

te mar, totalmente mediodía, totalmente tiempo sin meta).

Los acontecimientos que tienen lugar en el tiempo profano se ven traducidos por el pensamiento arcaico en categorías del tiempo mítico, con lo que las circunstancias y los personajes históricos se transmutan en arquetipos, en situaciones y seres heroicos que discurren por las galerías de lo épico-mítico, desdibujadas sus coordenadas temporales. He aquí la razón de que la llamada «verdad histórica» que subyace a lo legendario no remita a las cualidades o características de los héroes —cuya existencia puede estar suficientemente testimoniada—, sino al trasfondo social, colectivo o «histórico» de los mismos, sin aportar datos verosímiles sobre la personalidad real de los seres que protagonizan la leyenda (es absolutamente falso, por ejemplo, que Carlomagno tuviera la barba florida —vamos, ni exornada ni hirsuta; simplemente, no gustaba de ella—), ya que el recuerdo de los acontecimientos históricos y de los personajes auténticos es modificado al cabo de dos o tres siglos, a fin de que puedan entrar en el molde de la mentalidad arcaica, que no puede aceptar lo individual y sólo conserva lo ejemplar.

De hecho, a la mentalidad arcaica únicamente le interesa el carácter epifánico de determinados momentos, cuyos límites, perfiles y distancias pierden nitidez en función de que el pensamiento arcaico atiende primordialmente a la congelación del tiempo (a la atenuación de su horrosa virulencia). Con ello, el trazo de los seres y las cosas se torna espesísimo, como si lo que se pretendiera ocultar-rechazar lo fuera, pero con respecto a sí mismo. El siguiente paso, una vez logrado que el tiempo se muerda la cola, viene dado por su estructuración cíclica, único contorno «histórico» que el pensamiento arcaico reconoce, en cuanto su esfuerzo no se dirige si no a impedir la acción corrosiva del tiempo sobre la conciencia, consistente —esta acción— en la aseveración de la irreversibilidad de los acontecimientos. Al establecer el ritual y proyectarse a su través al arquetipo, el acontecimiento se hace irreversible.

No sucede lo mismo, más bien al contrario, en las tradiciones de índole monoteísta, en las que el tiempo fluye e incorpora unos perfiles, por más que tampoco éstos le pertenecen, sino que le son prestados por la divinidad, cuya epifanía ya no se resuelve en un tiempo mítico, sino histórico. En este caso, la regeneración, la recuperación de los rasgos divinos ya no será una cuestión de proyección hacia lo primigenio, sino hacia un tiempo futuro y mesiánico. Las revelaciones de índole monoteísta apartan su mirada del «tiempo mítico del comienzo» para situarla en un devenir histórico que, al cabo, se verá coronado —y destruido irreversiblemente— por una (la) última y plena teofanía. La significación última de este mesianismo es susceptible de esclarecimiento: ante la impotencia del empeño por abolir la historia, se la soporta en la esperanza de que en algún momento futuro, cese definitivamente. ■ EDUARDO CHAMORRO.

CINE

Clara historia de amor, ambigua historia política...

Las reposiciones nuestras de cada día nos traen ahora «The unforgiven» («Los que no perdonan») (1959), de John Huston. En un país donde aún no se ha estrenado una importante parte de la obra de Huston (fundamentalmente sus últimos títulos: «Reflejos en un ojo dorado», «Paseo con el amor y la muerte», «Las cartas del Kremlin...»), la exhibición imprevista y sorprendente de una de sus películas no maestras hace un flaco servicio al conocimiento de uno de los autores fundamentales de la cinematografía americana. Y el servicio es flaco no porque «Los que no perdonan» sea un error en la ca-

rrera de Huston, sino porque, a causa de unos cortes practicados por la productora, algunos aspectos del film —precisamente aquellos en que se precisa su significación política— no superan una cierta ambigüedad. La simpatía que dentro de la película Huston dice profesar por los indios, no aparece claramente explicitada en esta versión de «Los que no perdonan». El conflicto racial planteado no llega a superar del todo las convenciones del género.

Sin embargo, y dentro de los límites de ese género —el «western»— en el que Huston ha aceptado moverse para narrar su historia, hay otras muchas variantes que alejan la película del producto tópico. Y una de ellas es la manera de desarrollar el conflicto amoroso. «Los que no perdonan» es, sobre todo, una película de amor, una película sobre el amor. Hasta el aparente nudo principal del film —decidir si el personaje de Audrey Hepburn debe volver con sus parientes los kiowa o permanecer junto a los que la criaron— es un problema de amor. Y es a través de él como la Hepburn tomará su postura. Y es a través de alguna relación amorosa como los demás personajes se definen y reaccionan. Y la decisión de afrontar y aceptar una relación amorosa llevará a los personajes principales al incesto y a sus consiguientes problemas íntimos y sociales..., aunque la oportuna diferenciación sanguínea transforme en «normal» una situación que no lo era.

Un segundo aspecto, igualmente insólito de la película, se encuentra en la desconsideración de film épico, de aventura monda y lironda, para ofrecer a cambio un aspecto interno de la vida de los colonos. Su espíritu de colectividad, su fanatismo religioso y racial, su elementalidad y su cerrado mundo de represiones. «Los que no perdonan» es, en cierto modo, la otra cara de la vida heroica del Oeste. Una suerte de contestación, por ponerlo al descubierto, al fascismo latente en la ejemplar vida de otros héroes cinematográficos.

Lo que no queda, a pesar de todo, muy claro (insistiendo en lo anterior) es el indio como personaje histórico. En la versión mutilada de la película, el personaje interpretado por John Saxon (que, al parecer, era el encargado de

aclarar, en este sentido, la moral pretendida por Huston) no deja de ser episódico, ambiguo e inútil. Y esto es lamentable, por cuanto deja en relativo lo que quizá podría haber sido excelente.

«Los que no perdonan» es, con todo, una película a considerar. Lo que resulta curioso es que el valor en sí de la obra sólo existe en función de otros muchos títulos y de un género. Es decir, parte de un lenguaje convencional aceptado y de una tradición cinematográfica existente. Sólo en esas coordenadas la película adquiere, a mi juicio, su sentido. Fuera de él, sin las referencias citadas, es probable que no pase de ser un film aceptable, digno, pero común o menos válido. Situación que es común a muchas otras películas, no sólo de Huston. Las limitaciones propias del cine, a las que añaden las de un género y las establecidas

de», de R. L. Stevenson: *El monstruo* (1971). No aporta ni una recreación cinematográfica del original literario ni tampoco nada positivo que la distinga de anteriores versiones filmicas. Las variantes introducidas por el guionista —y coproductor—, Milton Subotski, consisten, junto a otras de tipo anecdótico (1), en un enraizamiento de la temática stevensoniana en teorías de origen freudiano, así como en un desenlace diferente, según el cual Jekyll no se suicida, sino que muere accidentalmente tras haber intentado asesinar a su amigo, el abogado Utterson. Variaciones no ya discutibles, sino que van abiertamente en contra del sentido —y posibilidades, sobre todo— de la obra.

Porque lo que en Stevenson era una reflexión moralista sobre las fuerzas del Bien y del Mal, coexistentes en el hombre, planteada tanto a nivel metafísico



Burt Lancaster y Audrey Hepburn, en «The unforgiven» (1959).

como propias de una narración clásica, cambian el sentido y el valor de una película cuando, aun dentro de ese engranaje, es capaz de matizar o apuntar nuevas o posibles significaciones a la sabida historia, al sabido género o al maltratado cine. ■ DIEGO GALAN.

Una película a favor de la represión

Nueva adaptación de «Doctor Jekyll and Mr. Hy-

como en cuanto resultado de una sociedad tan puritana y reprimida como la victoriana, así se convierte en una visión retrógrada del debate entre el superego y los instintos naturales del hombre, entre la facultad represiva del medio social y la libertad primigenia del ser humano. Al quedar caracterizada ésta con todos los atributos del vicio y la fealdad, y no acercarse críticamente a la realidad co-

(1) El Dr. Jekyll y Mr. Hyde han cambiado aquí, por ejemplo, sus apellidos en Dr. Marlowe y Mr. Blake.