

Mero cine

© Javier Alcoriza

No podemos hablar de cine mejor de lo que lo han hecho quienes saben de cine. Para que esto no suene falsamente modesto, deberíamos explicar qué se entiende por saber de cine. Posiblemente, saber de cine es conocer el cine como arte, es decir, conocerlo por dentro, saber cómo puede lograrse la combinación de esfuerzos que desemboca en una película. Esto está al alcance de los directores y tal vez de los críticos de cine. Nuestra posición no aspira a este nivel y, sin embargo, no creemos que nos falte razón para hablar. Para ello, sería preciso explicar qué significa tener razón para hablar en general, y para hablar de cine en particular. La razón más sencilla para hablar es que no podamos permanecer callados después de lo que hemos visto. Es la razón de la rebelión de la conciencia. Una razón para hablar de cine es que las películas son la causa asombrosamente nueva de que no podamos seguir conformes con la idea de nuestro conocimiento previo de las cosas. Las películas llegan a alterar, casi a destruir, ciertas ideas que nos habíamos formado sobre ellas. En realidad, vienen a persuadirnos de que no teníamos idea de ciertas cosas, de que a ciertas cosas les faltaba la forma en la que debían ser pensadas, concebidas según el patrón de una experiencia común. La reclamación del espectador es la de quien espera hablar de cine, por tanto, con otros espectadores con los que compartir sus impresiones, ya que tal vez lo que diga no tenga importancia para un crítico no *amateur* o un artista. Sin embargo, no es menos cierto que lo que tiene que decir todo espectador es —o tendría que ser— importante, tal vez lo más importante, una vez que la película ha acabado. Asistimos en compañía de otros a la proyección de la película y necesitamos emitir un juicio sobre ella. A veces, casi siempre, ocurre que no sabemos cómo hacerlo. Estos hechos se presentan juntos de manera no casual. El público representa en cierto modo el papel de un jurado y, con esta perspectiva, la naturaleza del cine abarca la percepción de la vida como un caso que merece la pena de ser interpretado: ver, oír, juzgar.

¿Cómo juzgar?, preguntamos. ¿Acaso no se trata de un arte? ¿No tiene su lenguaje un valor específico, propio, no compartido? ¿Qué podría decir el espectador común? Pensemos en otras artes, como la literatura o la arquitectura. También ellas tienen su lenguaje específico y, sin embargo, su sentido no se agota con él. Porque no hablamos del sentido del arte, sino del sentido de las obras. A la objeción de lo específico del lenguaje del arte sólo podemos responder con lo específico de las obras frente al arte. Vemos la fachada de una iglesia que nos transmite su orden, sus proporciones, su sincera majestad. No hemos de descomponer los elementos, ni siquiera interpretar su evolución, para admitir que intenta decirnos algo, aun cuando no podamos comprenderlo. Creemos que el mérito del arte se cifra en la intención del artista, una intención cuyo sentido está acabado en la obra. Si lo creemos, ya estamos en disposición de decir una palabra al respecto. Nos queda aventurarnos, explorar la tierra de la experiencia, aceptar las relaciones del pasado y el futuro sobre esta impresión, etc. Cuando leemos un poema, no

reaccionamos de manera diversa. No reducimos el poema a la lengua en que fue escrito. La lengua no explica el poema, sino que sirve para explicarlo. El inglés no explica a Shakespeare y a Dickens. Nuestro conocimiento del inglés, una vez contamos con traducciones, se vuelve secundario. Buscamos algo más que una apreciación del lenguaje. Creemos en la imaginación de Shakespeare o Dickens como creemos en la voz de la conciencia: un conocimiento que merece ser traducido. Pero tampoco agotaremos su sentido en la lengua a la que lo traduzcamos; si el arte es verdadero, aquél no podrá perderse, sino depurarse por la extensión. La imaginación sólo buscaba este punto de encuentro; no intérpretes, sino creyentes.

¿Qué tipo de fe, en consecuencia, puede pretender el cine? La fe en la ficción, la fe en la representación. Se diría que es un tipo de fe inferior a la auténtica fe, la que no exige pruebas. La fe cinematográfica exige pruebas. El espectador exige ver para creer y, más aún, se enoja cuando la fe, la garantía, es víctima de algún abuso por parte del autor. Una mala película es como una traición. Una presuposición nos lleva a verla, a menos que finjamos ser espectadores neutrales; sin embargo, a mi juicio, el espectador de cine será un espectador común por el hecho de no ser neutral, porque espera algo que no le resulte indiferente tras interrumpir el orden habitual de la experiencia. ¿Qué es, por cierto, este orden habitual? Nadie puede estar muy seguro de lo que supone este orden a menos que se pare a pensarlo y, si se para a pensarlo, ello le obligará a darle un valor no habitual, sino único, al orden de su experiencia. Contra esto ha actuado también el arte, contra esto actúa, según creemos, en todas las épocas. Lo especial del arte es que está, en efecto, fuera del tiempo que medimos por el orden habitual de la experiencia. No se trata, sin embargo, de un desorden, sino de un orden singular, una "idea de orden" que aclara la percepción de cosas que no tienen que ver directamente con él. El arte, de lo contrario, estaría lejos de la experiencia y de la vida, cuando está tan cerca de ellas que no debemos empeñarnos en segregarlo. El arte no busca distinción, porque no es ajeno a una especie de comunidad de expresión que nos permite hacer justicia a sus obras, al trabajo de los artistas, como a las obras y trabajos de cualquier hombre. Tal distinción ha sido, sin embargo, objeto de la inteligencia de los profesionales del arte. Los profesionales del arte fueron quienes consideraron que era oportuno explicar la discontinuidad del gran arte y se erigieron (desde Winckelmann) en portavoces de la historia del arte. Dijimos que ningún arte lo debe todo al lenguaje en que se componen sus obras; ¿qué va a deber el arte, por cierto, a la historia? No somos expertos en la teoría de las artes ni ignoramos los conceptos con los que nuestra experiencia ha llegado a constituirse. Ésta es la postura no neutral del espectador común; a ella quiere apelar una versión libre del sentido del arte en un mundo guiado por el orden habitual de la experiencia, frente al que se han erigido las fortalezas del lenguaje y la historia del arte. ¿Por qué nuestra versión ha de ser libre? Ha de serlo, fuera de las condiciones aludidas, por necesidad. No le queda otra opción, si sólo se funda en la exigencia de que el arte, el cine, no menoscaba los principios por los que el público se ve reunido en una sala y, por un intervalo, deja en vilo su vida hasta que las luces se encienden de nuevo (hasta que se hace de nuevo la luz). La oscuridad de la sala de cine debería ser sagrada para el cineasta, antes que para los espectadores, como la página en blanco del escritor.

El fuego y la palabra, de Richard Brooks, es la historia de un charlatán; no de un charlatán cualquiera, sino de un buen charlatán, y no en el sentido de que sea sólo hábil (que lo es), sino en el de que resulta un buen tipo. Elmer Gantry (Burt Lancaster) se vuelve digno de confianza, aunque no fuera digno de confianza. La historia se desarrolla en el ambiente de la farsa religiosa “revivalista”, así que no podríamos censurar al personaje de Gantry sin censurar toda la historia (también a la heroína, al periodista y, desde luego, a Lulú, la joven amante de Gantry). No obstante, ella es la que observa la farsa desde fuera y la que intenta desenmascarar a Gantry. Pero Lulú se ha corrompido con la excusa de haber sido corrompida por Gantry y castigada por su padre, por lo que no puede exigir que Gantry sea sincero si ella misma no está dispuesta a serlo. En verdad, sólo en la parte final se muestra el resultado del problema. El problema era la conversión, pero la traición obliga a Lulú a “convertirse”, a la vista de los improperios proferidos a Gantry, a quien no ha dejado de amar. Gantry sale en su busca para perdonarla, no para castigarla, y esta “conversión de Gantry” es la que le lleva a pedir a su enamorada, la hermana Sharon (Jean Simmons), que puedan vivir en adelante como personas normales. El accidente del incendio destruye el teatro de la farsa, la máxima aspiración de ella, mientras que Gantry sale inmune de las llamas, del “fuego”, y recupera la “palabra” (“Estoy de camino a la tierra de Canán”).

¿Cómo no va a haber, en verdad, una ética del cine por escribir? De ella sólo podríamos dar cuenta provisionalmente en los comentarios de ciertas películas, pero sería difícil decir la palabra final. Pensemos en películas de historias dispares, como *Verano del 42*, de Robert Mulligan, o *Ha nacido una estrella*, de William A. Wellman. Los hallazgos cinematográficos de las entrevistas entre la joven Esther (Janet Gaynor) y su abuela, en la primera, y de los encuentros entre el joven Hermie (Gary Grimes) y Dorothy (Jennifer O’Neill), en la segunda, apuntan a un centro común de interés. Qué se encuentra en este centro de interés sería una pregunta más difícil de responder que señalar la dirección paralela que siguen las historias. En *Verano del 42*, encontramos planteada en el germen de la adolescencia la distinción entre el amor y el sexo y la consecuencia que ha de comportar en la vida de Hermie. La distinción está presente antes de la relación con Dorothy y, sin embargo, se corrobora tras ella. A Dorothy, el amor físico la redime provisionalmente de la desesperación por la muerte de su esposo. En la escena de amor entre ellos, sabemos lo que ésta significa para cada uno y también lo que significa para ambos, ya que Hermie ha encontrado la carta sobre la mesa. Esta percepción precoz del amor es lo que confiere su pureza al encuentro. El joven después está sordo a las observaciones de su amigo. Está aturdido por lo ocurrido. No conocemos el alcance de la experiencia, pero entendemos que la naturaleza ha pronunciado una de sus lecciones. En la película de Wellman, el drama de Esther no es menos crucial que el del joven del 42. Se trata de pasar de los sueños a la realidad y, para ello, la figura de transición o educación, el demiurgo, es la abuela, que se convierte en la narradora de la historia. La historia está contenida en su historia personal. En verdad, parece decirnos, todos hemos de ser sometidos a pruebas similares. Pruebas similares no son pruebas idénticas y en la diferencia estriba, precisamente, el interés que la prueba pueda tener para la ética de la joven o del espectador. En este caso, la

ética del espectador es la clave de la película, ya que somos parte de ella en cuanto que asistimos a la transformación de Esther en Vicky. Un cambio de nombre es un cambio en la naturaleza, pero no de naturaleza. La nieta habrá aprendido la lección de su abuela cuando la ponga en práctica, al anunciar, por fin, su identidad ante el público. Hemos de decir quiénes somos, y se nos otorgará la oportunidad de hacerlo. Qué digamos, no cuándo lo diremos, es la cuestión por la que debemos orientar la conducta.

Wilson, de Henry King, es una obra que se mantendrá viva en el recuerdo de las generaciones de ciudadanos y espectadores mientras la esperanza encarnada en América sirva de guía a quienes aspiran a proclamar la independencia de sus opiniones. Esta independencia es la que clama en Wilson (Alexander Knox) desde el momento en que se presenta como candidato demócrata a gobernador del estado y se forja su amistad con Joseph Tumulty (Thomas Mitchell). Es importante advertir cómo la carrera política se alía desde el primer momento, en Wilson, con los afectos personales. Un hombre que transmitía la fiera honradez de sus intenciones habría resultado extrañamente solitario si no lo conociéramos en su medio familiar y local, como padre o como profesor. El senador representa, desde el principio, la sagacidad política del partido, pero Wilson representa la inteligencia política del interés público. Las etapas de su carrera pasan deprisa, y al instante lo vemos enfrentado al dilema de la guerra, tratando de actuar conforme a los principios que han guiado al país en ocasiones similares del pasado. En una de las escenas más sugerentes, King nos muestra a Wilson frente a los retratos de Washington y Lincoln, presidentes y capitanes de la causa americana. Ha de elevar la vista, y nosotros con él, hasta imaginar qué deberá hacer para estar a la altura de las circunstancias. Esta altura es la que le exige actuar con extraordinaria prudencia, ante su gabinete, y también con extraordinaria violencia, ante el embajador alemán. Ante los soldados, Wilson habla como padre, profesor y presidente. Parecía no abandonar la vocación docente durante la presidencia o, al menos, no renunciar al “principio de justicia” con el que se habría consumado su tránsito a la vida política. Pocos personajes habrán encarnado como el Wilson de King un ideal de decencia no exento de ternura o firmeza. No olvidamos que King había de ser capaz de conciliar con su personaje escenas como la declaración de amor a Edith y la áspera conversación con Henry Cabot Lodge. Si el personaje no quedaba herido en la imaginación, saldría reforzado al menos en su integridad.

Una reflexión nos ha llevado a las puertas de la pregunta por la virtud. Menón le pregunta a Sócrates si la virtud puede enseñarse. Somos, en efecto, como Menón en busca de un Sócrates que nos aclare esta cuestión, la más importante sobre la naturaleza humana, cuando es el hombre (la miniatura del cosmos extraído del caos) el objeto de nuestra curiosidad. Sócrates, sin embargo, nos hará ver que, antes de saber si la virtud puede enseñarse, hemos de estar seguros de saber qué es la virtud. Qué es la virtud es una pregunta que plantea veladamente la película de John Frankenheimer, *Los jóvenes salvajes*. En *Los jóvenes salvajes* se comete un crimen, y el ayudante del fiscal (Burt Lancaster), Bell (o Bellini) es quien procede a acusar a los tres jóvenes. Por diverso motivo, las circunstancias le hacen interrogarse por su propia identidad y afirma con convicción lo que le permitió abandonar los

barrios bajos, donde el crimen es la manifestación del miedo y el odio. El carácter permite a las personas abandonar un medio adverso a las buenas intenciones. La fuerza de carácter es la guía, según dice Bell a su mujer, para sobreponerse a la jauría humana. El medio no obliga a los jóvenes a convertirse en asesinos. La fuerza de Bell, sin embargo, el valor opuesto a la debilidad, el miedo y, no obstante, la nobleza del hijo de su antigua novia (Shelley Winters). El joven podría haber sido, como dice ella, su propio hijo. La moralidad de la película era todo un desafío cinematográfico para Frankenheimer, que capta todos los matices de la poderosa actuación de Lancaster en el juicio. No podía perderse ninguno de los argumentos que resultan convincentes a lo largo de la historia. Bell ha dejado los suburbios. La hermana del ciego se vio obligada a convertirse en prostituta. Los jóvenes salvajes son hijos de la brutalidad y la ignorancia. Se exige justicia. La justicia no puede ser nunca la venganza. La propia exigencia de venganza es el obstáculo final de la razón persuasiva. El crimen es irrevocable. El mal no tiene una sola causa. El crimen podría haber sido evitado. Son diversos hilos que vienen a componer una figura compleja, en que vemos cómo Bell se debate entre su misión como fiscal y su anhelo de justicia, entre su nombre y su identidad. Al final, a la salida del juzgado, la respuesta a la madre del chico muerto era lo único que podía contraponerse a la furia del principio.

El crimen considerado en su causa, no en sus efectos, es el objeto de una mente que busca educación. A esta afirmación paga su tributo la película de Frankenheimer no menos que la de Rudolph Maté, *Cerco de odio*. Ya sabíamos de su capacidad para transformar el tiempo del cine en el tiempo de la vida por *Con las horas contadas*. El *travelling* en que Frank Bigelow (Edmond O'Brien) corría por las calles angustiado por su cercana muerte corta el aliento del espectador. La gente se volvía a mirarlo, pero sólo él y nosotros sabemos por qué no podía detenerse. Desde la primera secuencia, acompañamos al protagonista en su carrera fatal y deseamos saber, con pasión metafísica, el sentido que tiene, ya no la propia vida, sino la muerte. El cine negro da aquí la vuelta a la pregunta más esperanzadora y la convierte en la más sombría. *Cerco de odio* también nos pone contra las cuerdas del tiempo. Sabemos que el secuestro no ha de durar y, sin embargo, el interés se desplaza de los secuestrados al secuestrador, Al Walker, magníficamente encarnado por un joven William Holden. El psiquiatra, su víctima, pasa a ser su médico en una transposición de papeles que deja a la vista el dorso de la realidad. El criminal es un enfermo, el marido engañado es más valiente que el amante. La novia del criminal (Nina Foch) siente amor antes de su curación, resentimiento más tarde y lástima al final. El valor, no obstante, se concentra en el duelo entre Walker y el doctor Andrew Collins (Lee J. Cobb), que acaba por descifrar la clave de la pesadilla de su "oscuro pasado". Maté trata con original precisión la técnica apropiada al lenguaje de los sueños. En el sueño, todo se ve borroso; en el *flash-back*, la cámara sigue la mirada del niño y descubre la raíz del mal. La psiquiatría (como el cine) no puede extirpar el mal, pero puede remediar su efecto al mostrar su causa. Como el fiscal de *Los jóvenes salvajes*, el psiquiatra de *Cerco de odio* no justifica nada, sino que ha de sentirse satisfecho por conocer o intentar conocer la verdad.

Ya hemos hablado de la decencia en el cine de Henry King. ¿Podría pensarse en una película más dispar de *Wilson* que *La canción de Bernadette*? ¿Dónde, sino en esta aparente disparidad de ambas, va a ponerse a prueba el cine como arte? ¿Y qué decir cuando más allá del contenido particular hallamos una simpatía en las obras que no puede fundarse sólo en el dominio de las formas que las hace posibles? El dominio de las formas o el mero oficio del arte no explican en absoluto la conexión entre estas películas de King. Citamos a King, no obstante, como podríamos citar a William Wyler, a Howard Hawks o a John Ford. ¿Dónde radica, entonces, la raíz común del arte cinematográfico de King? Sólo podemos responder en parte a esta pregunta, es decir, llegar a una respuesta —socráticamente— “por diverso camino” al que nos lleva a la pregunta. En *La canción de Bernadette*, la mente del espectador puede verse tentada a plantearse la cuestión, en apariencia, con mayor profundidad: ¿puede el arte del cine resolver la duda sobre la existencia de los milagros? ¿Puede el cine hacernos condenar la actitud del fiscal (y sus cómplices) o de la monja de Nevers por la prueba irrefutable de que las visiones de Bernadette son apariciones, de que el agua mana y cura milagrosamente? A mi juicio, el arte de King ha consistido, en este caso, en negarse a destruir la imparcialidad con la que el arte debe tratar materialmente la historia que se propone contar. ¿Pero acaso no fluye el agua, no se curan el viejo escultor resentido o el niño paralítico de la madre desesperada? La respuesta la da el médico (de nuevo Lee J. Cobb), cuando afirma la relación entre los milagros y la fe. El lenguaje cinematográfico se ha puesto aquí el servicio de la pretensión más ambiciosa del arte: la expresión del milagro que renueva la fuente de la fe en la vida. No en vano, las campanas con que acaba *La canción de Bernadette* nos recuerdan las campanas que doblan al principio de *¡Qué bello es vivir!*, y la pequeña localidad francesa recuerda, por cierto, a la galesa de *¡Qué verde era mi valle!* Todas estas obras parecen haberse propuesto de diverso modo una renovación de la fuente de la fe en la vida. King ha manejado los recursos cinematográficos con la perfecta honestidad que le caracteriza. No es el espectador, sino Bernadette, quien ve a la “señora”, ni está el espectador en condición de demostrar que los milagros son antes sobrenaturales que naturales. La lección, como en *Wilson*, no está en los hechos, sino en el carácter o, más aún, en la reacción del carácter ante los hechos. La monja de Nevers no es un personaje desesperado, porque no se le ha negado el arrepentimiento, ni tampoco al fiscal. La inocencia de Bernadette queda incólume después de todos los exámenes, el más exigente de los cuales es el del deán, al que la joven avergüenza. La película sólo se puede apreciar, a mi juicio, si encontramos conmovedora la fe de las pobres gentes que desfilan ante la mirada incrédula del fiscal (Vincent Price) y la compasiva del médico. La vida, en términos de realidad objetiva, no puede ni debe ser esclarecida. (El cine, elevando el grado de competencia con la vida, tampoco puede ni debe hacerlo.) Sólo la mirada del hombre, la mirada del espectador, puede transformar las cosas, o admitir que la fe puede obrar esa transformación. Para el cine (para el cine de King), el primer paso de la redención sería una atenta mirada.

En las situaciones en apariencia más pobres, los caracteres resultan más ricos. La ley de la compensación funciona en el cine. Las expectativas que se cumplen, aun desde el principio de una película como *La noche de los*

gigantes, de Robert Mulligan, no impiden que se cumpla una expectativa de orden superior respecto a la confianza como vínculo esencial de la vida. La amenaza de “Salvaje” pende como una espada sobre el cuello de todos los personajes, pero, en especial, sobre el de su propia familia y, en concreto, sobre el de su esposa, Sarah Carver (Eva Marie Saint), una mujer blanca cautiva y ahora liberada por los soldados americanos. La situación de la mujer, tan próxima a Debbie al final de *Centauros del desierto*, nos invita a sentir por ella una piedad pura. No pertenece a ninguna raza, no tiene familia ni lengua propia. Huye de su esposo en compañía de su hijo, el cual se ha convertido, como ella, en un prisionero. Si no puede evitarlo, el hijo revivirá su propia perdición. La mujer se considera cobarde por no haberse atrevido a renunciar a ella. Sobre todo esto planea la caballerosidad y valentía de Sam Varner (Gregory Peck), cuya interpretación está en consonancia con la de Atticus en *Matar a un ruiseñor*. Parece el mismo personaje (¡no el mismo actor!) con diverso aspecto. Sus armas son la valentía y la solidaridad. Por estas fuerzas del alma es respetado por la mujer, querido por ella y sus amigos. El arco de tensión de la historia había de completarse con la lucha cuerpo a cuerpo con “Salvaje”, cuya furia parece hacerlo invencible. Sin embargo, la imagen final, la vuelta a casa, marca el principio de la nueva vida para la extraña familia del guía, la cautiva y el niño indio (Noland Clay). El espectador sabe que los atisbos de hogar en las escenas de la comida de Varner con la mujer y el niño pronosticaban la felicidad aun donde apenas serán útiles las palabras. *La noche de los gigantes* podría ser una película muda sin traicionar por ello este sentimiento de seguridad elemental, tal como ocurre con *Las aventuras de Jeremiah Johnson*.

La elemental seguridad de ser feliz es lo que ha hecho inmovibles los cimientos de *El hombre tranquilo*, de John Ford. He aquí un fragmento de vida que reitera las más sinceras pasiones del hombre, la camaradería y el amor. Por supuesto, el amor tiene la primera y la última palabra, pero aquí no es ajeno a cuanto lo rodea: la familia, los amigos, las costumbres, las apariencias. Ford ha trasladado al hombre “civilizado” a un hermoso, rústico pueblecito irlandés, para enseñarle en qué consiste en verdad la “civilización”. Sean (John Wayne) vuelve con el ánimo resentido y, de inmediato, Mary (Maureen O’Hara) le hace recuperarse. La historia es la fábula del hombre que aspira a una felicidad sencilla. La sencillez de la felicidad estriba, no obstante, en la sencillez del corazón que ha de merecerla. La antipatía del hermano y la tozudez de Mary son la compensación de la amargura de Sean, que debe volver a pelear para curarse del castigo que la culpa le ha infligido. La renuncia es menos valiosa que la reconciliación, y ésta, en una paradoja digna de *Horizontes de grandeza*, depende de que el ex-boxeador vuelva a pelear, de que acepte el reto de Hill (Victor McLagen); aquí, no obstante, la pelea ha de celebrarse delante de todo el pueblo, que son el juez y el amigo de los contendientes. Apuestan, animan, acompañan hasta el final, y se ponen al servicio de una buena causa. La “buena causa” prevalece hasta el punto de que no podemos percibir nada (si no es la vida pasada de Sean, con las terribles imágenes del combate y los rostros groseros) que la haga peligrar. En ninguna otra película se sienten tantas ganas de unirse a un coro como el de las canciones del bar de Cohan.

En las películas, en el cine, el arte característicamente americano, han quedado expresadas lecciones de la democracia, o de las implicaciones de la democracia —que inspira el sentimiento político característicamente americano. No trataría de afirmar que la política democrática no pueda ser ensayada con igual o mejor fortuna en tierras no americanas, sino que la apelación a los principios sobre los que se fundó la democracia americana ha nutrido las obras de imaginación más persuasivas del siglo XX, que son las películas. Resulta curioso que no podamos pensar en un público que no esté dispuesto a emitir una crítica de la película, así como no podemos pensar en un pueblo que no haya de ser consultado por diversas vías, o un jurado que no haya de pronunciar un veredicto. Estas nociones comunes se ponen a prueba en cada película que vemos, y somos —aunque no lo pensemos— interpelados como espectadores, ciudadanos y jueces de una causa que afecta a cuestiones del mayor interés. Es un interés, por otra parte, ubicuo en las buenas películas, o transversal en cuanto a los géneros. Reparemos, por ejemplo, en el *western* titulado *Hombre*, de Martin Ritt. De este modo llama el mejicano a John Russell (Paul Newman) en la historia del atraco a la diligencia. La diligencia —como el jurado de *Doce hombres sin piedad*— mezcla pasajeros de diversa condición y carácter. Por fin, es el hombre desplazado de su familia u origen, el “hombre” (sin más), quien toma la iniciativa de hacer justicia y, sin embargo, la justicia que está dispuesto a hacer es la venganza por el crimen cometido (el robo del dinero robado a los apaches). Su venganza alcanzaría, por tanto, a todos los personajes que han sido injustos (no sólo a los bandidos). La mujer que denigraba a los apaches moriría abrasada al sol; su marido, un funcionario corrupto, sería castigado por su avaricia a salir al desierto inerme. Este sentido de la justicia, sin embargo, no sería el principio de la civilización, tal como haría ver la ex-gerente de la pensión a Russell; un ser civilizado no podría dar ciertos pasos sin traicionar el propósito mismo de la justicia, que es la digna conservación de la naturaleza humana. La “mujer” pide al “hombre” que actúe de manera razonable, haciendo extensivos los sentimientos que despiertan no sólo la justicia, sino también la piedad del corazón. El valor que ha demostrado el “hombre” será de tal índole que aun el enemigo pregunta por él; es capaz de reconocer en él al “hombre”.

Un hombre con un pasado en busca de un futuro podría ser la metáfora de América, o del americano en la frontera del Oeste. Viejos y nuevos hábitos son los que se disputan el horizonte de la vida. La cuestión no tiene que ver tanto con los hechos como con la comprensión de los hechos. Somos actores, pero somos y seremos espectadores. Éste es el preámbulo que considero adecuado a la historia de Shane en *Raíces profundas*, de George Stevens. Se trata de un individuo que quiere renunciar a la vida pasada y comenzar una vida nueva. La nueva vida es la del trabajo, el esfuerzo, la amistad y la familia. Ningún acento ha puesto Stevens en la relación entre Shane (Alan Ladd) y la mujer (Jean Arthur). Se quieren y respetan su respectivo vínculo con el personaje de Van Heflin. La sospecha de un romance entre ellos es un insulto y una provocación. El niño subraya la lealtad que debe Shane a la familia y es la expresión de la gratitud de ésta. La historia es, por tanto, la de Shane, no la de los sentimientos de Shane. Shane quiere dar la espalda a los tiempos de la violencia y la desconfianza. Por ello se deja insultar en la taberna y, no obstante, su figura es imponente. El pistolero se burla miedosamente de él, y

más tarde acudirá a prevenirle de la trampa que han urdido contra ellos. La pelea de Shane y Helfflin es de una asombrosa brutalidad, pero son los golpes que pueden darse dos amigos que tratan de protegerse mutuamente. Socráticamente, todas las definiciones de amistad saltarían hechas pedazos. Shane ha dado la espalda —ahora— a la nueva vida y se dirige al pueblo con la intención de librar a sus amigos del peligro. Sabe que después de esto, después de haber vuelto a matar, no tendrá las manos limpias. Sabe que no podrá intentar volver a la tierra de sus amigos. Pensemos en el valor de *Raíces profundas* como título de esta película: son las raíces que unen a la familia, a los agricultores, a la tierra; son, tal vez más aún, las raíces del carácter del hombre, aquello que no puede destruir u omitir. Pero esto no significa que se estén vedadas para Shane las ocasiones de la felicidad; por el contrario, haber hecho algo por los colonos lo ha convertido en el hombre nuevo que quería ser.

De *Salvar al soldado Ryan* sólo querríamos mencionar la escena final. La historia se abre y se cierra con la visita a la tumba del capitán Miller. La vuelta al pasado, a la guerra, al desembarco, el *flashback* de Ryan, une las vidas de estos dos hombres, Miller y Ryan, más allá de lo que la coherencia podría anticipar. Miller y Ryan formaban parte de una historia de solidaridad que sobrepasaba sus recuerdos personales (que Miller no quiso compartir con Ryan). La película adquiriría mayor autoridad al volverse una historia personal en medio de la guerra. Ningún episodio podría restar énfasis al horror de la guerra, como se aprecia en la primera secuencia. El desembarco, como después la emboscada a los alemanes, superaba o hacía olvidar la cualidad característica de los hombres. En esto Spielberg ha sido fiel a lo real de la guerra, pero no ha podido dejar ahí la historia y, en consecuencia, ha cerrado los episodios de combate con alusiones personales: la mochila de un Ryan muerto en la arena de Normandía y las últimas palabras de Miller al Ryan vivo. Lo que quedaba era el afán de demostrar que el sacrificio había valido la pena, más allá de la lógica de Miller sobre el cálculo de hombres vivos y muertos. La demostración tenía que cumplirse mediante un reconocimiento a la altura de lo que Miller habría esperado de Ryan: una vida digna, forjada en paz, con los únicos accidentes del mundo doméstico. Ryan está rodeado de su familia y pide a su mujer que diga frente a la tumba de Miller una palabra sobre él. Decir una palabra para “salvarse” es un mensaje evangélico con el que la película debía acabar, más allá de la sordera momentánea que hacía perder a Miller el sentido de la realidad.

El enamoramiento, la más extraña y sorprendente reacción humana, es el tema o tópico de *Tú y yo*, de Leo McCarey. Las dos versiones de esta historia hablan, no obstante, diversos lenguajes, a mi juicio, o diversos dialectos de la misma lengua. La versión moderna resulta más sentimental; el tono moderno de la comedia parece sofisticado. La versión antigua produce el efecto contrario. Su estilo es sobrio, y la sobriedad (tan en deuda con las actuaciones de Irene Dunne y, sobre todo, Charles Boyer) hace de su aire de sofisticación un ingrediente de la comedia (y no sólo en la primera parte de la película). En verdad, esta sobriedad, las maneras elusivas, la elegancia o contención de los personajes, consiguen disfrazar la historia de amor hasta volverla el trasfondo de su historia real. El romance, en sentido corriente, acaba convirtiéndose en *romance*, en sentido shakespeariano. La sombra de

patetismo que aparece con el accidente se disipa con las sonrisas de Terry McKay (Dunne) y su dedicación a los niños. Ella reitera así la aureola de virginidad que la hace resplandecer en la capilla, junto al pecador Michel Marnay (Boyer). La mundanidad de Michel es el velo tras el cual se oculta su frivolidad, que es el efecto de la tristeza que, como una enfermedad, domina y agota su espíritu. Esto es lo que ve claramente su abuela y lo que adivina Terry tras la confidencia en el pequeño paraíso, donde, no obstante, los jóvenes no deben refugiarse. El mundo, parece sugerir la anciana, no tiene por qué ser mundano, según le parece a su nieto. A Michel le hace falta ayuda, confianza en el amor que le salve de los amoríos. La historia real es, por tanto, una historia de salvación, la auténtica salvación del alma de Michel. El amor es el primer paso, pero la serie de decisiones que han de acompañarlo no serán menos relevantes: de ahí el plazo de seis meses que solicita Terry. Los hábitos por los que se redima Michel han de forjarse en el tiempo, en colaboración con su convicción amorosa, con las circunstancias ordinarias de la vida, en que el trabajo —la más elemental— es la primera. Michel tenía dotes para el arte y trata de ganarse la vida —las palabras dicen más— como pintor. La pintura llena ahora provisionalmente la vida que deberá compartir con Terry. El hecho crucial es que, tras la decepción en el “cielo” del Empire State Building, Michel no abandone cuanto ha ganado, que era su vida. Que ella no quiera excusar su falta es otro detalle de la delicadeza que le hizo enamorarse de ella. A estas alturas de la historia, los personajes viven sumidos en el amor como en la fe, a ciegas, por lo que el reencuentro tendrá un tinte de comedia exento de insinuaciones patéticas. Es una escena deliciosa, con una conversación plagada de equívocos y sobreentendidos, en que el movimiento (del lenguaje y de los actores) lo dice o lo dirá todo. La vida (con ayuda de la mujer, que es su víctima paradójica) ha puesto a prueba el amor, y este amor tendrá una calidad distinta, inconfundible con el blando compromiso anterior de Terry o con las aventuras de Michel.

El fingimiento es el tema de *Sueños de juventud*, de George Stevens, con una joven y encantadora Katherine Hepburn (en el papel de Alice Adams) y un seductor y elegante Fred MacMurray. Alice intenta pasar por lo que no es y resulta fatua; no obstante, esta llena de vivacidad, y su presunción tiene el valor de una actuación que no resistirá la presión de las circunstancias. El acierto de Stevens es haber roto el hechizo del disimulo con las hilarantes escenas de la cena en que el galán conoce a los padres de Alice. La comedia había de dar aquí la nota más alta, para que el drama no prevaleciera. En verdad, todos se dan cuenta de la comedia, incluidos ellos dos. Sin embargo, la cumbre del disimulo es también la crisis del amor entre ambos. A la cena sigue el encuentro del padre con el jefe “traicionado” (en provecho de la hija). La recuperación de la vieja amistad entre los hombres había de pasar por la confesión de Alice, que demuestra su carácter cuando su padre ve en peligro su dignidad. Como beneficiaria del sacrificio, se sacrifica a su vez por él, en una correspondencia piadosa que eleva la historia a un plano superior al del equívoco romance con el joven rico, el cual, por cierto, estaba al acecho de lo que pasaba. Como dice —en un sentido más valioso que el físico—, no se había ido. Lo que vio allí no bastó para apagar el sincero afecto que reconoció al oír las maledicciones de la familia de Mildred, su prometida, sobre Alice y los

suyos. El espectador lo suponía, pero no puede evitar sorprenderse tanto como ella.

El trabajo del actor sería, en la serie de recursos de los que se sirve un director, el primero. Un actor como Walter Huston es una garantía en películas que, sin él, habrían quedado desfiguradas o parecido mediocres, como *El tesoro de Sierra Madre* o *El forajido*, de Howard Hughes. Dod Holliday, en *El forajido*, es el carácter de transición entre Pat Garret (Thomas Mitchell) y Billy el Niño (Jack Buetel). De nuevo, la historia es mucho más de lo que hace suponer el género. *El forajido* es un *western* por las circunstancias, una prueba de la ética de la amistad por los caracteres. Billy es un hombre sin padres y —por extensión— sin patria. Al hombre del Oeste, como a Shane o Ethan o Jeremiah Johnson, le conviene este epíteto. El apátrida, sin embargo, no es un hombre trágico ni envidiable. Le falta la experiencia del mundo que tienen quienes han forjado o conquistado un hogar. El Oeste es la metáfora de la naturaleza, no del estado de naturaleza. Por el contrario, es allí donde los vínculos humanos son puros en su invitación a la amistad o a al desafío. La dimensión trágica puede aparecer con el amor, pero no domina si al amor se le da una oportunidad de prosperidad, como sucede en *Johnny Guitar*, de Nicholas Ray. Huston, decíamos, tiene un formidable repertorio de guiños para despertar la simpatía de los demás. Lo vemos —en las películas citadas, como en *Desengaño*, de William Wyler— como un extraordinario administrador de humanidad, un tipo generoso, capaz de descubrir el aliento de la vida en los accidentes de la experiencia y conformarse con él. Éste es el caso de su amistad con Billy en *El forajido*, cuando se ve entre la espada y la pared de Pat y Billy. La escena tiene la emoción de las ocasiones en que un personaje se ve obligado a tomar una decisión contra la prudencia; culmina, además, la carrera de desavenencias entre Dod y Billy a propósito de “Rojín”, y nos confirma en cuanto suponíamos sobre la viril intimidación que hay entre estos personajes. La amistad, al fin, se constituye en torno a cosas que se comparten o se quieren, si no por igual, de igual manera. Valga la paráfrasis de Stevenson: los amigos piensan, si no las mismas cosas, del mismo modo sobre cosas diversas. Los equívocos de este “pacto fraternal” son los que confieren a la película ese aire cómico imborrable, como cuando Dod y Billy se reparten a Rea McDonald (Jane Russell) y a “Rojín”. El hecho es que haber descubierto el valor de la amistad es haber abierto una ventana del mundo por la que entra aire fresco: sabemos que Billy ha cambiado, y no sólo respecto a Doc. El salto final de Jane a la grupa es la auténtica victoria de Doc, que podría sancionar este amor con una sonrisa.

Sería poco prudente en un espectador decir que, para disfrutar de *Vacaciones en Roma*, de William Wyler, es preciso haber estado de vacaciones en Roma, pero la falta de prudencia no impediría, a mi juicio, la verdad de la afirmación. Empíricamente al menos, podría replicar el espectador, esto es así, y yo no le contradiría (después de haber estado en Roma, es cierto, y visto la película). Wyler toca en esta comedia las fibras de la vida misma, y aunque este juicio resulte pretencioso, al ver o recordar la película no resultará del todo inexacto. Desde luego, la más tensa y vibrante es la fibra o cuerda del romanticismo que se respira en Roma de la mano de las aventuras de Ann (Audrey Hepburn) y Joe Bradley (Gregory Peck). De nuevo, la maestría está en

la omisión de la pasión: no es el amor lo que se busca, sino lo que se encuentra. La princesa, liberada de sus obligaciones, quiere vivir como si no fuera quien es. Para ello cuenta con la ayuda de los reporteros americanos. La prensa, dispuesta a aprovechar la oportunidad del escándalo, se presta a sus caprichos. Ya están aquí los elementos de la comedia, o su elemento central: un disimulo aparentemente inofensivo. El desenlace, por tanto, debía tener que ver con la verdad: los periodistas informarían de la “enfermedad” de la princesa y de su trepidante convalecencia. La comedia, no obstante, perdería entonces su gracia, por lo que Wyler apuraba en la multitudinaria escena del baile los recursos de la duplicidad y dejaba incierto el desenlace. La forma misma de la historia dependía de que el juego se mantuviera hasta el final y ello sólo podría ocurrir por la transfiguración de los personajes y, en particular, de Joe, enamorado de ella. El amor obraría gratuitamente el “milagro” y salvaría la comedia. De hecho, el desenlace importaba ya menos que la nueva disposición de la pareja protagonista, que dejaba en segundo plano las circunstancias del disimulo o la farsa. La escena final cobraría así un valor literal o cinematográficamente majestuoso, con toda la gracia de las “instantáneas” en que vemos las travesuras de la princesa (ahora convertida en mujer). La seriedad de Ann y la ausencia de frivolidad en Joe (las consecuencias del amor) serían las últimas notas de la historia, disparatada y emocionante, de las vacaciones en Roma. Roma, por fin, era el escenario idóneo para esta trama: noble en sus perspectivas y proporciones, pero violenta y deliciosamente vulgar en los detalles. ¿Qué otros lugares hay como Roma (dentro o fuera del cine) para comprobar la densidad de la vida?

La película más lincolniana de John Ford (a excepción de *El joven Lincoln*) es *El sargento negro*. La historia tiene el carácter jurídico que tan idóneo resulta cuando se trata de examinar un episodio de la historia americana; porque, sin duda, el caso de Braxton Rutledge (Woody Strode) pretende ser paradigmático respecto a la presencia de los negros en el ejército de la Unión, el que defendía precisamente la causa de la emancipación. La pretensión de justicia, de un juicio imparcial, debe sortear, no obstante, los prejuicios fundados en la simpatía (por tratarse de un sargento en activo del ejército) y en la antipatía (por tratarse de un negro). El momento culminante de la película es, por supuesto, el que distingue a Rutledge como miembro del ejército, como una parte de la sociedad en la que puede reconocerse y presentarse ante los demás como un hombre. Fuera del ejército, evadido, recuperaría una libertad sin valor, la condición no civil en la que estuvo sumido como esclavo. Así, la causa de la emancipación se asocia inextricablemente a la cuestión de la presunta culpabilidad. Sin embargo, más fuerte que la conciencia de la inocencia —o que el mero afán de sobrevivir— es la conciencia de la identidad personal, de la función que cumple el sargento en la pequeña sociedad castrense, respetado por sus soldados y por los demás oficiales. El cine de Ford no transmite la lección, sino la necesidad de los “ideales americanos”. Nos devuelve tramos de la experiencia que no podrían concebirse al margen de la lucha de los hombres por cuanto creen que merece ser afirmado y defendido. Los ideales, no obstante, no son la cuestión principal. Podríamos omitirlos si no saltaran al primer plano, como en *El hombre que mató a Liberty Valance* o en *El sargento negro*. Ford es un maestro en la narración, no en la doctrina de sus películas. En consecuencia, la conclusión es

que ciertos ideales —los americanos— no se elevan por encima del nivel práctico en que operan, o no parecen vivos si no contamos con las *storys* o ejemplos de personajes que creen o deberían creer en ellos. La profundidad está en los sentimientos, que en Ford son como los ladrillos de la casa: Braxton se pone en pie en la sala bramando por su naturaleza; Braxton recoge las últimas palabras del soldado moribundo, herido por los indios, que se acuerda de sus tres hijas. *El sargento negro* es lincolniana en este sentido: habla de los hombres como hacía Lincoln. Pone sobre la mesa, en la pantalla, lo difícil que es serlo por completo.

Ser un hombre es el desafío por el que vale la pena sostener ciertas luchas políticas, pero hay otras luchas que se apoderan del hombre hasta deshumanizarlo, hasta devolverlo a una situación de confusión o degradación moral que sólo puede ser sancionada por la ley o interrumpida dramáticamente por la muerte. Este hombre convertido en fiera es *Un león en las calles*, de Raoul Walsh, que mantiene sobre la imaginación, tal vez más allá de las películas puramente lincolnianas, la imagen imponente del presidente en su escaño, con la mirada fija, impertérrito ante los zarpazos del león que amenaza la buena fe o la consciente docilidad de la democracia. Esta película de Walsh se sobrepone a las meras advertencias sobre la decencia en que podría habitar la crítica del cine político (como en *El político*, de Robert Rossen). El interés por Martin (James Cagney) no se centra en su equilibrio moral, o no sólo en él. Es un hombre dispuesto a despedazar a sus enemigos por una buena causa. Sin embargo, sabemos que la causa deja de ser buena a medida que los despedaza, a medida que despedaza incluso a sus amigos, como ocurre en el juicio de Jeb. La historia, con un principio tan cándido como el del buhonero recogiendo a la niña enfangada y enamorando a la maestra de Pensilvania, debía tener un final tan rotundo o proverbial como el de las palabras de Lincoln. Hay escenas que no podremos olvidar por su inaudito buen humor y felicidad, como la del compromiso con la maestra o la entrada a la nueva casa en compañía de todos los vecinos. Es un momento digno de Capra. Sin embargo, la carrera de Martin se tuerce desde el instante en que cede a los encantos de la joven —en un momento digno de King Vidor. La tentación de no ser sincero se apodera del hombre y lo convierte en un león, que ruge contra los demás con la fuerza con que debería hacerlo contra sí mismo. Pero la sensación es la de que Martin no tiene tiempo de arrepentirse, o la de que un león no puede desgarrarse: sigue ciegamente los dictados de su energía, que no disminuye ni un ápice de principio a fin. Es una energía sin barreras y, mientras le hemos creído, su voz ha sonado como la de un profeta. Sin embargo, hemos de verlo tal como es, extraviado por su ambición y dispuesto a buscar la coherencia de las mentiras. Pero ¿quién conseguirá olvidar sus alegaciones ante el jurado, sobre el cadáver de su amigo, o sus improperios al corrupto de los guantes de cabritilla, bajo la lluvia, al que arrastra en su propia casa, poseído por su afán de poder? Como en una escena de cine mudo, era obvia que el león, al final, sólo podía ser abatido de un tiro.

Hay hombres como animales y hombres con el brazo de “oro puro”, como dice Frankie (Frank Sinatra) a Sparrow (asustadizo como un gorrión, pero fiel como un perro); es el tópico que preside la película de Otto Preminger. El “oro” es obviamente una palabra de dos filos, porque compra la dosis y cifra el

talento capaz de salvar a Frankie de su antigua vida. Hay una vislumbre incontrovertible del carácter americano en la conversación entre Frankie y Sparrow en las escaleras de la casa. Las esperanzas de Frankie son, torrencialmente, todas las que puede tener un hombre dispuesto a regenerarse y, sin embargo, susceptible de caer en su antiguo vicio. No obstante, entendemos que de su nueva caída sólo él es responsable y por ello deberá ser él, a solas, quien sufra la ordalía de una curación que le pronosticaron “imposible”. En adelante, después de la muerte de sus “verdugos”, sabemos que se enfrentará a la vida con el coraje que le había hecho falta para sobreponerse a la única desdicha (la falta de fe). En la última secuencia, la cámara enseña los rostros de Frankie y su amante (Kim Novak), que se alejan en silencio del cadáver de su mujer (Eleanor Parker). Ésta era la mujer asustada y mentirosa; aquélla, la mujer solitaria y sincera. Louis encarnaba, como un dandi de los barrios bajos, al diablo que nos franquea siempre la puerta de su casa. El “alado” Sparrow, como un Ariel de los barrios bajos, siempre aconsejará y acompañará a Frankie, el “mejor” de los hombres. Aunque sea un ladrón, es también más que un amigo, el primero en provocar su sonrisa benevolente.

En la entrevista sobre *América, América*, Kazan hace observaciones inteligentes: lo que el sueño debe al soñador, la calidad del sueño, las cosas reales, la falta de necesidad de las palabras, la constitución de una leyenda. La civilización no existe fuera de la búsqueda de América (de la pureza, de “quedar limpio”) y ésta es una peregrinación y una odisea. Ambas cosas están presentes en *América, América*, porque Stavros es griego en tierra extranjera y emprende el viaje del hijo pródigo con la voluntad inversa de no volver, de llevar piadosamente a su familia a la tierra prometida. No es Cristiano, sino que carga con la responsabilidad de los suyos, más humana —y no cristiana, como le recuerda el viejo (John Marley) en Constantinopla: “¿Dónde has visto a un ser humano? ¿A un seguidor de Cristo?”. Las aventuras se corresponden, no obstante, con el carácter externo, cinematográfico de la historia. Es una historia de puro cine, porque el cine se purifica como arte en películas como *América, América*, la favorita de Kazan. En efecto, la cuestión parece ser si el viaje de Stavros (Stathis Giallelis) será el de Cristiano o el de Odiseo o Telémaco. Pero América no es la tierra prometida sino en la medida en que el viajero —el emigrante— conserva y transmite el sentido de la promesa. Es como cualquier lugar sólo para un hombre cualquiera. Lo que le hace falta al hombre, sin embargo, es precisamente un lugar, no la utopía, y América es un lugar real, como Stavros descubre en el puerto de Constantinopla o en las revista de la señora K. (Katharine Balfour). La educación de Stavros es completa cuando repite —legendariamente, dice Kazan— las palabras de su padre. Las palabras se entienden sólo con la experiencia, y al principio Stavros era demasiado orgulloso. Su orgullo indicaba a su padre la obligación de tomar una decisión, porque también el padre se avergonzaba ante su hijo. Ningún hombre está solo, pero hay cosas que debemos hacer como si fuéramos la única persona en la tierra que puede hacerlas. Es el caso de Stavros ante Tolma (Linda Marsh). A ella Stavros no puede mentirle, pero ha de decirle una verdad horrible: “No puedes confiar en mí”. Sabemos entonces que, haga lo que haga, Stavros se ha puesto al servicio de su ambición o “sus planes” y el sacrificio de Hohannes debe ser aceptado, como el de un mártir, para que su amigo y

benefactor cumpla el sueño. En realidad, la película acaba cuando la historia no ha hecho más que empezar —la de Stavros como limpiabotas. El único defecto de *América, América* sería, a mi juicio, lo que comporta cierta desigualdad en el estilo de la narración, una vez que Kazan había logrado una suerte de ausencia de estilo en magníficas secuencias, como la del hielo o los “trabajos de Stavros”. La superposición de imágenes en la parte final produce un efecto irreal en medio de la sólida realidad en la que el director ha situado a sus personajes. No es preciso saber lo que piensa Hohannes, o no es preciso que se nos haga saber lo que piensa. Aquí se tuerce la rectitud exterior que tienen incluso los momentos más desalentadores. El cine de Kazan podía ser mudo para ser elocuente, pero las imágenes no debían suplantar a los pensamientos.

Digámoslo para acabar: en el cine, las imágenes no deben suplantar a los pensamientos. Lo que puede ser pensado, es preferible que no sea visto. La regla es negativa, pero eficaz para distinguir algunas buenas películas. Éste es el terreno, por cierto, en que se defienden mejor las observaciones anteriores: tal vez no son estrictamente cinematográficas, pero lo deben todo a las películas referidas. El arte del cine, la máxima competición con la vida (después de la literatura), nos induce a superar los límites con la experiencia ordinaria, reproduce maravillosamente sus condiciones, fija lo particular en la mente, que tiende a manejar generalidades. ¿Cómo lo consigue? Cuando atendemos a los recursos empleados por el cineasta, creemos que seremos capaces, por así decirlo, de destejar el arco iris, pero el análisis no disminuye el valor de la síntesis. Algo perdura en el recuerdo de las buenas películas que no pertenece a la memoria: un detalle que nos hace olvidar los detalles, o un nombre, como Hickory Wood Farm, que puede resumir nuestros sueños de volver a casa.