

Alvaro Pombo: sexualidad y destino *

Esta novela, ganadora del primer premio Herralde, se apoya en una tradición formal y temática que, sin embargo, no compromete la entera libertad con que su autor se permite transgredirla.

Si los recursos del realismo están presentes en la descripción de esta familia de la alta burguesía del norte, en el marco de la posguerra española, el punto de vista que adopta es, sin embargo, el de los personajes generalmente considerados como secundarios: un niño, un criado, organizan la intriga en la que los dueños del caserón en que transcurre apenas aparecen mencionados.

Nuevamente aquí lo aparente no es una evidencia total: como en el famoso cuento de Poe «La carta robada», son las leyes que los padres encarnan aun ausentes las que permiten que la trama se ponga en marcha.

Con razón dice Foucault en el primer volumen de su *Historia de la Sexualidad* que la educación de un niño perteneciente a la burguesía no puede reducirse a la homogeneidad del triángulo edípico: éste se conforma en un entreverado de clases que lo someten a influencias diversas, contradictorias y, a veces, excluyentes.

Los dos protagonistas —Julián, el criado, y Kús-Kús, el niño— congregan a su alrededor otra serie de personajes igualmente enfrentados por su origen social: una tía melancólica y obsesionada, una institutriz inglesa y dos criadas españolas, la abuela y su obsecuente dama de compañía, el mozo de los recados y su hermana, ex-amante de Julián.

Los azares de la trama, la confluencia de estos intereses encontrados y no reductibles a un simple dualismo social (cada personaje se verá enfrentado con sus propios pares) son los que van a decidir el destino de una educación que tiene objetivos prefijados: la asunción de una identidad sexual que idealmente debería corresponderse con la adopción de los gestos y comportamientos que el niño necesita para identificarse con los destinos de su clase.

Pero es precisamente allí donde ocurre la rebelión. Kús-Kús traiciona sus preferencias infantiles, rechaza a su tía portadora de los márgenes que amenazan desde dentro esa clase social que él debería representar. Y, sin embargo, la sumisión no será completa, las razones son ambiguas, la sexualidad insistirá en rescatar un resto irreductible a todo intento normalizador.

Alvaro Pombo, lector de sí mismo, ha declarado que fue Julián su primer contacto con la novela, el origen de la trama, el personaje que más le ha interesado.

Mientras los avatares de Kús-Kús se reducen a una lucha interior entre aceptar o rechazar un destino que sus educadores desearían inevitable, en Julián la contienda adquiere el signo opuesto: huir de un destino que ya lo ha marcado.

El pasado repite sus fórmulas, sus circunstancias, sus borrosos encantos. Pero ante todo reaparece como si nada, ningún gesto, ninguna intención fuese suficiente para eliminar lo que alguna vez fue escrito y determinado: la marginalidad que Julián

* ALVARO POMBO: *El héroe de las Mansardas de Mansard*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1984.

pretende olvidar refugiándose en un puesto respetable lo asediará utilizando los mismos personajes y las mismas razones que lo llevaron a la delincuencia.

Este temido retorno cabe, sin embargo, en el terreno de lo previsible: Julián es más una víctima pasiva que un activo protagonista. Lo que, en cambio, sí sorprende y obliga a considerar la interpretación que propone el psicoanálisis —la culpa— es el segundo retorno, el que repite una figura ya clásica: Julián, tras haber cometido el delito y haber huido, regresa al lugar del crimen y le pide amparo a Kús-Kús introduciéndolo así en las complicaciones de su vida de adulto.

A lo largo de la novela, el destino y la sexualidad se identifican para culminar en una tragedia que no pierde, sin embargo, el poder del humor: los personajes secundarios que tanto divertieron al autor reflejan en un coro de rumores interesados los hechos que jalonan la historia.

Si bien ellos mismos, con sus prejuicios y su ociosa curiosidad, apuran el desenlace, es también su intervención la que permite que los hechos obtengan el beneficio de la distorsión cómica que atenúa la sordidez que los provoca: el odio, el resentimiento, el dinero, el chantaje, los filosos bordes de una sexualidad socialmente censurada.

En definitiva, la obsesionante presencia de los rasgos iniciáticos que, como en el cuento de Onetti, dan la bienvenida al turbio mundo de los adultos.—MARCELO JUSTO UNIA (*Espíritu Santo*, 16. 28010 MADRID).

La imagen y la cultura de masas *

«Se estima, escribe Gubern, que el hombre recibe mediante el sentido de la vista el 90 por 100 de su información acerca del mundo exterior.»

Esta cuantificación del volumen que ocupa el conocimiento visual en el conjunto de la actividad humana, no hace sino verificar un hecho notorio —y tan profusamente divulgado— que se ha convertido en uno de los tópicos de la vida social de nuestro siglo: el que nuestras sociedades producen y consumen la más ingente cantidad de imágenes que se hayan producido jamás. Sin embargo, y tal vez por su vasta incorporación a la vida de la sociedad contemporánea o por su notable diversificación y desarrollo tecnológico, la imagen es todavía un campo más sujeto a la especulación que a la cuantificación; más susceptible de sufrir imprecisas generalizaciones que de verse sometido al análisis científico.

Este trabajo de Román Gubern es uno de los más coherentes y rigurosos esfuerzos

* ROMÁN GUBERN: *La imagen y la cultura de masas*. Editorial Bruguera. Barcelona, 1983.

por analizar la génesis del lenguaje visual, su estructuración, codificación, innovación, aceptación y rechazo, a través de la fotografía, el cine, el comic y la televisión.

Gubern indaga en las raíces pictóricas de la fotografía, en las sumisiones y alternativas que, sucesivamente, condicionan o revalorizan las posibilidades de la invención. Sigue paso a paso su progresiva emancipación, estrechamente ligada a la conquista de nuevas fronteras tecnológicas: perfeccionamiento de los objetivos, del mecanismo disparador-obturador y, sobre todo, de la rapidez de las emulsiones. El retrato, la alegoría fotográfica (intento de jerarquizar la invención, hibridizándola con la pintura, como más tarde se propondría hacer en el cine con inyecciones de literatura y teatro), la ilustración fotográfica, la instantánea y el reportaje, permiten a Gubern acercarse a los elementos constitutivos de la especificidad de la fotografía y hacer una definición de fotogenia como: «...un plus de información que el objeto o sujeto revela a través de la congelación instantánea de la fotografía..., que excede a la que es capaz de comunicar la mera contemplación del modelo» (pág. 69).

En relación con el cine, Gubern señala que nació a partir de «los sucesivos perfeccionamientos de la fotografía, aplicada a la investigación científica» y aborda el problema de la elaboración del lenguaje filmico. Investiga los orígenes del montaje, las acciones paralelas, la fragmentación del espacio escénico y el nacimiento del primer plano. (Sobre el desasosiego que produce en el espectador la introducción del primer plano, Gubern apunta: «...era producto de su novedad como fenómeno de percepción más que como fenómeno de creación estética».) Gubern advierte que el montaje no es un fenómeno puramente cinematográfico, sino una cualidad inherente a la capacidad de la memoria y la percepción humanas.

Un detenido análisis de *The Lonely Villa* (1909), de David W. Griffith, le aporta al autor un nuevo y contundente argumento para afirmar que: «La segmentación narrativa privilegió históricamente el criterio cronológico en detrimento del análisis espacial de la unidad escénica» (pág. 97).

En el capítulo tercero, y partiendo del modelo desarrollado por Shannon y Weaver para las comunicaciones electrónicas y de las investigaciones realizadas por Windon Lyon Hartley para medir la cantidad de información de un mensaje, Gubern se introduce en el estudio de la aceptación social de los signos icónicos, la inteligibilidad del mensaje, las reglas (sintácticas, semánticas y pragmáticas), el ciclo de asimilación colectiva de los movimientos de vanguardia (a partir de la aceptación e incorporación de las propuestas icónicas inicialmente rechazadas) y su transformación en «vanguardia histórica».

Uno de los aspectos más notables de la elaboración teórica que realiza Gubern es su recurso a las investigaciones referidas a la fisiología de la visión y la neurología, en un esfuerzo por salvar las limitaciones que plantea el estudio de los fenómenos icónicos desde perspectivas puramente especulativas.

En el estudio de las estructuras iterativas y la génesis y desarrollo del mito en la cultura popular (desde la óptica del psicoanálisis freudiano), Gubern analiza los mecanismos de la identificación y proyección, la construcción de los personajes, los géneros, las fotonovelas, los superhéroes del comic, el «star system» y las mediatizaciones a través de la censura social, la tradición religiosa y la especificidad de los medios.

Gubern formula también, una teoría sobre el melodrama, partiendo del análisis de sus elementos constitutivos y su resonancia social. Profundiza en sus fuentes (la *comédie larmoyante*, la novela negra inglesa y la pantomima) y en las fases de su evolución, hasta llegar al melodrama televisivo, sobre el cual aporta las valoraciones psicosociológicas efectuadas por el psicoanalista Morton Golden, que ve en ellos una función análoga «...a la que el deporte desempeña en la agresividad sexual de los espectadores masculinos.»

Finalmente, dedica una larga reflexión a desentrañar y matizar la influencia de los medios audiovisuales en el comportamiento social y político de los espectadores.

Diez años después de su primera edición, este trabajo de Román Gubern se ha convertido ya en un texto clave para la comprensión de los fenómenos icónicos en el seno de la cultura popular: ha mostrado un amplio espectro de posibilidades, de instrumentos de análisis, de caminos abiertos por los que es posible transitar en la actualidad para profundizar en las múltiples relaciones de la imagen.—A. G. F.

La antorcha de los éxitos *

La Compañía Industrial Film Español, S. A., Cifesa —la más importante casa productora española—, ha sido durante años un verdadero enigma en la vida cultural del país, debido, posiblemente, a que trabajaba, manipulaba y producía ese etéreo material compuesto por luces y sombras que llamamos cine.

Este cuidadoso desconocimiento (producto de una subvaloración del cine como vehículo cultural y de una desconfianza hacia sus posibilidades de influencia social), hizo de Cifesa una vaga constelación de referencias y nostalgias que, frecuentemente, escondía más de lo que revelaba.

Félix Fanés describe la estructura económica y social sobre la que se construye la compañía valenciana, los modelos culturales que propone desde la pantalla y las sinuosas relaciones que la familia Casanova mantiene con el poder político.

Cifesa nace a principios de los años treinta —al amparo de la expansión que genera la aparición del cine sonoro—, ligada a la distribución de los materiales de la Columbia. Los Casanova (industriales valencianos), que se transformaron de inmediato en los padres adoptivos de la criatura (adquiriendo la mayoría de las acciones), estaban relacionados con la Derecha Regional Valenciana, de origen carlista (aunque

* FÉLIX FANÉS: *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Institución «Alfons el Magnànim». Diputación provincial de Valencia, 1982.