencia entre las distintas poblaciones árabes; los hay incluso que llegan a confundir árabes y musulmanes, lo que acaba por eliminar de sus obras el escaso interés etnológico que hubieran podido tener.

En ese desenfado con que los cineastas occidentales se apoderan de los paisajes, los personajes y la historia de los países árabes para remodelarlos a su guisa en un Oriente de cartón piedra, se transparenta a las claras una falta de escrúpulos que viene de lejos.

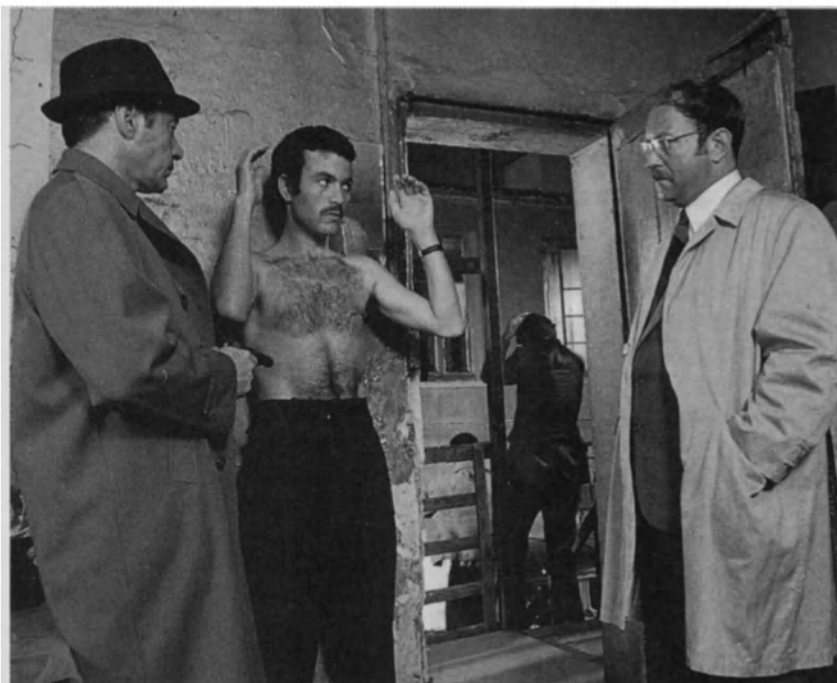
El cine colonial

Al finalizar la Primera Guerra Mundial, la rebelión de los árabes se extiende y termina por generalizarse. Hasta las metrópolis europeas llegan sus ecos, y el cine, que difícilmente podía ignorar tan candente actualidad, entra a su manera en el conflicto. Nace así un género particular que va a estar muy de moda en los años veinte y treinta: el cine colonial. Sus obras glorifican el genio colonizador (*Les hommes nouveaux* —Los hombres nuevos— y *Bled* se rodaron para conmemorar el centenario de la conquista de Argelia por los franceses) y lo que por entonces se llama la "guerra de pacificación" (*Feu* —Fuego; *Les fils du soleil* —Los hijos del sol; *Beau Geste*; *La voix du désert* —La voz del desierto) y ensalzan el papel de los legionarios y los soldados de los ejércitos coloniales, mientras el papel del "malo" cae siempre sobre las sufridas espaldas del "rebelde" árabe.

Reconozcamos, empero, que en esos filmes no hay sólo árabes belicosos y traicioneros; también aparecen de vez en cuando árabes "buenos". Se trata en general de los caídos locales que optan por unirse a las fuerzas coloniales contra sus hermanos rebeldes (véase *L'âme du bled* o *Capitaine Ardant*).

En cambio, la situación resulta sobremedida embarazosa cuando los cineastas de Occidente han de abordar las rebeliones de los árabes, en particular la de Argelia, la más dramática de todas. A decir verdad, excepción hecha de unas cuantas películas que tratan de la guerra de Argelia en for-

*Inmigrantes argelinos en Francia sometidos a un control policial durante la guerra de Argelia, una escena de *Elise ou la vraie vie* (Michel Drach, 1971) que presenta una imagen compleja y matizada de la realidad.*



ma atenuada e indirecta (*Elise ou la vraie vie* —Elisa o la vida verdadera, *Muriel* y *Le petit soldat* —El soldadito), en los años sesenta apenas si hubo un filme francés —dirigido además por el norteamericano James Blue— que abordara francamente el tema: *Les oliviers de la justice* (Los olivos de la justicia), obra anacrónica en la medida en que abogaba por la reconciliación cuando ya la ruptura estaba consumada.

Habrà que esperar hasta los años setenta para que dos cineastas franceses, René Vautier e Yves Boisset, tengan el valor de denunciar la guerra colonial en *Avoir vingt ans dans les Aurès* (Tener veinte años en Aurès) y *R.A.S.*, películas que relatan las experiencias de dos jóvenes reclutas obligados a participar en la represión contra la población argelina. Otro director francés, Gérard Mordillat, abordará en 1989 un tema semejante en su filme *Cher frangin* (Querido hermano).

Comparado, por ejemplo, con el cine norteamericano que tantas películas ha consagrado a la guerra de Vietnam, el francés presenta en relación con la de Argelia un balance más bien pobre. En realidad, es a un director italiano Gillo Pontecorvo, a quien debemos la única película occidental que expone el punto de vista argelino sobre la guerra: *La batalla de Argel*, obra valerosa que durante muchos años estuvo prohibida en Francia.

Con el fin de la era colonial y la obtención de la independencia por los países árabes, parecía que iban a iniciarse nuevas relaciones, menos conflictivas, entre Oriente y Occidente. Pero he aquí que el conflicto árabe-israelí vino a despertar los viejos demonios de la incomprensión. Hubo directores de cine occidentales que no vacilaron en presentar el conflicto con un prisma partidista y unilateral. Por ejemplo, en la película norteamericana *Exodo*, que relata la creación del estado hebreo, todos los árabes son antipáticos, si se exceptúa a uno solo que expresa el deseo de entenderse con los colonos judíos, lo que da pie a sus correligionarios para asesinarle.

Otto Preminger reincidió en 1974 con *Rosebud* (Botón de rosa), obra que trata del problema palestino exclusivamente desde el punto de vista del terrorismo. El mismo camino van a seguir otros filmes norteamericanos como *Victory at Entebbe* o *The little drummer girl* (La muchacha del



La batalla de Argel, filme valeroso sobre la guerra de Argelia (1954-1962) realizado por Gillo Pontecorvo en 1970.

tambor). Y sólo Costa-Gavras, cineasta político, representará la ocupación en *Hanna K.*

Los amores imposibles

Hay otros filmes en los que el antagonismo entre Oriente y Occidente adopta la forma del amor imposible entre árabes y occidentales de sexo opuesto. De *Fazil* (El príncipe Fazil), historia de una francesa enamorada de un príncipe árabe que acaba por huir del harén donde se halla secuestrada (y donde un almuédano convoca a la oración cantando la canción "O mon amour") a *Pierre et Djemila*, transcripción moderna de la historia de Romeo y Julieta en un suburbio pobre de Francia (donde los nativos y los inmigrados se codean sin mezclarse), esas películas suelen terminar con la muerte de uno de los protagonistas, salvo raras excepciones como las de *Baroud* y *The Arab* del norteamericano Rex Ingram, que tienen un desenlace más feliz.

Hay algunos filmes que, inspirándose en hechos y personajes reales son capaces de superar ese antagonismo supuestamente irreductible y relatar con objetividad la experiencia de unos hombres que, llevados por su pasión de Oriente, parten al encuentro del Islam árabe. Citemos como ejemplos *L'appel du silence* (La llamada del silencio), que evoca la figura del francés Charles de Foucault, vizconde mundano que terminó de ermitaño del desierto y, sobre todo, *Lawrence de Arabia*, cuyo éxito mundial es bien notorio. Pero incluso en estas obras se sacrifica a menudo la realidad en aras de la ficción.

Pero aun hay otro tipo de filmes sobre Oriente: el de los que se inspiran en cuentos y leyendas como las famosísimas *Mil y una noches*. Estos relatos, en los que se reflejan el esplendor y el refinamiento de la civilización del Islam árabe en su apogeo, son un tesoro inagotable de historias maravillosas en las que el cine ha entrado, con desigual fortuna, a saco. Ya en 1899 aparece la primera adaptación cinematográfica de las aventuras de Aladino, el de la "lámpara maravillosa". En 1902 les toca el turno a las de Alí Baba y en 1919 a las de Sindbad el Marino. Les siguen varios cientos de películas occidentales, cuatro de ellas auténticas obras maestras: *The thief of Bagdad* (El ladrón de Bagdad, 1924 y 1940), *Ali Baba et les 40 voleurs* (Alí Baba y los cuarenta ladrones, filme cómico interpretado por el francés Fernandel y la deliciosa bailarina egipcia Samia Gamal) e *Il fiore delle mille e una notte* (Las mil y una noches) del italiano Pier Paolo Pasolini, el único cineasta que se interesó tanto por los aspectos fantásticos y estéticos de esos relatos árabes como por la profunda sabiduría que en ellos se expresa.

Esas películas procuran un grato esparcimiento. Pero curiosamente su éxito tiene un efecto perverso ya que muchos directores de cine occidentales sucumben a la tentación de substituir el Oriente real por un Oriente imaginario. Ello no sería demasiado grave si no se tratara, a veces, de películas que pretenden ser representa-



tivas de la realidad árabe (como es el caso de *Harlem* de Arthur Joffe, un filme inverosímil que presenta un Oriente de fantasía en el que ningún árabe podría reconocerse).

La figura del inmigrado

Debemos citar, por último, un género más reciente: el cine que trata de los problemas de la inmigración. Sobre esta comunidad que ha tropezado siempre con dificultades para ser aceptada por una parte de la población francesa, al-



El director de cine David Lean y los actores Peter O'Toole y Omar Sharif durante el rodaje de Lawrence de Arabia en 1962. En el recuadro, un primer plano de la película.

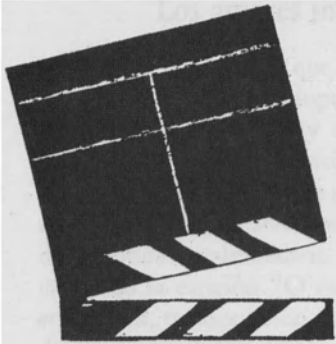
gunos filmes explotan las imágenes estereotipadas en boga, volviendo trivial por ejemplo el tópico reductor del árabe delincuente. Otros, en cambio, como *Dupont-la-joie* de Yves Boisset y *Train d'enfer* de Roger Hanin denuncian con vigor el racismo. Por desgracia, estos filmes, generosos y combativos, confinan al emigrado en el papel de víctima miserable y de chivo expiatorio. Por último, algunas películas excepcionales critican el racismo pero sin renunciar a presentar personajes atractivos y complejos, como el filme del alemán R. W. Fassbinder *Angst essen seele auf*

(Todos los turcos se llaman Ali) o en el del francés Michel Drach *Elisé ou la vraie vie*.

Desde hace unos cuantos años asistimos al surgimiento de una nueva generación, la de los hijos de inmigrados en Francia, los *beurs*, que parecen integrarse más fácilmente que sus padres en la sociedad francesa. Entre ellos algunos cineastas como Mehdi Charef, Rachid Bouchareb y Abdelkarim Bahloul se están esforzando, con buenos resultados, por dar una imagen más auténtica — es decir, más liberada y plural— de la comunidad árabe. ■

ABBAS FAHDEL, iraquí, es redactor de la revista *Présence du cinéma français* (París) y ha realizado diversos cortometrajes, entre los que cabe mencionar *L'état des choses* (EL estado de las cosas). Ha colaborado en la elaboración de varias obras colectivas, entre las que pueden señalarse *Les cinémas arabes* (Los cines árabes, París, 1986) y *Les télévisions du monde* (Las televisiones del mundo, París, 1988).

Tristán y Pavlova, un juego de espejos deformantes



Durante mucho tiempo, a través de sus cines respectivos, soviéticos y norteamericanos se han mirado sin verse realmente. Pero la época de los estereotipos ha quedado atrás; de la caricatura se ha pasado a la cooperación...

A Tristán, un delfín norteamericano, y a Pavlova, un delfín hembra soviético, los entrenan en los métodos de combate en sus respectivas bases militares. Pero he aquí que un buen día ambos se encuentran bajo del agua y se enamoran...

Tal es el argumento de una serie de dibujos animados que recientemente realizaron en coproducción un estudio soviético y una firma norteamericana. Hace apenas unos años habría sido inconcebible una colaboración como ésta entre las dos grandes potencias sobre temas tan candentes como el de la confrontación militar. Para los norteamericanos el ruso representaba lisa y llanamente la amenaza de subversión comunista. Para los rusos la imagen del adversario no estaba tan tajantemente definida. Occidente era el Otro por antonomasia, pero su imagen era ambigua y variable en el transcurso de la historia, pasando del enemigo despreciable al modelo fascinante, con matices intermedios.

En 1908, al nacer el cine ruso, los occidentales están ya presentes en el terreno. Para poder conquistar su propio mercado, las empresas cinematográficas rusas tienen que producir obras que atraigan al público tanto como los filmes de acción norteamericanos o las comedias de costumbres a la francesa. De ahí que desde 1912 se rueden en Rusia, junto a las reconstituciones históricas y las adaptaciones de grandes obras literarias del patrimonio nacional, tantos "dramas mundanos" directamente inspirados en las producciones occidentales que deleitan sobremedida a los espectadores rusos. Salvo raras excepciones, como *La criada Djenny* (1917), de Yakov Protazanov, que termina bien, todos estos relatos muestran una marcada tendencia al melodrama y a los finales trágicos.

La revolución de 1917 y la intervención extranjera no interrumpen esta rivalidad pero le confieren un matiz ideológico que no hará sino acentuarse. Los países occidentales pasan de ser modelos a ser contraejemplos cuyas maldades y vicios hay que denunciar. De Estados Unidos,

POR MARILYNE FELLOUS

símbolo del capitalismo, el cine soviético hace el rival y el enemigo por excelencia.

Una película de título evocador refleja perfectamente ese estado de ánimo de los años veinte: *Las aventuras extraordinarias de Mister West en el país de los bolcheviques* (1924), de Lev Kuleshov. Se trata de una comedia estrafalaria que parodia los filmes de acción norteamericanos, acumulando una serie de estereotipos que resistirán al paso del tiempo. Los personajes, sin relieve, se limitan a representar a la clase social a la que pertenecen. El *cow-boy* West, caricatura del señorito y rico terrateniente dominado por el miedo y el odio a los bolcheviques, se embarca hacia el país de los Soviets en compañía de su acólito y guardaespaldas Djeddy. Este último, que representa a la clase trabajadora y resulta, por lo tanto, más simpático, es un tipo emprendedor y hábil que pronto aprende a moverse como un pez en el agua en un país que le es extraño. Por su parte, Jenny, la secretaria, dedica buena parte de su tiempo a conocer y a apreciar la Unión Soviética...

Hay que destacar que, so pretexto de denunciar las campañas antisoviéticas que se desarrollan en Estados Unidos, los autores de todos estos filmes se guardan de tomar demasiado en serio los estereotipos que utilizan.

En los años treinta la lucha de clases y la rivalidad entre las grandes potencias se intensifica, pero la tendencia a producir nuevas versiones de películas ya rodadas no cesa, como lo demuestran las memorias del cineasta Mijail Romm acerca del origen de su filme *Los trece* (1936):

"Fui convocado por el director de la cinematografía, que entonces era Boris Chumiatski. Al mismo tiempo había llamado al guionista Iosif Prut. Ninguno de los dos sabía el motivo.

—Un camarada, poco importa su nombre, ha visto una película norteamericana, nos dijo Chumiatski. La acción transcurre en el desierto; una patrulla de soldados muere en un combate, pero antes ha logrado cumplir su deber.* Aunque desde luego es un filme imperialista e histórico,

* Se trata de *The lost patrol* (La patrulla perdida, 1934) de John Ford.



Comedia extravagante con personajes estereotipados, Las aventuras extraordinarias de Mister West en el país de los bolcheviques (1924) de Lev Kuleshov es una parodia de los filmes de acción norteamericanos de los años veinte.

el camarada en cuestión piensa que habría que hacer algo parecido sobre nuestros guardias fronterizos. ¿Quieren intentarlo? Pueden escribir el guión juntos.

—¿Se puede ver la película?

—No, ya la hemos devuelto. Pero no importa. Lo esencial es que tengamos un desierto (los hay bastante buenos), guardias fronterizos y 'basmatchis' y que todos mueran al final. Bueno, todos no; casi todos, no lo olvide, camarada Mijail."

Así, el cine soviético de aquella época no había encontrado nada mejor para ilustrar la lucha contra el enemigo ideológico interior que recurrir a los modelos imperantes entre el enemigo ideológico exterior.

En 1953, en plena guerra fría, Avram Room rodaría por encargo *Polvo plateado*. Un científico norteamericano corrompido descubre un método de exterminación masiva. Cuando quiere experimentarlo con negros, se lo impiden "representantes del pueblo, combatientes por la paz, entre quienes está su propio hijo mayor". Termina por vender su descubrimiento por un precio exorbitante a bandidos que lo asesinan, y su hijo menor, un joven fascista, morirá por efecto del fatídico polvo plateado. Todos los elementos del género se dan cita en la historia: la corrupción por el dinero, el peligro neo-nazi y el valor del pueblo que lucha por la paz y por el progreso.

En realidad, ese tipo de filmes serviría esencialmente para denunciar el veneno ideológico que constituyen el nazismo y el neo-nazismo. En *Temporada baja* (1968), una copia de una película de suspenso norteamericana de espionaje inspirada en hechos reales, un espía soviético en un "país occidental" tiene por misión neutralizar a un sabio loco nostálgico del nazismo. El espía encarna la vocación de salvador de la humanidad que se atribuyen con igual empeño uno y otro país.

En el ámbito de la "lucha ideológica", los filmes del periodo brezhneviano obedecerán a una doble exigencia: dar una respuesta a las producciones antisoviéticas de Estados Unidos con la adopción de un género y de temas semejantes y, sobre todo, ilustrar la política oficial de esfuerzo por detener la carrera armamentista. Por eso proclaman la voluntad soviética de paz y el absurdo de la guerra y hasta explican las tensiones entre las dos grandes potencias por la locura de ciertos individuos.

Un ejemplo de filme soviético calcado de otro norteamericano es *Vuelo 222*, de Serguei Mikae-

lian, en el que el protagonista es un bailarín soviético que se niega a regresar a su país después de una gira por Estados Unidos; los servicios de espionaje norteamericanos presionan a su mujer para que también se quede. Se trata de una copia fiel de *Sol nocturno*, en donde el bailarín Mijail Barichnikov, emigrado a Estados Unidos, interpretaba su propio papel. Por otra parte, una película muy característica de protesta contra la guerra, *Navegación solitaria*, de A. Tumanichvili, relata la aventura de un navío soviético que logra evitar una catástrofe mundial concebida por un comandante de submarino atómico norteamericano, que se volvió loco en la guerra de Vietnam.

Otra variante, desde luego menos oficial pero muy persistente, es un rechazo de Occidente reflejado en el conflicto entre eslavófilos y occidentalistas. Esta problemática que dividió a los intelectuales rusos durante todo el siglo XIX, renace a la vez que el sentimiento religioso a mediados de los años sesenta y tiene un filme que le sirve de ejemplo, *Andrei Rublev* (1965), de Andrei Tarkovski. Imagen de la tecnología triunfante y de la renuncia a los valores espirituales, Occidente corre hacia un final apocalíptico del que sólo Rusia lo puede salvar. En 1986 *Cartas de un hombre muerto*, de Konstantin Lopuchanski, describe con precisión una catástrofe nuclear sucedida fuera de la Unión Soviética.

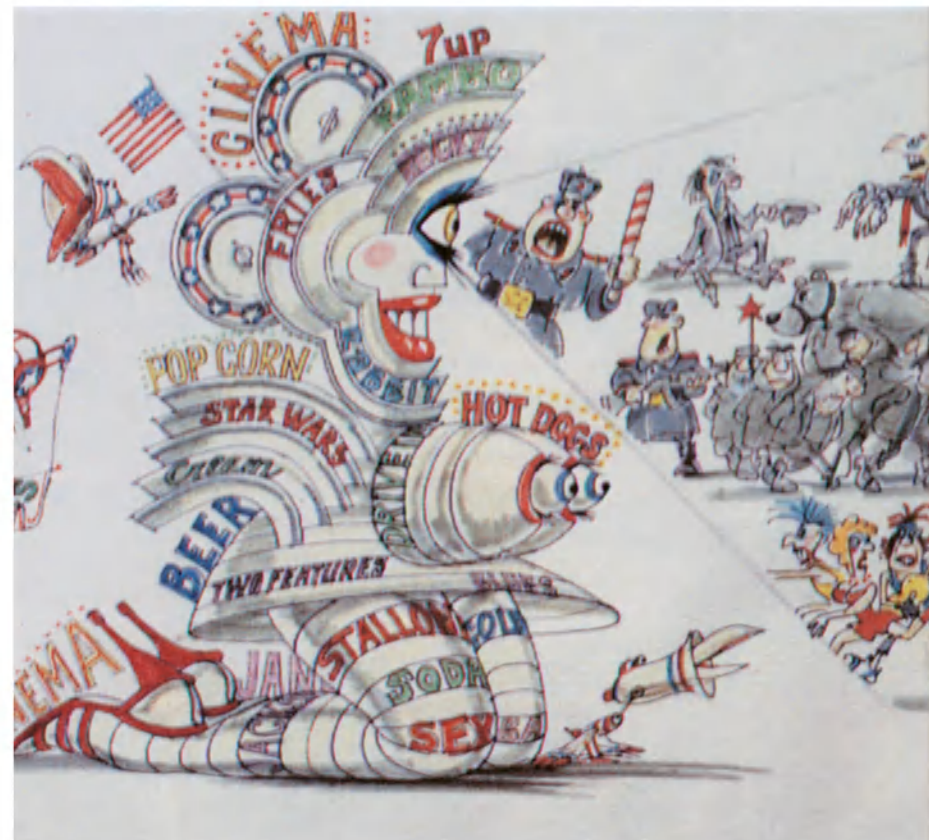
En el interés de todos esos cineastas por Occidente subyace la cuestión del "otro lugar". Ya sea una estancia en el extranjero (en *La orilla*, de Alov y Naumov, el personaje principal es un escritor de paso por una República Federal de Alemania decadente) o la emigración (*La alternativa*, de Naumov, confronta a dos antiguos amigos, uno de los cuales había huido durante la Segunda Guerra Mundial y se da cuenta de que arruinó su vida al abandonar su patria; *Nostalgia*, de Tarkovski, rodado en Italia en 1984, evoca el exilio del autor), todos esos filmes destacan la melancolía de los rusos lejos de su tierra natal y su incapacidad de adaptarse a un mundo hostil al que consideran al borde del desastre.

Empero, a esa corriente de repliegue sobre los valores de una "Rusia eterna" responde otra que, al autorizar e incluso alentar las coproducciones con países extranjeros, presenta a Occidente como un lugar más amistoso —tierra de acogida de esos emigrados rusos depositarios precisamente de los valores de un pasado que su patria empieza, por fin, a rehabilitar.

Un dibujo animado ilustra esta última tendencia: *Estereotipos*, producido conjuntamente por la URSS y Estados Unidos y realizado por Efim Gamburg. Concebido como una parodia de un espectáculo norteamericano, ridiculiza tanto la imagen del mujik barbudo y amenzador, armado de la hoz y el martillo, como la del cínico hombre de negocios norteamericano que, con los pies sobre la mesa y un cigarro puro entre los labios, masculla a diestro y siniestro sus "OK" y sus "Hello"...



Los Trece (1936), filme del director soviético Mijail Romm que se inspiró probablemente en *La patrulla perdida* de John Ford (1934, abajo).

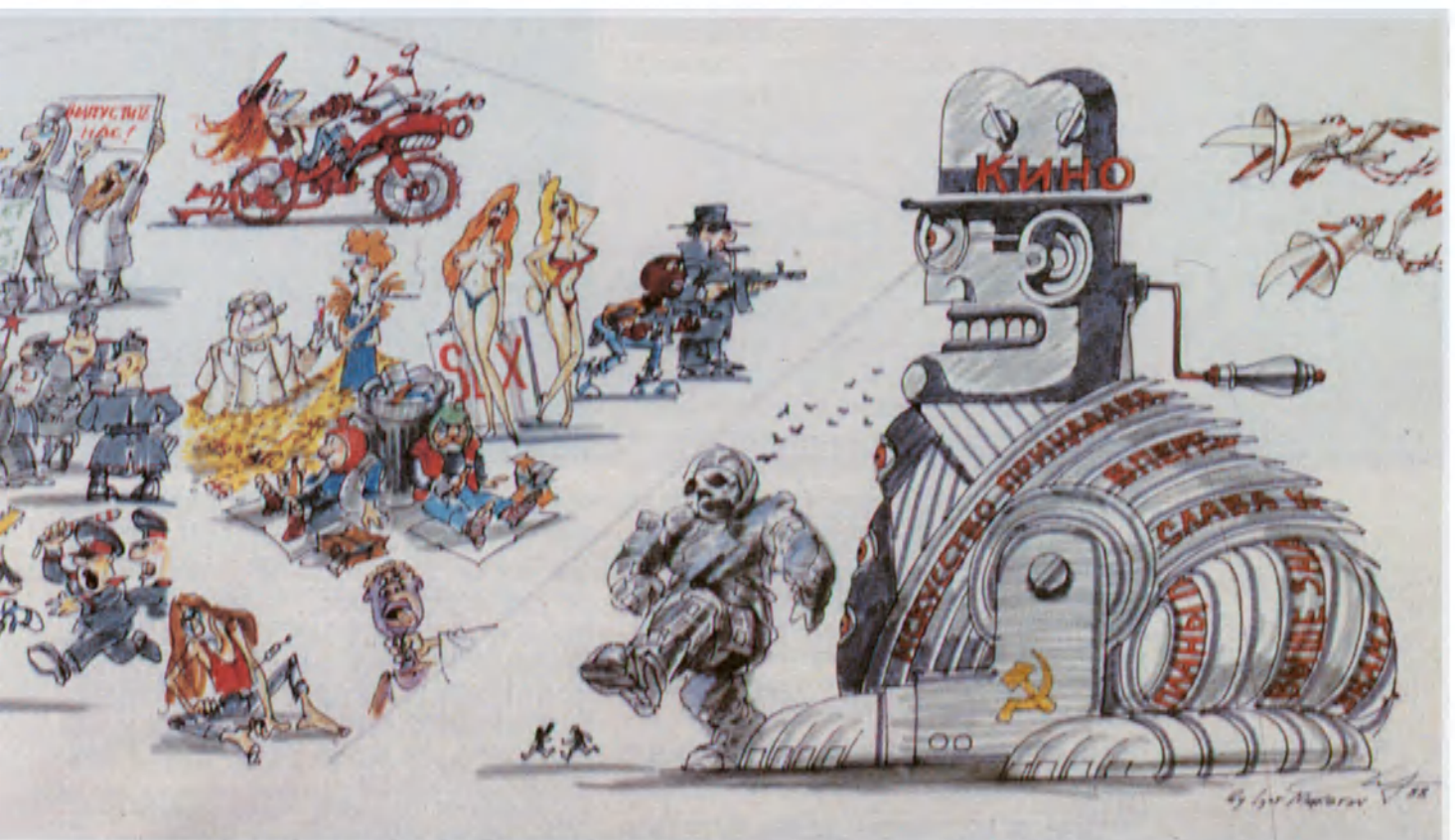


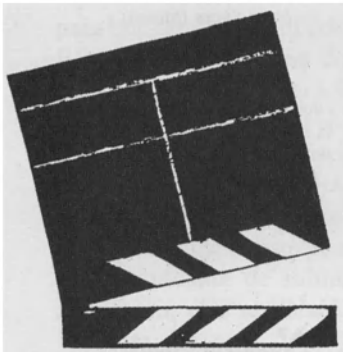


MARILYNE FELLOUS, especialista francesa en cine soviético, es corresponsal permanente en París de dos revistas especializadas, *Sovetski Ekran* (Moscú) y *L'art soviétique* (Tbilisi). Actualmente prepara una tesis de doctorado sobre el cine en la sociedad soviética. Es uno de los autores del libro *Film totem, film tabou* (1989).

Nostalgia (Andrei Tarkovski, 1983), película rodada en Italia que evoca la desazón y la añoranza que experimentan los rusos lejos de su tierra natal.

Dibujo preparatorio para Estereotipos. Esta película de dibujos animados es una coproducción soviético-norteamericana realizada en 1988 por Efim Gamburg.





Una cineasta argelina, que es también escritora, analiza aquí la problemática de la mirada en las sociedades del Tercer Mundo —en particular la mirada de la mujer, que por fin se atreve a posarse sobre el Otro.

UN día o más bien una noche de diciembre de 1976, en una granja alquilada a unos campesinos a 70 km de Argel, rodaba yo con un equipo de diecisiete técnicos y dos actores una escena de “interior de noche”: un hombre mira dormir a su mujer.

¿Situación banal? Niguna acción en particular... salvo en cuanto a la duración (un minuto y-medio) de una mirada, o más bien de una doble mirada: nosotros —yo, los técnicos, luego los espectadores de la película— miramos al hombre, el Otro, que a su vez mira a una mujer argelina tumbada, dormida, como la Venus indolente de una tela del Renacimiento italiano. Como si todo comienzo del arte (el cine árabe se encuentra objetivamente en una situación análoga a la de la pintura florentina o veneciana del Quattrocento) pasara por esta experiencia original: la forma en que el Otro mira a la mujer en su actitud de abandono y el modo en que, por nuestra parte, nosotros lo miramos mirar...

En esta película, *La nuba de las mujeres del monte Chenua*, la mujer está tumbada en el lecho conyugal, los cabellos ocultos por un turbante rojo, que sólo permite observar su rostro puro... Yo había estudiado el decorado en sus más mínimos detalles: el mullido de las mantas y los cojines, en contraste con la sequedad de los muros blanqueados a la cal, los tapices en el suelo, lana, mucha lana en rededor... La mujer dormida, sumida en el vasto lecho, parecía realmente serena y pasiva, pero, lo adivinábamos poco a poco, empezaba a luchar; con gestos desordenados, contra una pesadilla en la que, a continuación, entraríamos —recuerdo de un pasado de guerra.

Miradas a hurtadillas

Volvamos a la mirada del Otro: el hombre, inmóvil en el umbral de la habitación. ¿El esposo se introducirá en la cama? No. La mirada, aquí, es sin duda una mirada de deseo (¿Habría realmente cine si no hubiera en primer lugar, explícita o implícitamente, una búsqueda del deseo o por lo menos de sus preliminares?), pero no se la observará con una insistencia que sugeriría un placer compartido, una unión por venir. No.

La mirada del Otro sobre la mujer deseable, esa mirada que nosotros también espiamos, no es una mirada impertinente. Experimenta a pesar suyo, con una lentitud y una intensidad progresivas (¡Un minuto y medio es muy largo!), su impotencia y el sufrimiento de la separación. Mirada de antes del desierto, mirada que afronta, que afila la línea fronteriza entre la pareja, entre los sexos.

¿Debería haber dicho antes que el hombre

está inmovilizado en una silla de paralítico? Su silla ha rodado contra el muro hasta la puerta abierta. La mujer, incluso lejana, es fascinante. La mano del hombre se aferra al marco de la puerta. Y yo, con el ojo en la cámara, capto, en la superficie misma del plano, al hombre sentado que poco a poco se levanta, su rostro de perfil crispado por el esfuerzo, y en el fondo del lecho la mujer dormida con el chal rojo, máscara lejana, máscara tan próxima...

Mirada del Otro sobre la mujer: mucho tiempo después me pregunté si era realmente una ca-

Miradas de mujer



sualidad que hubiese decidido rodar ese “interior de noche”. Había pensado entonces que sólo buscaba el placer del bosquejo, tanto pictórico como cinematográfico... ¿No lo había elegido en cierto modo a pesar mío? En resumen, la verdadera pregunta para mí, escritora, cineasta o simplemente mujer árabe, no era acaso esta interrogación dolorosa: ¿Qué es la mirada del Otro sobre la mujer en una cultura en que el ojo ha estado, en primer término, durante siglos, sometido a vigilancia? Un ojo único existía, el del amo del harén que prohibía toda representación visual

y que invocaba el tabú religioso para sustentar su poder. Entonces la mirada del Otro, a menos que sea impertinente (mirada ilícita o agresiva), sólo capta la imagen de la mujer, un espejismo con un halo de poesía o de melancolía.

Miradas poseídas

Sin duda el cine árabe de hoy podría resumirse en esta mirada del Otro. No obstante, me parece conveniente ampliar la experiencia que acabo de describir mediante el *sometimiento a la mirada*,



Escenas del rodaje de La nuba de las mujeres del monte Chenua. En la foto de la izquierda, la directora, Assia Djebar; a su lado, el protagonista masculino en silla de ruedas. Arriba, campesinas argelinas que participaron en la película.

en un pasado no tan lejano, de toda una sociedad que tuvo que hacer frente a la colonización: culturas árabes, africanas u orientales controladas, archivadas e “ilustradas” por una mirada dominante.

El Otro fue ese pintor occidental (pintor de batallas, luego pintor orientalista de fantasías, caravanas, beduinos, bailarinas y niños mendigando sobre un fondo de dunas y de mezquitas en ruinas) y después el fotógrafo viajero de los años 1880 y 1900 durante el apogeo de los grandes imperios coloniales. De ahí, por ejemplo, que se multiplicaran las tarjetas postales de entonces enviadas por millares: imágenes de bellas mujeres árabes más o menos desvestidas, sobre las cuales, o al dorso de las cuales turistas, militares y efímeros residentes inscribían la más banal de las correspondencias en medio de una aparente indiferencia.

Así, como en el tiempo de las magias paganas, desde hace aproximadamente un siglo y medio se “posee” a alguien —a la vez en el sentido de poder propiamente dicho y de engaño— apropiándose de su imagen, sin que sea ni su receptor ni mucho menos su autor o su inspirador. Por encima de la imagen del árabe, del negro y del vietnamita se realiza una comunicación de la que se les mantiene al margen. ¿Se les “mira”? No, se usa su imagen como pretexto —en realidad su aparente diferencia— para establecer una circulación de palabras, de ideas y de nimiedades en la que ellos mismos no participan ni siquiera simbólicamente. Se trata de una mirada-pretexto de un ausente para ausentes; en efecto, se niega más que nunca al ser mirado en su identidad profunda como si su diferencia fuese un objeto de moda o de folklore, una especie de decorado vacío. Todo un “cine colonial”, de documentales y de ficción, ha hecho estragos durante decenios, con gran éxito hace algunos años pero hoy relegado al olvido. ¡Como si en todas partes, entonces, los ciegos filmaran espejismos!

Miradas veladas

Y quien mira de repente es la mujer que no tenía derecho a mirar, solamente a caminar sin levantar los ojos, cubriéndose el rostro, la frente y todo el cuerpo con diversos envoltorios, con un orificio mínimo para poder avanzar, para ver el camino a pasos cortos descubiertos. Por fin tiene derecho a salir al exterior, a ir a la escuela, a estudiar, a utilizar el espacio. Se atreve a contemplar el cielo, los árboles, la naturaleza, la espuma de la ola, incluso a observar las calles de la ciudad y la multitud de los demás: las otras mujeres y todos los seres humanos.

Me permito volver a mi modesta experiencia personal de la mirada "trabajada" en la duración. Pues, para mí, el cine en su esencia se renueva en la interrogación escrupulosa y puntillosa de la mirada, en la forma de mirar a los que no pueden mirar y de encontrar a aquellos y aquellas que, por primera vez, miran.

Vuelvo pues a la película *La nuba de las mujeres del monte Chenua* y a su primer plano. Una mujer está ahí: da la espalda a los espectadores; sólo se ven sus cabellos y su cabeza contra un muro. Hace deslizar su frente sobre la piedra; quizá como signo de impaciencia o de impotencia acaba de golpear la cabeza contra ese muro. Es posible, pues me rechaza y se niega a enfrentarse a la cámara. Sin embargo, ésta es la forma en que decidí mostrarla.

Sigue caminando, buscando, obstinándose en decir que no a los espectadores; de repente, su voz, y con ella su rebeldía, estalla:

—“¡Hablo, hablo, hablo”. Silencio. “No quiero que me vean”, dice.

Luego, y se entiende que en la habitación el hombre está también esperándola, añade:

—“¡No quiero que tú me veas!”

Así, la heroína de la película, que vivirá ante nosotros durante dos horas, comienza por proclamar su rechazo a ser mirada. Luego se vuelve; se pone de frente. Pues desea primero hablar; quiere comunicarse. Sin duda no sabe que hablar ante los demás es difícil, que hablarse en el vacío y en el silencio es todavía más difícil. Sin embargo, su deseo está ahí, un deseo de palabra: “¡Hablo, hablo, hablo!”

En realidad la pantalla podría ser sólo una cinta negra, un lejano perfil de mujer que rompería de vez en cuando esa falta de imagen; para recordar que la mujer está ahí, pero que únicamente su voz se transforma en duración, en una plena presencia; una palabra en primer lugar precedida por su sombra.

Surge para mí una evidencia o una interrogación: que el cine hecho por mujeres —tanto en el Tercer Mundo como en el Viejo Mundo— procede en primer lugar de un *deseo de palabra*. Como si “rodar” en el cine representara para las mujeres una movilidad de la voz y del cuerpo, del cuerpo no mirado, por consiguiente insumiso, que recupera su autonomía y su inocencia. Entonces la voz se echa a volar, la voz danza. Después solamente se abren los ojos. El Otro, por sí mismo, mira al fin.

Miradas cruzadas

La joven arquitecta que, en *La nuba de las mujeres del monte Chenua*, vuelve al país de su infancia empieza sin duda a hablar, pero también sale. Va y viene entre los paisajes recobrados. Mientras deambula, su mirada busca: los lugares, las casas, los ríos, incluso los que se han secado, los bosques aun cuando se hayan incendiado... Encuentra a las demás mujeres que la miran a su vez. Y en este entrecruzamiento de miradas a menudo len-

tas, a veces furtivas, o simplemente indiferentes, con la indiferencia de la espera, se inician los diálogos: sobre el presente, sobre el pasado. En torno a ellas, los niños, múltiples, ociosos, bulliciosos, risueños, acompañan a esas mujeres con su presencia difusa y sus coros inciertos.

Después de la heroína, miro a las demás. O más bien la miro a ella, una joven independiente, en pleno renacimiento. La miro descubriendo a las otras mujeres. Su mirada que se posa así sobre las campesinas es el punto de partida de la palabra: de la palabra hasta entonces vedada — palabra femenina sobre la vida cotidiana, sobre el pasado aun vivo, sobre los dolores que aun no han desaparecido a pesar del olvido. “¿Cómo llorar si ya no tengo lágrimas?”, se interroga una campesina de porte arrogante con el rostro seco.

Sí; una mujer mira a otras mujeres. Ya no se



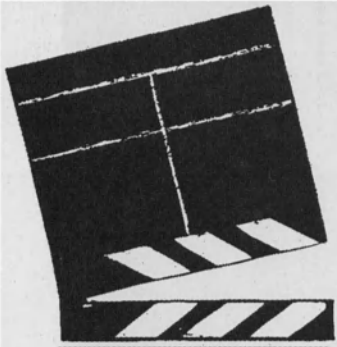
trata de deseo; el desierto desaparece entre los seres; las conversaciones se entrelazan. La joven, al regresar a su casa por los senderos del crepúsculo parece envuelta en el calor de las que le han hablado. Es como si la voz precediera siempre al cuerpo y a los ojos, y que así, lejos de la mirada que rapta, en titubeos casi ciegos, se encontraran el amor, la ternura y el reconocimiento.

¿Es una casualidad que la mayoría de las obras cinematográficas realizadas por mujeres aportan al sonido, a la música y al timbre de las voces tomadas y retomadas un relieve tan marcado como la propia imagen? Como si hubiera que acercarse lentamente a la pantalla, poblarla, en caso necesario, partiendo de una mirada, incluso miope, incluso vaga, pero dirigida por una voz llena, plenamente presente, dura como la piedra, frágil y rica como el corazón humano. ■

Las tarjetas postales de la época colonial representaban “imágenes de bellas mujeres árabes más o menos desvestidas... al dorso de las cuales se inscribía la más banal de las correspondencias en medio de una aparente indiferencia”.

ASSIA DJEBAR, escritora y cineasta argelina, es autora de numerosos cuentos y novelas que han sido traducidos a varios idiomas. Su primer filme *La nuba de las mujeres del monte Chenua* (1976-1977) obtuvo el Premio de la Crítica Internacional de la Bienal de Venecia en 1979.

Charlie Chaplin, el extranjero fraternal



Cómo Chaplin engendró a Charlot, esa figura ambigua del marginal que se oculta en cada uno de nosotros.

CHARLIE Chaplin habrá sido, a lo largo de toda su vida, uno de los hombres más queridos por el público. Así lo demuestran las multitudes que lo acogieron y lo aclamaron en numerosas circunstancias, durante sus viajes o con motivo de la aparición de cada una de sus películas. Pero cristalizó, al mismo tiempo, en su personaje la desconfianza, la antipatía e incluso el odio.

Este doble exceso, que no puede calificarse de totalmente inmerecido ni absolutamente injusto, supone por otra parte una contradicción inquietante. Tal vez los payasos geniales se caracterizan por encarnar a la vez el Augusto y el payaso blanco, que son objeto del doble desenfreno del amor y del odio, según el sentir del momento, para asumir mejor la totalidad de su ser y del nuestro.

Uno de los puntos culminantes de esta especie de malentendido fundamental se produjo en 1927 cuando Chaplin, perseguido por la prensa ávida de escándalos, fue atacado por un grupo importante de la opinión y defendido por el grupo surrealista, que opuso el célebre panfleto *Hands off Love* a los excesos de los detractores del artista. Este texto (cuyo autor se cree que fue esencialmente Louis Aragon) contiene algunas profesiones de fe admirables sobre el mito de Charlot: "A las órdenes del amor, siempre ha estado a las órdenes del amor, y he ahí lo que unánimemente proclaman su vida y todas sus películas." Y más adelante señala como conclusión: "Entendemos de pronto cuál es el lugar que le corresponde al genio en este mundo. Se apodera de un hombre, lo convierte en un símbolo inteligible y en la presa de brutos sombríos. El genio sirve para significar al mundo la verdad moral que la tontería universal oscurece y trata de destruir. Damos las gracias, pues, a aquel que, en la inmensa pantalla occidental, allá, en el horizonte en que declinan los soles, hace pasar hoy

POR MARCEL OMS

vuestras sombras, grandes realidades del hombre, realidades quizá únicas, morales, cuyo precio es más elevado que el de toda la Tierra."

El círculo mágico del circo

Precisamente en 1927 Chaplin realiza *El circo*, una película que es a la vez un balance y un homenaje. Un balance de lo que el cineasta debe a la tradición de la pista y un homenaje a las figuras impuestas, a los números clásicos y a las convenciones características del espectáculo del circo: payasos, una caballista, fieras, un prestidigitador, un acróbata. Obligado a buscar refugio bajo la carpa, Charlie el vagabundo perturbará el orden de las presentaciones, convirtiéndose en figura principal a pesar suyo e integrándose sin quererlo en el círculo mágico del circo.

Toda la problemática chaplinesca culmina en esta película, cuyo héroe, que trata de escapar a su destino, cae en la trampa del espectáculo que lo ha creado; cuando quiere huir del espectáculo que lo aliena, debe someterse a él. En esta hábil dialéctica del rechazo y de la atracción se resume todo el personaje de Charlot, tan parecido al más común de los hombres y tan diferente de sus semejantes. Rechazado, marginalizado, errante, ávido de ternura, vagabundo incansable de una mendicidad sin salida.

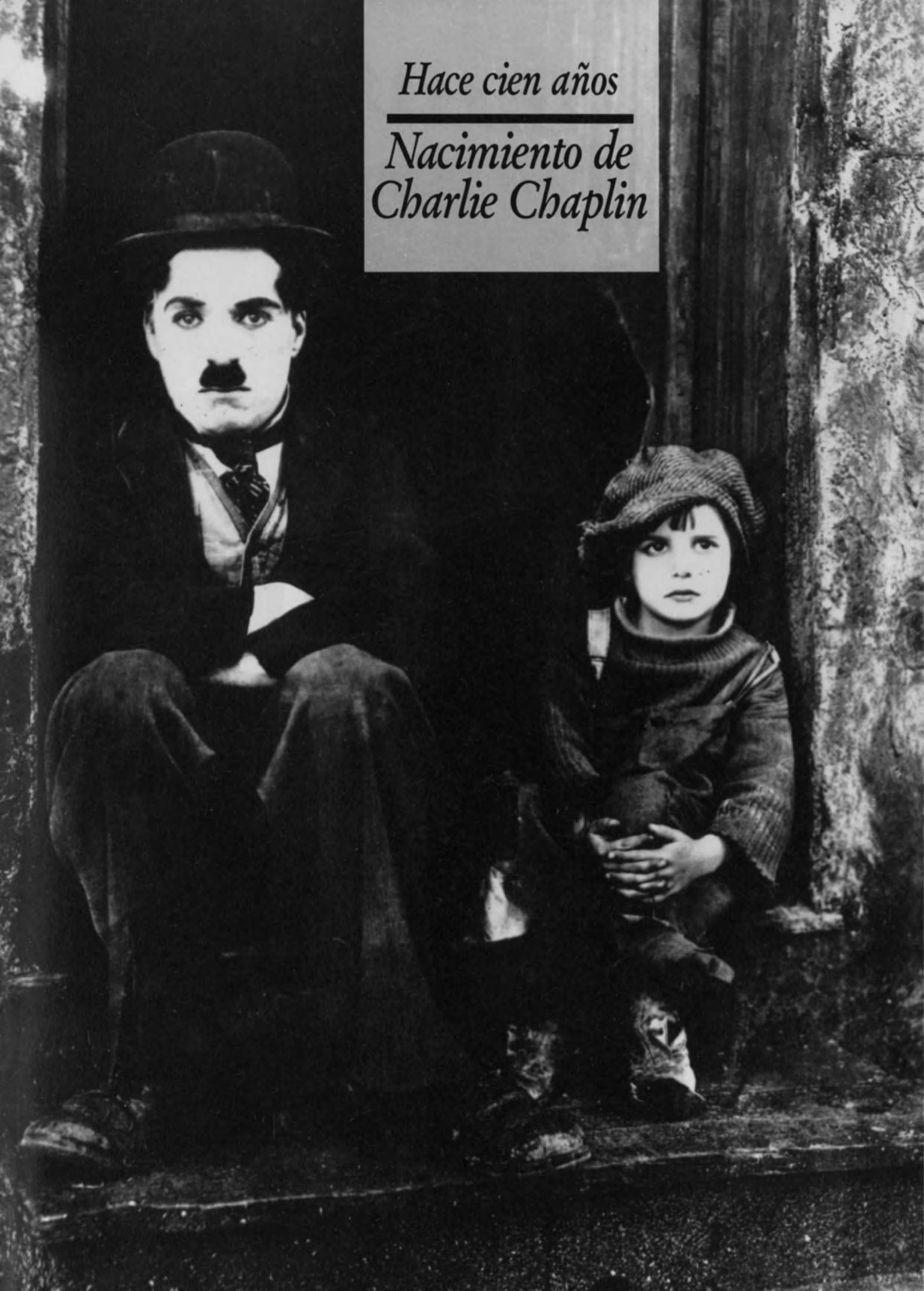
Sin embargo, no nos equivoquemos: la adhesión del público supone a la vez este reconocimiento-identificación y la repulsión de cada cual ante una imagen intolerable de sí mismo que no se quiere admitir. Incluso los surrealistas que, cuando Chaplin era víctima, le tendían una mano fraterna, pronto van a condenar sin apelación su "sentimentalismo". Buñuel no va-



El chico (1921)
Charlot protector de un
niño abandonado.

Hace cien años

*Nacimiento de
Charlie Chaplin*





DE IZQUIERDA
A DERECHA:

EL peregrino (1923)
Después de escaparse de la cárcel y disfrazado de pastor, pronuncia su primer sermón.

La quimera del oro (1925)
Buscando oro en Alaska, Charlot se refugia durante una tormenta de nieve en la cabaña del bandido Black Larson (a la derecha). También ha penetrado en la cabaña Big Jim Mackay (en el centro), un buscador de oro que ha logrado su objetivo.

El circo (1927)
Los percances de Charlot en la pista tienen gran éxito con el público.

cilará en reprocharle el haberse dejado “estropear por los intelectuales del mundo entero” y de “tratar de hacernos llorar con los lugares comunes más evidentes”.

Así se desatan, con las pasiones, las contradicciones y las inconsecuencias. Todo esto no es menos revelador del grado de incandescencia que pudo causar Chaplin en las reacciones de los unos y los otros.

De Chaplin a Charlot

Charlie Chaplin llegó a Estados Unidos con la compañía de *music-hall* de Fred Karno, por primera vez en 1911, y luego definitivamente en 1912, para presentar diversas pantomimas cuyo éxito creciente descansaba en una sólida tradición del espectáculo inglés de variedades. Algunos números clásicos, retomados posteriormente en la pantalla con otras formas, consolidaron rápidamente su popularidad y dieron a conocer su virtuosismo: *Una noche en un club londinense* y *Una velada en un music-hall inglés* se basan en el personaje del borracho perturbador y permiten

siempre una diversidad de variaciones, según las reacciones del espectador.

En sus comienzos en el cine, en 1914, Chaplin no es más que una comparsa; su personaje no existe, titubea, busca su tipo. Después de un largo periodo de improvisaciones agresivas, hurañas y vengativas, se convierte en una especie de Arlequín insoportable, recurriendo a los oropeles que ha tomado de sus propios recuerdos londinenses: “Terminé por pensar en esos ingleses que he visto a menudo, con sus bigotitos negros, sus bastones de bambú, sus chaquetas ajustadas. Decidí tomarlos como modelos.”

En cuanto a su célebre modo de andar, tan característico con su contoneo de pato, se debe tanto al famoso payaso inglés Little Tich, con sus pies inmensos y acrobáticos, como a un viejo palafrenero, borracho atáxico de las cercanías de Lambeth, y también a otros actores de la compañía de Karno, como Walter Groves y Fred Kitchen.

En todo caso, esta entrada en escena, balbuceante e incierta, fija de una vez por todas la silueta del vagabundo solitario y ya no lo abandona. Incluso y sobre todo cuando el personaje gana en humanidad, en matices, en emoción: “El hombre



bailando, ebrio de inteligencia, sobre las cimas de la desesperanza”, tal como lo viera el crítico Elie Faure en 1922, inmortalizando esta avanzada iniciática del vagabundo sin horizontes. “Cada uno de esos pies, tan doloroso y tan burlesco, representa para nosotros uno de los dos polos del espíritu. Uno se llama el conocimiento, y el otro el deseo. Y es saltando del uno al otro como busca ese centro de gravedad del alma que sólo encontramos para perderlo de inmediato.”

Chaplin, en su búsqueda, no se ha dado tregua, aun cuando su trayectoria haya desconcertado a veces a sus admiradores. Obsesionado por el espectro alucinado de una madre que se volvió loca y de un padre alcohólico que lo había mirado fijamente en la calle sin reconocerlo, Chaplin ha puesto en su personaje todo el amor del que la vida lo había privado durante su infancia.

Charlot, el extranjero

Más allá del melodrama que nunca ha dejado de explotar como uno de los resortes principales de su diálogo con el público, Chaplin siempre ha

sido un testigo activo y militante de su época, y ello desde las primeras campañas intervencionistas en favor de la entrada de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial junto a los aliados. *The Bond* (1918), un cortometraje de propaganda poco convincente, y *Shoulder Arms* (1918), una obra maestra, constituyen su aporte a la movilización, pero sobre todo a la denuncia, una vez más, de la locura bélica de los hombres.

Allí se confirma como un personaje cuya mera entrada en escena pone ya en tela de juicio el orden establecido. En ese sentido Chaplin es cada vez más el “extranjero”, en el sentido que Albert Camus dará a esa palabra en *El mito de Sísifo* (1942): “He ahí la condición de extranjero; darse cuenta de que el mundo es ‘espeso’, entrever hasta qué punto una piedra es extranjera, nos resulta irreductible, con qué intensidad la naturaleza, un paisaje puede negarnos todo... Los hombres también secretan lo inhumano. En algunas horas de lucidez, el aspecto mecánico de sus gestos, su pantomima desprovista de sentido vuelve estúpido todo cuanto los rodea.”

MARCEL OMS, francés, es profesor y especialista en historia del cine. Ha escrito diversas obras, la última de las cuales estuvo dedicada a Alain Resnais (1988).





DE IZQUIERDA
A DERECHA:

Tiempos modernos (1936)
Charlot se incorpora a la
era del maquinismo.

El gran dictador (1940)
"Si hubiera conocido
realmente los horrores de
los campos de
concentración, no habría
podido realizar *El gran
dictador*. Me habría sido
imposible burlarme de la
locura homicida de los
nazis."

Candilejas (1952)
El artista de variedades
Calvero, que antaño fuera
una gran figura del music-
hall, desmoralizado por el
paso de los años.

Que entre en una estación termal, borracho desde la primera escena, y todo un mundo de vicios ocultos, chismes desvergonzados y predicaciones puritanas va a estallar en mil pedazos (*Charlot hace una cura*, 1917); que se fugue de la cárcel y se le tome por un pastor permitirá desenmascarar todo un ritual de hipocresía (*El peregrino*, 1923); que se convierta en chamarilero o usurero y un mendigo famélico y lacrimoso será devuelto a su miseria por la agresividad de un prestamista suspicaz (*El usurero*, 1916); que como aventurero prófugo irrumpa en una fiesta aristocrática y toda la incongruencia de las apariencias se revelará en un juego de asociaciones de ideas y de imágenes (el pijama rayado recuerda el uniforme del presidiario y los barrotes de la cama las rejas de la prisión) que conducirán al apocalipsis final en que las señoras caen al suelo, los barbudos arrogantes reciben una ducha de agua de Seltz y conquista a la bella muchacha por el breve tiempo en que se esfuma una esperanza (*Charlot se fuga*, 1917).

Después de haber atacado hábilmente en

Luces de la ciudad (1931) la duplicidad de un Jano capitalista, Chaplin en *Tiempos modernos* (1936) denuncia el Moloch del taylorismo, la alienación de los "gestos mecánicos" en que la conciencia desorientada ya no guía a la mano creadora. Un paréntesis idílico, variación grotesca y enternecida, mito que tiene como escenario una chabola, tampoco nos engaña. Incluso el sueño ha pasado a ser un extraño.

El testamento

Este termina por convertirse en una pesadilla con el auge del nazismo. Y se produce el "doble nacimiento" de Hitler y de Charlot, transformados en sosias durante el transcurso de una dictadura cuya amenaza romperá definitivamente el mutismo obstinado del payaso (*El gran dictador*, 1940).

El mito del payaso constituye, en efecto, la respuesta poética del funámbulo a los valores de un mundo hostil, indiferente o absurdo. Charlot había concebido perfectamente para el cine esta transición basada en la experiencia del circo; en efecto, su vagabundo era la contrapartida del orden establecido, su Charlot la caricatura del dandi y su miseria la otra cara del éxito social.



Extranjero frente a la muerte

Pero *Candilejas* (1952) constituirá el verdadero testamento de Charlot. No tanto, como se ha dicho y se ha pensado, gracias a una especie de retorno a sí mismo, de autobiografía disfrazada, sino como una lúcida y serena meditación sobre sus orígenes, o empleando el lenguaje del psicoanálisis, sobre la revelación de su propia "escena primitiva".

Al situar el filme, en el que Calvero es a la vez Charlot sin serlo, en los lugares mismos en que transcurrió su infancia, en la fecha precisa de su debut en el cine (1914), rodeándose de todos los suyos como actores, Chaplin destruyó la coartada autobiográfica. A lo más podría pensarse en el título de la bella obra de Starobinski, *Retrato del artista como saltimbanqui*, para identificar este enfrentamiento con el espejo que muestra las arrugas que surcan el rostro de la juventud. Y nuevamente esos reflejos nos remiten al *Mito de Sísifo* de Camus: "Al igual que el extranjero, que en ciertos segundos viene a nuestro encuentro en un espejo, el hermano familiar y sin embargo inquietante que encontramos en nuestras propias fotografías es todavía el absurdo."

Esta idea del extranjero lo llevará hasta el borde de la muerte. Es una noche de Navidad, en *La quimera del oro* (1925), cuando solo consigo mismo, después de una cita fallida en una fiesta triste, Charlot contempló seriamente la posibilidad de morir, sintiéndose como un extranjero esa noche que hacía reír, cantar y festejar a los demás, y solitario con sus pies en forma de panecillos.

Otra Navidad, en 1977, decidió morir. Una noche en que tal vez la nieve y el viento azotaban la puerta de la cabaña de madera en lo alto del acantilado, en el umbral del salto hacia la nada, mientras se apagaba el último leño, con un alzamiento de hombros se incorporó en su mortaja. Sacudió la nieve, y con su modo de andar característico, se despidió del mundo avanzando en la punta de los panecillos. ■



¿"Diagonales"? Junto al tema principal de un número, esta nueva sección de **El Correo** abrirá una perspectiva diferente. Sea que aborde un tema ya tratado en un número anterior o que proponga uno nuevo, su finalidad será siempre la misma: ampliar y profundizar.

“Todos sois esclavos de un solo hombre”

POR CHANTAL DE GRANDPRÉ



Como una prolongación de nuestro número de junio de 1989 (“1789: una idea que transformó el mundo”), he aquí un análisis de la imagen del indio de América en la literatura francesa de los siglos XVII y XVIII. Imagen paradójica y subversiva que proporcionará a los filósofos de la Luces un temible instrumento de crítica de la sociedad de su tiempo.

El descubrimiento del Nuevo Mundo fue un poderoso vector de cambio para la sociedad del Antiguo Régimen. El indio hace su aparición en la literatura francesa con Montaigne, en el siglo XVI, pero es un siglo más tarde, al lanzarse Francia a su vez a la aventura de la colonización, mucho después que España, Portugal e Inglaterra, cuando surge una auténtica literatura de viajes, en la que el indio ocupa un lugar preponderante.

Las primeras tentativas de los franceses en América del Norte se centran en el comercio de las pieles. El indio de Nueva Francia no posee ni riquezas ni ciudades fabulosas que despierten la codicia de los europeos y, en un principio, no hay interés por adquirir nuevos territorios a toda costa. Así pues, el indio es considerado como un aliado comercial inevitable. Es un *igual*, al que pronto se quiere convertir en un *semejante*.

Con este propósito, los jesuitas se hacen cargo en 1632 de la labor de evangelización, que requiere la sedentarización de las principales tribus (con la excepción de los hurones, que eran ya sedentarios y entre quienes las misiones se establecieron enseguida) y el aprendizaje de las lenguas autóctonas. A

partir de esa fecha y hasta 1672, los jesuitas envían a Francia unas *Relaciones* en las que describen sus experiencias en Nueva Francia y que tienen un éxito extraordinario. El indio es sin lugar a dudas el personaje principal de esos textos. Su aspecto físico, sus cualidades, defectos y creencias se describen detalladamente, con una curiosidad y una simpatía contagiosas.

“Todos sois esclavos de un solo hombre”

Los jesuitas dejan pronto de ser los únicos en interesarse por los indios y, en el siglo XVIII, los textos se multiplican, se responden y se contradicen. El barón de La Hontan, viajero y escritor francés, es seguramente el primero cuyo objetivo declarado consiste en criticar a sus contemporáneos. En 1703 publica los *Viajes del Barón de La Hontan por América septentrional*. La obra tiene tal éxito que se edita veinticinco veces entre 1703 y 1758. En su *Diálogo o conversaciones entre un salvaje y el barón de La Hontan*, el autor ridiculiza la labor de evangelización y da la palabra a un indio, Adario, que critica los dogmas católicos antes de arremeter contra la persona del rey:

“Nosotros hemos nacido libres y muy unidos, tan grandes como los unos como los otros; no como vosotros, que todos sois esclavos de un solo hombre.”

Ofendido por los puntos de vista de La Hontan, el Padre Joseph Lafitau publica en 1724 las *Costumbres de los salvajes americanos comparadas con las costumbres de los primeros tiempos*, donde realiza un laborioso ejercicio de historia comparada entre los indios y los antiguos griegos para demostrar que los pueblos del Nuevo Mundo no ignoraban la religión. Pretendía así corregir la impresión causada por las *Relaciones* de los jesuitas, que habían negado la existencia de todo sentimiento religioso entre los pobladores del Canadá con objeto de que la metrópoli quedara más convencida de la necesidad de convertirlos. Pero ante todo su libro es un enérgico desmentido de la tesis del barón de La Hontan, cuyo ateísmo encontraba en los indios una justificación suplementaria.

El indio, instrumento de la crítica

En 1770 aparece la monumental *Historia filosófica y política de los asentamientos y del comercio de los europeos en las dos Indias* del abate Raynal, que, según se ha demostrado, debía mucho a la pluma de Diderot.¹ Raynal se sirve del indio como instrumento de una crítica cuya virulencia se va agudizando en las sucesivas reediciones que se hacen de la obra entre 1790 y 1798. La monarquía de derecho divino, la propiedad y la desigualdad son estigmatizadas de manera corrosiva:

“Las desigualdades que nosotros estimamos tan necesarias para el mantenimiento de las sociedades son para los salvajes el colmo de la demencia (...), pero lo que les parece una bajeza, un envilecimiento



Jean-Jacques Rousseau, retrato realizado por el pintor Allan Ramsay (1713-1784).

En 1839 el rey Luis Felipe encargó al pintor Théodore Gudin (1802-1880) la realización de este cuadro sobre el descubrimiento del río San Lorenzo por el navegante y explorador francés Jacques Cartier.

peor que el de los animales es que los hombres, que la naturaleza ha hecho iguales, se rebajen hasta depender de los deseos o los caprichos de un solo hombre.”

El indio se convierte en un tema omnipresente, sobre todo para los filósofos de las Luces, que lo transforman en un terrible instrumento de crítica de la sociedad francesa. Cuando en 1755 Rousseau escribe su *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, no se inspira únicamente en el ejemplo inglés; desde 1750 proliferaban las obras sobre América, y Rousseau había leído a Lescaurbeau, Lafitau y el barón de La Hontan. A partir de esos textos elabora su teoría sobre la bondad natural del hombre, lugar común de la literatura del siglo XVIII.² Rousseau radicaliza y politiza lo que hasta él había permanecido circunscrito al ámbito de la observación.

Ahora bien, el indio tiene una significación diferente para los distintos filósofos de la Ilustración. No es lícito situar en el mismo plano a Voltaire, Rousseau y Diderot, cuyas ideas son muchas veces irreconciliables; y, si en *El Ingenuo* de Voltaire, el hurón no se anda con remilgos en su condena de las costumbres y de la política francesas, no hay que olvidar que su testimonio está deformado por el hecho de tratarse en realidad de un pseudo “buen salvaje”, ya que es hijo de padres franceses. Voltaire se sirve del hurón para refutar las tesis de Rousseau sobre la educación (*El Ingenuo* se convierte en salvaje, siendo *naturalmente* francés) y las de Lafitau sobre el origen europeo de los indios.

Hay que señalar, además, que los filósofos de la Ilustración no ensalzan las cualidades de los mismos indios: unos prefieren las tribus del norte, otros las del sur. Tampoco los presentan de la misma manera, según sean progresistas (como Diderot) o no (como Rousseau), pero, en cualquier caso, la mayoría de ellos se mofan de la empresa de los jesuitas, ferozmente caricaturizada en *El Ingenuo* de Voltaire. En este cuento causa sorpresa que el hurón no sea católico. “¿No los han convertido a todos los reverendos padres jesuitas?” —pregunta ingenuamente (¿pérfidamente?) la señorita de Saint-Yves.

Por muy hostiles a los jesuitas que hayan sido en gran medida los autores de algunos relatos de viajes y los filósofos de la Ilustración, no es menos cierto que sus ideas sobre la desigualdad, la monarquía y la propiedad se encuentran en estado germinal en las *Relaciones* de la Compañía de Jesús.

Los jesuitas ensalzan la “democracia”

A los jesuitas, observadores atentos y escrupulosos, nada de cuanto ven se les pasa por alto. Evidentemente quieren reformar a los indios, pero también desean sacar de ellos una enseñanza aprovechable por los franceses. Así pues, son los primeros que establecen comparaciones entre ambas sociedades, que confrontan sus valores respectivos, y la sociedad francesa dista de salir bien parada de esa confrontación. Los jesuitas no pueden por menos de aprobar la vida morigerada de los indios y su generosidad, que

es el corolario de la ausencia de propiedad privada y de una economía en la que la idea de lucro es inexistente. Sus lectores se van así habituando paulatinamente a la idea de que los hombres pueden ser felices, libres e iguales sin rey, sin leyes y sin derecho escrito. El efecto en sus contemporáneos fue contrario a los intereses de la sociedad monárquica en la medida en que el elogio de una forma de gobierno “democrática” entrañaba forzosamente una crítica del sistema monárquico.

En las *Relaciones* de los jesuitas aparecen tres motivos que serán constantemente desarrollados y radicalizados a lo largo del siglo XVIII: la crítica de la monarquía, la relación del hombre con la Naturaleza y la toma de la palabra —y, por tanto, de poder— por el indio.

Los indios son republicanos

Los jesuitas se oponen al poder real, no en Francia sino en Nueva Francia. Su sueño es transplantar en Canadá sus realizaciones de Paraguay y de California: un estado jesuita y teocrático, considerado por muchos como un precedente del estado socialista. Son los primeros en calificar a los indios de “republicanos” a la usanza de los antiguos romanos.

Esta comparación los absuelve de su aprecio por el sistema de gobierno republicano de los indios, cuyos valores igualitarios y cuyo rigor espartano suponían un desafío para la Francia de la época. El Padre Brébeuf, que vivió entre los hurones desde 1634 hasta su muerte a manos de los iroqueses en 1649, redactó dos *Relaciones* sobre la primera de estas tribus. En la de 1636 describe de manera pormenorizada un gobierno cuyo estilo democrático elogia. Explica que los hurones tienen dos jefes, uno para la guerra y otro para los asuntos internos, y que los “capitanes” de las subdivisiones correspondientes a estas dos instancias son elegidos en función “de su talento, favor, riquezas y otras cualidades que los hacen ser considerados en el país”. Y por si el mensaje no quedara suficientemente claro, Brébeuf compara explícitamente la tierra de los hurones con Francia: “Llegan a este grado de honor en parte por sucesión y en parte por elección; sus hijos no suelen ser sus sucesores, sino sus sobrinos y nietos. Y éstos no reciben la sucesión de esos pequeños reinos, como los Delfines en Francia o los hijos la herencia de sus padres, a no ser que reúnan las cualidades necesarias, y que los acepten, y sean aceptados por todo el país.”

Brébeuf ve en este modo de funcionamiento “el alma de las repúblicas” y elogia, además, la libertad de expresión que reina entre los indios, que es indisoluble de la importancia que conceden a la oratoria:

“En estos tratos tan frecuentes, como la mayoría de ellos tienen bastante buen juicio, se despabilan y se educan de maravilla; de modo que no hay prácticamente uno que no sea capaz de conversar y que no razone muy bien y en buenos términos sobre las cosas que conoce; lo que aun los forma más en el discurso son los consejos que se celebran casi todos los días en los poblados en toda circunstancia; y aunque los ancianos lleven en ellos la voz can-

Ilustración tomada del libro del barón de La Hontan Diálogo o conversaciones entre un salvaje y el barón de La Hontan (edición de 1704), donde el autor, a través de un diálogo ficticio con el indio Adario, ridiculiza la labor de evangelización.

tante y de su juicio dependa la decisión sobre el asunto, asisten cuantos lo desean y cada cual tiene derecho a expresar su parecer.”

La actitud de los jesuitas hacia la naturaleza es más compleja y más contradictoria, ya que si bien admiran la adaptación del indio a su entorno natural no por ello renuncian a “civilizar” o, lo que es lo mismo, a destruir esa relación excepcional con la naturaleza.

Pero, paradójicamente, procuran también mantener a los indios apartados de los europeos. Este es el punto de partida de la idea del civilizado corrompido, que iba a gozar de gran predicamento. El hombre salvaje, pese a lo precario de su existencia, es mejor que su homólogo europeo y, una vez convertido, lo aventajará. Al hacer la apología de los niños indios, “más vivos, más inteligentes” que los niños franceses, los jesuitas aprueban el modo de vida “natural” de los indios.

Por último, los jesuitas dan la palabra al indio y, con frecuencia, le permiten también lanzar una filípica:

“Estos sutiles dialécticos tienen tal afición a los razonamientos bien deducidos que no pueden por menos de referir con pelos y señales los discursos que les dirigen los indios, rebeldes a su influencia, e incluso a veces confiesan en voz baja que es muy posible que sus interlocutores tengan razón.”³

El indio librepensador...

En 1634 el Padre Lejeune, que pasa el invierno con una tribu de montañeses, afronta al hechicero en unos torneos oratorios en los que no siempre sale bien parado. El brujo juzga los dogmas cristianos y vuelve contra Lejeune sus propios argumentos. Mientras que el jesuita le canta las maravillas de la vida ultraterrena, el hechicero confiesa su miedo a la muerte y asegura a su interlocutor que si “tuviera la garantía de que el otro (mundo) está lleno de delicias, yo mismo me mataría para disfrutar del otro”. El francés objeta entonces que Dios prohíbe que uno se mate a sí mismo. El brujo se burla de él:

“Muy bien, dijo, no te mates tú, sino que te mataré yo para complacerte, para que vayas al cielo y goces de los placeres de que hablas. Sonréi, replicándole que no podía consentir sin pecado que me quitaran la vida. Bien veo, me dijo burlonamente, que tienes tantas ganas de morir como yo.”



Aparte de que el indio de los jesuitas no es para nada un “buen salvaje”, es el jesuita, el europeo, el que aparece como una especie de niño impaciente, sin sentido del humor y, sobre todo, sin talento oratorio.

...y crítico elocuente de sus contemporáneos

La mitología de las películas del Oeste nos ha acostumbrado a unos indios que chapurrean la lengua del colonizador. Las *Relaciones* de los jesuitas, empero, nos los presentan sumamente elocuentes y ponen de relieve, por el contrario, la incompetencia lingüística de Lejeune, de quien los indios se burlan porque no consigue expresarse correctamente en montañés:

“Les dije como conclusión que yo era un niño, y que los niños hacen reír a sus padres con sus balbuceos.”

La multiplicación de estas escenas de la vida india en las que se acepta el riesgo de escribir que la palabra europea resulta inoperante revela una inversión de valores. Al presentar a sus contemporáneos un indio crítico en lugar de un “buen salvaje”, los jesuitas contribuyeron a demostrar que la sociedad francesa podía ser juzgada.

Esta imagen subversiva del indio que ofrecen las narraciones de viaje y las *Relaciones* fue uno de los fermentos del pensamiento de la Ilustración. En Montesquieu o en Voltaire (que tuvo como maestro al misionero jesuita Charlevoix) refuerza la convicción de que la apertura geográfica equivale a la apertura mental. Pese a su hostilidad a los jesuitas, muchos “filósofos” vieron con ojos favorables las experiencias de tipo “socialista” que llevaban a cabo en el Paraguay. Así, del ensayo de Montaigne sobre los “caníbales” al *Discurso sobre la desigualdad* de Rousseau, la función de crítica social y política del indio se intensifica constantemente en la ideología occidental. Esta fascinación por el otro aportó algo más que un granito de arena a la gran ruptura que se produjo en 1789. ■

CHANTAL DE GRANDPRÉ, canadiense, enseña literatura quebequesa en la Universidad de París X. Es autora de numerosos artículos y trabajos de investigación, entre los que cabe mencionar un ensayo en colaboración con Dennis Egan sobre literatura americana publicado en la enciclopedia *Clartés* (París, 1988).

1. Michèle Duchet, *Diderot et l'histoire des deux Indes ou l'écriture fragmentaire* (1978).
2. Gilbert Chinard, *Influence des récits de voyages sur la philosophie de Jean-Jacques Rousseau* (1911).
3. Gilbert Chinard, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au 17^e et 18^e siècle* (1913, nueva ed. 1970).

Una empresa gigantesca: el estudio global de nuestro planeta

POR ALISON MCKELVEY CLAYSON

DESDE hace más de diez años los hombres de ciencia vienen advirtiendo contra el peligro de que las actividades industriales y agrícolas estén arrojando a la atmósfera gases en cantidad suficiente para recalentar la Tierra y, con el tiempo, originar cambios desastrosos del clima. Al fenómeno de recalentamiento planetario se lo denomina "efecto de invernadero" debido a que los gases que se acumulan actúan como los paneles de cristal de los invernaderos normales atrapando el calor solar de modo que no pueda volver a la atmósfera.

A algunos de esos gases hay que atribuir también la destrucción de la capa protectora de ozono existente en la atmósfera terrestre. El fenómeno es tan grave como el anterior, ya que, sin esa cubierta protectora, la Tierra absorbe cada vez mayores cantidades de rayos ultravioletas procedentes del Sol, lo que es causa de cáncer de la piel, de cataratas y de ciertas enfermedades inmunológicas.

Pese a las advertencias de los científicos, la tendencia al recalentamiento planetario fue objeto de muy escasa atención pública hasta que en 1988, como resultado de una serie de catástrofes vinculadas con las condiciones meteorológicas, el problema comenzó a plantearse como una amenaza mucho más próxima e inminente. Podría considerarse que las olas de calor y la sequía en los Estados Unidos, los huracanes del Caribe y las inundaciones de Bangladesh eran signos precursores de lo que acontecerá cada vez con mayor frecuencia si de aquí a mediados del siglo venidero la temperatura de la atmósfera aumenta entre 2 y 5°C, según las previsiones de algunos científicos.

La causa principal del recalentamiento es el exceso de bióxido de carbono, aunque también se hallan implicados otros gases como los clo-



Los científicos estiman que las nubes de cristales de hielo de la estratosfera, como la que puede verse en la foto, aumentan los efectos nefastos del cloro sobre la capa de ozono.

rofluorocarbonos (CFC) utilizados en los aerosoles y en los refrigeradores. Lo mismo ocurre con otros gases naturales como el metano. Este gas lo producen las bacterias en los intestinos de las termitas y del ganado doméstico, y también aparece en el mantillo verde de los arrozales, en las basuras putrescentes de los vertederos y en el millón y medio de km² de turberas y de tundras que existen en el mundo.

En 1880 la concentración de bióxido de carbono en la atmósfera era de 290 por millón. Actualmente es de 350. En su mayor parte ese exceso de gas carbónico procede de la quema de combustibles fósiles como el carbón y el petróleo y, de manera derivada y secundaria, de la destrucción de los bosques. Cuando se quema una tonelada de carbono en forma de carbón mineral, el resultado son cuatro toneladas de bióxido de carbono. Los estudios que se han hecho de las burbujas de aire atrapadas en el hielo profundo del Antártico han confirmado que durante los últimos 10.000 años se mantuvo más o menos la misma concentración de bióxido de carbono,

hasta que la era industrial vino a perturbar ese equilibrio.

Naturalmente, los desastres del verano de 1988 quizá no tengan nada que ver con el efecto de invernadero. También pueden haber sido consecuencia de las variaciones naturales fortuitas que la meteorología experimenta en todas partes. Los mismos científicos no están de acuerdo respecto de cómo interpretar esos fenómenos, pero ninguno de ellos discute que el volumen de bióxido de carbono existente en la atmósfera ha aumentado, que el ritmo de los cambios climáticos va a ser probablemente más rápido que en cualquier otro momento de la historia humana y que esos cambios tendrán un efecto esencialmente desestabilizador y perturbador para nuestro planeta ya que los organismos vivos y los ecosistemas en que habitan no pueden adaptarse tan prontamente a un cambio tan rápido.

El aumento de las temperaturas mundiales durante los próximos cincuenta años producirá seguramente una reacción en cadena. De acuerdo con los modelos informáticos utilizados

para predecir la evolución futura, el efecto de invernadero alterará radicalmente el sistema de lluvias, de modo que determinadas regiones serán más húmedas y otras más secas. Ello afectará a la vegetación, lo que a su vez repercutirá en los animales que dependen de las plantas para su sustento. Por otra parte, los cambios de la vegetación pueden engendrar cambios del clima. El recalentamiento planetario puede devastar las cosechas en algunas regiones, fomentar la erosión del suelo y crear las condiciones para que las plagas se extiendan en un nuevo entorno.

No menos graves serán las consecuencias para la agricultura. Ya hemos podido comprobar los nefastos efectos de la tendencia al recalentamiento regional durante los últimos veinte años en el África subsahariana, donde el crecimiento de la población, las condiciones del suelo en vías de deterioro y el clima cambiante se han combinado para devastar el frágil sistema agrícola, con el lógico resultado de hambre y miseria. En China, por otro parte, el desierto se extiende a un ritmo de 1.500 km² por año.

Uno de los resultados más importantes del efecto de invernadero es la elevación del nivel del mar. En los últimos cien años el nivel de los océanos ha aumentado ya en unos 13 cm. ¿Y qué sería de las sociedades humanas si ese nivel se elevara en 1 o 1,5 m, como predicen algunos científicos? Grandes ciudades como Nueva York, Bangkok, Calcuta, Río de Janeiro y Seúl serían invadidas por las aguas; países como Bangladesh y los Países Bajos quedarían con el tiempo borrados del mapa y poblaciones enteras tendrían que huir de ciertas regiones costeras llanas.

Otra de las causas de la elevación del nivel oceánico es la fusión de los casquetes de hielo polares. Hay investigadores que sospechan que aquí también interviene el efecto de invernadero, ya

que en los últimos tiempos se han separado del casquete antártico una serie de enormes icebergs que después se han fundido en el mar. Además el aumento de las temperaturas del planeta hace que el agua se dilate, provocando inundaciones.

LA ACELERACIÓN DE LOS CAMBIOS

En 1800, al iniciarse la revolución industrial europea, el planeta estaba habitado por mil millones de seres humanos. En 1930 esa cifra se había duplicado, y en 1975 se duplicó de nuevo. Si se mantienen los actuales índices de natalidad, la población actual del mundo (5.100 millones de habitantes) se multiplicará de nuevo por dos en los próximos cuarenta años, correspondiendo el 90 por ciento de ese aumento a los países más pobres.

Aun así, lo más alarmante no son las cifras —aunque la perspectiva de tener que alimentar y, en general, mantener a 10.000 millones de seres humanos es para atemorizar a cualquiera— sino las consecuencias que la acción del homo sapiens tendrá en el medio ambiente terrestre y el ritmo al que se producirán los cambios y la degradación originados por esas actividades. Es la necesidad de sustentar a tan enorme número de seres humanos lo que somete a tan insostenible presión los recursos naturales y el entorno.

El cambio es algo perfectamente natural. Pero en los últimos años el hombre ha suscitado la aceleración de esos cambios, y ello como resultado del consumo despilfarrador de combustibles fósiles como el petróleo y el carbón, del saqueo desenfrenado de los bosques, de la negligente introducción de sustancias tóxicas en el suelo y en las reservas hídricas y de la desordenada emisión a la atmósfera de los peligrosos gases de los automóviles y de la industria. El resultado de todo ello es que el delicado equilibrio que desde siempre venía regulando el sistema terrestre y sus diversos componentes ha quedado desbaratado: la geosfera (el planeta), la atmósfera (el aire que rodea a la Tierra) y la biosfera (esa zona entre las dos anteriores donde se desarrolla la vida) se hallan descompuestas. El hombre ha socavado su propio sistema vital y las consecuencias pueden muy bien ser irreversibles. Si así fuera, los 10.000 años que han transcurrido desde la última glaciación habrán tal vez presenciado el alba y el ocaso de la humanidad.

EL MÁS AMPLIO ESTUDIO DE LA TIERRA JAMÁS EMPRENDIDO

Para entender lo ocurrido, hay que comprender la repercusión de las actividades humanas en el medio ambiente, en las concentraciones y mezclas de



Uno de los globos lanzados desde la base de Esdrange, en Kiruna (Suecia), en el marco de una investigación realizada a principios de 1989 por un equipo científico internacional para medir las concentraciones de ozono sobre las regiones árticas.

gases existentes en la atmósfera, en el clima y en las interacciones entre todos esos fenómenos. Los científicos de todo el mundo han aceptado el reto y, por conducto de una organización mundial de carácter no gubernamental, el Consejo Internacional de Uniones Científicas (CIUC), han puesto en marcha un estudio internacional de los cambios planetarios que recibe el nombre de Programa Internacional Geosfera-Biosfera (PIGB).

El tema de estudio es la Tierra misma y el proceso del cambio producido por los seres humanos o por las fuerzas naturales. Los hombres de ciencia tratarán de describir y explicar esos fenómenos, quizá incluso de predecirlos. Pero la finalidad última del Programa es traducir esos conocimientos a un lenguaje que puedan comprender quienes tienen a su cargo adoptar las decisiones en el terreno político y social a fin de que, tanto en el plano nacional como en el internacional, tomen las medidas adecuadas para reducir al mínimo las consecuencias destructivas y perturbadoras de tales cambios para el bienestar y la supervivencia del hombre.

El estudio de los cambios planetarios será la mayor y más amplia de las investigaciones hasta ahora llevadas a cabo sobre la Tierra. En él intervendrán en coordinación decenas de instituciones de investigación, organismos internacionales y centros universitarios y académicos, con miles de científicos de todos los continentes. Por primera vez

en la historia, los trabajos de los físicos, los astrónomos, los biólogos, los químicos, los informáticos, los geógrafos, los oceanógrafos, los meteorólogos, los paleontólogos, los geólogos y los especialistas en otras muchas disciplinas se desarrollarán de manera coordinada para alcanzar un objetivo común: estudiar e interpretar los cambios que se producen en los sistemas físico, químico y biológico de la Tierra considerados como un conjunto en interacción.

En 1988 un Comité Especial formado por diecinueve hombres de ciencia de dieciséis países y seis continentes elaboró, con los auspicios del CIUC, un Plan Mundial de Actividades en el que se establecen cuatro temas fundamentales de investigación, a saber:

Documentación y predicción de los cambios planetarios. Para llevar a cabo esta tarea se necesitará una red mundial de "observatorios" de vigilancia, tanto de superficie como por detección remota desde el espacio.

Profundizar nuestro conocimiento de las grandes fuerzas que intervienen en los cambios. Las variaciones en la órbita de la Tierra y en el volumen de energía solar que llega hasta la biosfera pueden tener profundas repercusiones en los sistemas vivientes. Lo mismo ocurre con las erupciones volcánicas de gases y polvo, que a juicio de algunos científicos son la causa de los casos de extinción en masa de especies acaecidos en el pasado terrestre. De magnitud comparable como fuerzas productoras de cambios son a su vez las actividades humanas. El Programa sobre Cambios Planetarios tendrá que evaluar la importancia relativa de estos diversos factores.

Conocimiento de las interacciones en el sistema general de la Tierra. El estudio de cómo actúan entre sí los sistemas físicos, químicos y biológicos en un sistema terrestre total que se regula a sí mismo constituye una auténtica nueva ciencia.

Evaluación de las consecuencias de los cambios planetarios en relación con nuestros recursos. A medida que mejoran nuestros conocimientos sobre los cambios planetarios, tenemos que utilizarlos para predecir las consecuencias locales y regionales que pueden tener respecto de recursos tales como la agricultura, los bosques y la pesca.

Estas cuestiones, demasiado generales para permitir elaborar proyectos de investigación concretos, pueden en cambio contribuir a la concepción de un contexto y un marco generales. Por ello se los divide en secciones más restringidas que se distribuyen entre un número creciente de comités y otros grupos formados por miembros de las instituciones afiliadas al CIUC. Las organizaciones interesadas son la Unesco, la Organización Meteorológica Mundial (OMM), el Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA) y una serie de organizaciones

regionales y 37 organismos científicos nacionales. Inspirándose en la orientación interdisciplinaria, los principales proyectos en curso se centran en los diversos vínculos existentes entre los sistemas, como por ejemplo las interacciones químicas terrestres entre la biosfera y la atmósfera; las interacciones marinas entre la biosfera y la atmósfera; los aspectos del ciclo hidrológico relacionados con la biosfera; las consecuencias de los cambios climáticos en los ecosistemas terrestres; los cambios planetarios en el pasado.

UN PROGRAMA MUNDIAL DE COOPERACIÓN CIENTÍFICA

El reto al que ha de hacer frente un programa científico como el que aquí se comenta radica en superar los puntos de vista sectoriales y los prejuicios propios de cada disciplina para elevarse a la comprensión del sistema terrestre total y de la interacción entre sus componentes. En tal sentido, se han creado dos grupos de trabajo cuyas competencias alcanzan a todas las especialidades. Uno estudiará la manera de utilizar los sistemas de datos y de información modernos para tratar la enorme y compleja masa de informaciones producida por el PIGB, mientras el otro tendrá por finalidad concreta crear centros regionales de investigación. El proyecto consiste en establecer unos diez centros de orientación múltiple para analizar e interpretar los datos utilizando modelos basados en las observaciones regionales. Los centros estarán conectados con una red mundial de vigilancia y con diversas bases de investigación.

El PIGB es una empresa a largo plazo para estudiar las causas y los efectos de los cambios planetarios. Algunos de sus proyectos podrán llevarse a buen término en unos cuantos años, mientras que otros requerirán veinte o treinta años simplemente para poder constituir una base de datos aprovechable. Pero lo que en definitiva cuenta es que todas las distintas piezas de ese mosaico que llamamos Tierra puedan ser consideradas como un todo, independientemente de cualquier clase de fronteras geográficas o disciplinarias. Semejante objetivo sólo puede alcanzarse con un programa mundial de cooperación e investigación científicas. ■

ALISON McKELVEY CLAYSON, estadounidense, ex redactora de la revista de la Unesco sobre el medio ambiente, *La naturaleza y sus recursos*, es actualmente encargada de información del Consejo Internacional de Uniones Científicas (CIUC).



ABRAMOS LAS PUERTAS

Tras el mayor salvamento arqueológico de la historia, el realizado en Nubia para rescatar de las aguas los templos de Abú Simbel en el Alto Egipto, y la reconstrucción de uno de los más destacados centros espirituales de la humanidad, el santuario de Borobudur en Indonesia, la Unesco se moviliza para salvar otros veintisiete sitios. Al contribuir a su supervivencia, usted abre puertas: las puertas a través de las cuales nuestros pasados diferentes convergen en un porvenir común.

Envíe su contribución en un cheque a la orden de la Unesco, indicando la campaña* que desea apoyar. Remítalo a la División del Patrimonio Cultural, Unesco, 1 rue Miollis, 75015 París, Francia.

* Herat (Afganistán), Misiones Jesuíticas de los Guaraníes (Argentina, Brasil, Paraguay), Vihara Budista de Paharpur y Bagerhat (Bangladesh), Plaza Vieja de la Habana (Cuba), Museos de Asuán y de El Cairo (Egipto), Monumentos antiguos de Etiopía, Acrópolis de Atenas (Grecia), Monumentos de Guatemala, Monumentos y sitios de Haití, Venecia (Italia), Monumentos y sitios de Malta, Fez (Marruecos), Ciudades antiguas de Mauritania, Katmandú (Nepal), Mohenjo-Daro (Pakistán), San Francisco de Lima (Perú), Isla de Gorée (Senegal), Triángulo cultural de Sri Lanka, Sukhthai (Tailandia), Tiro (Líbano), Cartago (Túnez), Estambul y Göreme (Turquía), Hué (Vietnam), Sana'a (República Árabe del Yemen), Wadi Hadramaut y Shibam (República Democrática Popular del Yemen), Montenegro (Yugoslavia), El patrimonio cultural de África oriental (Kenya, Uganda, Tanzania).

