

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Cinematografía y cinegética. Cazador blanco, corazón negro

Autor/es:

Ferris Carrillo, Maria José

Citar como:

Ferris Carrillo, MJ. (1999). Cinematografía y cinegética. Cazador blanco, corazón negro. Banda aparte. (13):85-88.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42322>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



CINEMATOGRAFÍA Y CINEGÉTICA: CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO (WHITE HUNTER, BLACK HEART, EASTWOOD, 1990)

MARÍA JOSÉ FERRIS CARRILLO



*"Pues fui tan alto, tan alto
que le di a la caza alcance"*
San Juan de la Cruz

I. DUDA Y REALIDAD: LA NECESIDAD DE LA MEMORIA

En *Otras Inquisiciones* (1952), Jorge Luis Borges, en ese juego caleidoscópico y, en ocasiones, espurio, de la cita dentro de la cita, sugería: *"El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo."*¹

Esta es una de las claves de la poética borgiana: el uso hiperbólico de la metonimia: el libro es el mundo, la Biblioteca de Babel contiene el universo, en el libro de arena el número de páginas es infinito y ninguna es la primera ni la última. Borges, junto a Julio Cortázar, ha sido tildado y etiquetado como uno de los artífices del cuento fantástico hispanoamericano. Sin embargo, esta "marca de fábrica" de la crítica más gratuita, nos parece exageradamente laxa. Borges o Cortázar no son únicamente "narradores del género fantástico" por sus argumentos más o menos bizarros. Lo son porque han sabido trascender la esencia de la realidad mediante las ficciones que construyen literariamente. La realidad, así, pasa a ser otra cosa, un estadio de indeterminación, caos y azar donde las reglas de la razón ya no

sirven para hacer confortables nuestras existencias. Estos "cuentistas" introducen una idea verdaderamente espantosa en nuestras mentes: consiguen que dudemos del estatuto "real" de la "realidad". Y la incertidumbre que produce este tipo de relatos roza con lo siniestro: si no estamos viviendo la realidad, ¿qué estamos viviendo? Posiblemente, somos todos personajes de una ficción creada por algún demiurgo que puede llamarse dios, buda, Borges o Cortázar.

Si nuestro pensamiento ya no justifica nuestra existencia, si la irresolución sobre nuestro presente se torna acuciante, ¿cómo intentar aquietar, aquilatar ese sentimiento de precariedad vital?

Quizá la manera sea, justamente, la de llevar a buen término lo que proponía Bloy. Si somos versículos o palabras o letras de un libro, lo que es más perentorio para nosotros/as, seres que dudan/dudamos de su/nuestro estatuto de reales, es contarnos. O que nos cuenten. Todos/as necesitamos un narrador, alguien que nos nombre y nos construya. Entonces dejaremos de percibirnos como seres fragmentados. Tendremos una razón poderosa que nos dé sentido. Y esta causa que puede parecer tan pedestre, pero que, en el fondo, es tan humana, es el origen de la literatura. Y la literatura es todo, como decía Paul Valéry.

Hay géneros de escritura que se han configurado como concomitantes a lo literario y, sin embargo, siempre se los ha

1. Borges, Jorge Luis, "Del culto de los libros" en *Otras Inquisiciones* en *Obras Completas*, Emecé, 1989, p. 94.

considerado algo aparte: son las biografías, las autobiografías y las memorias. De éstas hablaremos y adelantamos nuestra propuesta, que es la de Valéry: todo es literatura.

Todos estos géneros se construyen como un relato de ficción, aunque su base sea supuestamente real. Las biografías "le otorgan un simulacro de orden a la existencia. Al leer una vida comprendida desde la página primera hasta la última, parecería que los actos, las felicidades y desgracias del biografiado adquirieran algún tipo de sentido, una linealidad, un asomo de dirección, como si el sino personal existiera y los humanos fuéramos seres predestinados, cuando en realidad todos nos sospechamos y tememos que nuestra existencia no tiene ni ton ni son, sino que más bien es un gran lío, una absurda confusión llena de reticencias y de zonas en sombra (...) lo más importante creo que es, ya lo he dicho, la consoladora sensación de finalidad y de sentido que las biografías proporcionan."²

Respecto a las autobiografías, podríamos decir que son el espacio ideal para que una persona "real" se convierta en "personaje". (Y por "personaje" se entiende tanto a una personalidad célebre —como debe ser todo autobiografiado—, como a un ente de ficción). Así pues, las categorías de narrador y personaje se confunden y fusionan. Ahora la necesidad de construirse la asume el mismo sujeto, que nunca podrá negar la adscripción férrea a su propio punto de vista. Podríamos hablar de "tiranía" del narrador, pero el término justo es subjetividad. Como decía José Bergamín: "Cuando sea objeto, seré objetivo; si soy sujeto soy subjetivo". Sujetos subjetivos intentando elaborarse como seres plenos a través del lenguaje, erigiéndose

como personajes, en el fondo ficticios, de un relato que es su propia vida. Y es que no se puede ser más que el protagonista de la propia existencia.

Esta afirmación de que todo texto es un relato de ficción nos parece el marco idóneo donde se movilizan una serie de aspectos fundamentales que pivotan en torno al filme que nos ocupa: *Cazador blanco, corazón negro* (*White hunter, black heart*, Clint Eastwood, 1990).

II. LAS VOCES MÚLTIPLES Y EL RELATO ÚNICO

El citado filme de Eastwood suele estudiarse dentro de los parámetros del llamado "cine dentro del cine". Una película puede narrar el rodaje de otra película (*La noche americana, La nuit américaine*, François Truffaut, 1973; *Entrevista, Intervista*, Federico Fellini, 1987). Un filme puede ser un pastiche o un remake de otro (los trabajos de Brian de Palma ambientados en las obras de Alfred Hitchcock; las distintas versiones de *Primera Plana*). Dos películas pueden entrar en una especie de diálogo y de juegos especulares (*Innisfree*, de José Luis Guerín, 1990 con *El hombre tranquilo, The Quiet Man*, de John Ford, 1952).

Las posibilidades son varias y nuestra conclusión podría ser la siguiente: el "cine dentro del cine" es un caso fundamental dentro del fenómeno llamado "dialogismo" o "intertextualidad", según el cual todo texto entra en relación con otros y, a la postre, es difícil averiguar la originalidad de cada uno de ellos por separado.

Así pues, en nuestro proyecto de análisis del filme de Eastwood quisiéramos ir más lejos y proponer la idea de que no es un mero caso de cine dentro del cine, sino un ejemplo atípico de intertextualidad, de una intertextualidad que se relaciona con esa realidad construida sobre la base de una ficción de la que hemos hablado anteriormente.

Cazador blanco, corazón negro parte de un guión de Peter Viertel, James Bridges y Burt Kennedy, basado en la novela homónima de Peter Viertel.

Aquí empiezan los juegos caleidoscópicos. La novela relata un viaje a África de un director de cine, John Wilson, y un guionista-escritor Peter Verril, con motivo del rodaje de una película llamada *The African Trader* (cuya traducción posible sería: El comerciante africano o El negrero). Pues bien, la novela de Viertel³ es una ficcionalización de su propia experiencia. Él acudió al continente negro en calidad de supervisor de un guión de una película que ha pasado a los anales del cine con el nombre de *The African Queen* (*La reina de África*, 1951). Su director: John Huston. Sus intérpretes principales: Humphrey Bogart y Katharine Hepburn. Esta película, cuyo guión siempre se atribuye al propio Huston y a James Agee, tuvo en la persona de Viertel a su supervisor no acreditado. Y, caja china dentro de caja china, no se trata de un guión original, sino que está basada en la novela del mismo título escrita por C.S. Forester.

Recapitemos: una novela (la de Forester) que da origen a un guión (de Huston y Agee), continuado y reescrito por Viertel, quien, basándose en su peripecia vital, pergeña una novela que es el cimiento de la película de Eastwood. Un personaje de ficción, Peter Verril, es una persona real (Peter Viertel), así como un ente novelístico, John Wilson, es un reme-



2. Montero, Rosa, "Vidas propias y ajenas" en *La vida desnuda*, Madrid, Taurus, 1996, p. 33.
3. Viertel, Peter, *Cazador blanco, corazón negro*, Madrid, Imán, 1997.

do del "real" John Huston. Y, ya traspasando el espejo como Alicia, Viertel y Huston se encarnan en seres de celuloide. Además, uno de ellos es, a su vez, director de cine y director de esta película (Eastwood) de la que Viertel es el co-guionista.

Podría parecer confuso, pero es, como dijimos, un juego caleidoscópico *ad infinitum*, lleno de guiños literarios y cinematográficos. Y es que, volviendo al sufrido Valéry, todo es literatura y cine, si se nos permite la coletilla.

Pero esta historia de guionistas y directores tuvo otros protagonistas, como vimos, y todos están presentes: las identidades de Humphrey Bogart y Katharine Hepburn se esconden, en la novela y en el filme de 1990, bajo los nombres de Phil Duncan y Kay Gibson. La esposa de Duncan, Mrs. Duncan, es, "en realidad" (y aquí subrayo la expresión porque está deslexicalizada y tiene significado pleno), Lauren Bacall. Y Paul Landers no es (fue) otro que el productor Sam Spiegel.

Es aquí, desde la orilla de los seres reales, donde estalla otra casualidad (ésas que según el doctor Freud no existen), porque casi todas estas personas (Huston, Viertel, Hepburn, Bacall) narraron la doble experiencia de África y del rodaje de *La reina de África* en sus respectivas autobiografías. Sí, justamente, en esos textos en los que, como hemos visto, los sujetos se construyen como personajes desde su propio punto de vista⁴.

Recapitemos de nuevo: dos novelas (de Forester y Viertel), dos guiones (Huston/Agée, Huston/Viertel) y el del propio Viertel y sus colaboradores (Bridges y Kennedy); dos películas (la de Huston y la de Eastwood) y cuatro autobiografías (Viertel, Bacall, Huston, Hepburn⁵).

Somos conscientes de que este no es el espacio para poner en estrecha comunión todos estos textos y sacar de ello una conclusión global, pero pensamos que el filme de Eastwood se hubiera visto enormemente mejorado si se hubiese recurrido a ellos para hacer una lectura en profundidad.

Lo que no deja de ser curioso, por otra parte, es que el filme (que podría haber sido un magnífico retrato de personas y ambientes reales) se haya quedado en una pobre adaptación de una novela más ambiciosa. Como si el Eastwood-director se hubiera vuelto tan egoístamente mezquino como su personaje, el Wilson-director, y hubiese borrado y empequeñecido la labor del guionista Viertel/del guionista Verrill. De la base novelística se ha recogido una descripción inicial de Wilson, que en la película aparece como voz en *off*, mientras, en la primera secuencia, vemos a un jinete montando temerariamente un caballo. Es la presentación, icónica y literaria del protagonista: "*John Wilson, un hombre violento, aficionado a la vida violenta. Algunos atribuyeron su vida salvaje y atormentada a su atracción por la autodestrucción. Esas opiniones siempre me han parecido inexactas. Por eso tenía que escribir todo esto sobre John, un brillante cineasta que mandaba al carajo a los demás y violaba continuamente todas las leyes tácitas del mundo del cine. Pero tenía la mágica y casi divina habilidad de salir siempre airoso.*" Estas palabras son un extracto de la precisa descripción que Viertel realiza en su novela. Y toda la película de Eastwood sigue este principio: achata, frivoliza el texto novelístico, mucho más complejo y sutil.

Esta voz en *off* desaparece y no vuelve a surgir en todo el filme, como si, cumpliendo este requisito tan común a las películas que se basan en obras literarias, ya se hubiera rendido la merecida pleiteía a la novela.



¿Por qué el propio Viertel, como guionista del filme, no abogó por el espíritu más noble que trascienden las páginas de su obra? ¿Por qué no enriqueció su guión con las palabras de los demás personajes de la historia? El filme peca de esquematismo y ni siquiera la figura del protagonista aparece tan realzada y descrita minuciosamente como en el original literario. Aquí, John Wilson no deja de parecer un papanatas ególatra y malcriado. Y en la presentación de su figura no hay claroscuros que lo humanicen (o lo hagan más ambiguo, que es lo mismo). Es un personaje demasiado plano, más propio del maniqueísmo que de la pluma de Viertel. Y es que en el fondo, este Wilson no es más que un personaje de Eastwood, un personaje de la cantera de Eastwood como actor y como director, llámese Harry, Jinete pálido o *cowboy* al uso.

Para concluir, pues, nos gustaría apuntar la siguiente idea: el presente filme es un texto romo, sin fisuras, llano. Podría haberse convertido en un caleidoscopio pleno de recurrencias, citas y guiños literarios y filmicos (un libro mágico=un mundo). Y, en cambio, ha resultado ser un único versículo que ha quedado suelto y sordomudo, sin posibilidad de dialogar con nadie, completamente ajeno (alienado) al interesante juego intertextual que se había producido entre la realidad y la ficción.

III. EL DIRECTOR ES UN CAZADOR SOLITARIO

No obstante, hay un elemento presente a lo largo del filme, hartamente interesante, que llega a convertirse en su *leit motiv*, que guarda en sí una interesante reflexión metacineamatográfica. Y Cinegética.

John Wilson está obsesionado por la caza. Desde el inicio de la película observamos que hay tres motivos recurrentes: el rodaje de un filme, el viaje a África (para rodar, sí, pero sobre todo para cazar un elefante) y la ausencia del guión de dicho filme. Y Wilson sabe muy bien cuál es su preferencia: "*Acabemos el guión y nos iremos de safari. Ya rodaremos la película después de cazar los elefantes.*" Sin embargo, sus primeras batidas son infructuosas. Peter apunta, tras una partida fallida: "*John, hay que reconocerlo. África es demasiado dura para nosotros. Somos dos tipos de California, no dos héroes de tus películas.*" Este guiño de Peter es recurrente y mezcla la realidad (lo dificultoso de la cacería y la hostilidad de un continente ajeno) con el trabajo de ficción de John, que está empezando a perfilarse como un visionario que se cree Hemingway. En una dispu-

4. Huston, John, *A libro abierto: memorias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996 / Viertel, Peter, *Amigos peligrosos*, Barcelona, Ultramar, 1995 / Hepburn, Katharine, *Yo misma: historias de mi vida*, Barcelona, B, 1991 / Bacall, Lauren, *Por mi misma*, Barcelona, Ultramar, 1987.

5. Katharine Hepburn dedicó un libro íntegro a la experiencia titulado *El rodaje de La reina de África*, Barcelona, Ultramar, 1990.



ta con Peter sobre el arte, apela a la pléyade de escritores: "Lo estás complicando, Pete. Las cosas siempre son buenas cuando son sencillas". Ambos hablan del final del guión. Peter replica: "No, no siempre". John, contesta, impertérrito, jugueteando con su nuevo rifle: "Siempre, lo que hace que el arte sea realmente importante es su sencillez." Oímos a Verril: "No existen reglas para el arte". Y al inefable John: "Hay cientos de reglas. Hemingway lo comprendió. Por eso redujo la vida siempre a los términos más simples ya sea valor, miedo, impotencia o muerte. Él siempre dejaba la vida de la gente al descubierto y a sus personajes les ocurría una cosa tras otra. Sus argumentos nunca se complicaban con las intrigas que nos preocupan a los demás. Stendhal lo comprendió, y Flaubert y Tolstoi y Melville. La sencillez los hizo grandes. No, Pete, no lo compliques."

A John Wilson, pues, le preocupa la ausencia de sencillez y aboga por la acción antes que por la contemplación y el psicologismo. Él mismo acabará siendo víctima de su arrogancia, de haber intentado ser el hombre aguerrido (tipo Hemingway) que no era. Porque un director de cine es, en última instancia, un ser que contempla y mira a través del objetivo de una cámara, no alguien que apunta mediante el visor de un rifle. Wilson será víctima de su propia confusión. En el filme, uno de los colaboradores, cuando lo ve partir, rumbo a la jungla, abandonando el rodaje, apunta: "Dijo que los días que no pudiera disparar con la cámara, dispararía con el rifle."

En castellano, esta traducción literal no tiene sentido. En inglés sí. El verbo *shoot* tiene dos acepciones fundamentales: disparar, matar a tiros o fusilar, es la primera; y rodar, filmar, la segunda. "A shooting" puede ser un tiroteo, la caza con escopeta o un rodaje. Wilson, embriagado de la fiebre cinegética, olvidará cuál es la herramienta que mejor maneja (la cámara) y, por su imprudencia, provocará la muerte inútil y aparatosa de un ayudante nativo. Wilson, empeñado en obtener su trofeo, acude a rastrear el paso de una manada de elefantes. Hace oídos sordos a cazadores más expertos, y se empeña en cobrar un elefante, aunque al final no consigue dispararle; no consigue, según su propia terminología, pecar: "No es un delito matar a un elefante: es un pecado. Es el único pecado que puedes cometer comprando una licencia". Su temeridad, sin embargo, ha acabado con la vida de un ser humano. Y los familiares y amigos de éste, recriminan a Wilson su crimen, de una manera ritual, funeraria, incluso respetuosa. Suenan los tambores. Wilson pregunta su significado. La letanía dice así: "Cazador blanco, corazón negro" (por cierto, no deja de resultar esquizofrénica esta percepción de los propios nativos; entonces todavía poco habituados a lo "políticamente correcto"). Wilson espeta: "Tenías razón, Pete, el final es inapropiado". Wilson, herido, metafóricamente herido, se derrumba en el que es su verdadero lugar en el mundo: su silla de director. Los componentes del equipo técnico y artístico están a la expectativa de su reacción. El cámara dice: "Cuando quiera, Señor Wilson". Él hace un gesto con la mano y pide silencio (un silencio del que presentimos no saldrá tan fácilmente). La cámara, en lugar de enfocar a los actores, reencuadra a Wilson en primer plano. Su boca compungida pronuncia la palabra mágica: "Acción". Esa palabra que él puede (y debe) pronunciar para que actúen otros, para que se pongan en movimiento los demás. Todos, excepto él, que no es hombre de acción, sino de contemplación, que no es protagonista sino narrador. Y en el fondo, como todo narrador, como todo aquel que busca crear mundos y construirse a través del lenguaje, es un ser aislado, condenado a la soledad.