



# El sueño eterno: Western dels nostres dies

Ignacio Martín Jiménez

**E**l western escenifica la lluita de l'home contra la incivilització (en sentit estricte): contra el medi ambient inhòspit, però al mateix temps contra el seu confús món de sentiments, d'instints: el desert val també per l'escenificació del cos, de la pulsio destructiva, del gaudi desmesurat (articulat, per altra banda, en la figura d'aquell indi que, erigit com a magnitud pura, "en atac", és incapaç d'articular cap altra paraula que no siguin els gairebé orgàsmics crits); aquell espai on l'heroi ha de dur la paraula fundadora (la llei, la raó, la moral i una altra casta de discursos protectors: les barreres de tot tipus, element central de la iconografia del western). Escenificació, doncs, ni més ni manco que d'allò que significa ser home, el sentit fundacional, anàloga a altres universos mítics que exerciten la mateixa operació simbòlica (pensem ara en el paral·lelisme entre l'indi —o el seu equivalent primari, el bandit sense límit— i els gegants de la narratologia grega primitiva).

A la darrera d'aquest discurs per naturalesa clàssic, ja amb l'amenaça de la descreença respecte d'uns valors que amenacen descomposició, el cine negre relativitza aquesta operació fundacional: el seu heroi encarna també el craobscur, la marginalitat, el dubte. Només un miracle, que espera impacient l'espectador, sembla fer possible que sigui precisament ell qui sostengui un món de virtut, de famílies, de vides ordenades... de tot allò que a l'antiheroi li manca (precedent: l'heroi fordian).

Centram la nostra mirada en un dels fotogrames d'aquella col·lecció de magnífiques natures mortes tenebristes que constitueix el bon cine "negre". A *El sueño eterno* les relacions visuals i compositives, les que marca l'enquadrament, l'angulació, la distribució de les masses sobre "el quadre", o la llum, per citar alguns factors, adquireixen una disposició significativa: parlen, diuen tant com el diàleg o l'acció. En el cas del fotograma que comentam, els valors de l'aspror despleguen el seu omnipresent joc conceptual: el mitjà exterior sembla ser una còpia de l'ànima irregular dels seus personatges, i la seva moral producte de la sobreil·luminació en unes zones de contrast amb espais de penombra (entenen per què es justifica el capell d'ala ampla

en una seqüència interior?): una moral, vaja, voluble, en absolut assegurada per endavant com sí passa en el relat clàssic, i que per tant s'ha d'anar forjant amb el pas del temps, en aquella evolució que ha de mediar entre aquesta habitació d'skay barat i l'absència absoluta de guarniments a les parets, de cortines "cutres" i sofàs rebregats (o bé el seu absolut contrari, el món d'excessiva luxúria dels altres espais matriu del negre: el casino...), i un espai on sí entra la llum del dia, familiar, civilitzat, moral.

La composició aguditza l'acció dramàtica: dos grans eixos, configurats per les respectives parelles (que també rimen en la forma de vestir, en el pentinat, en la posició —Bogart i Bacall són figures

tal vegada aquesta sigui la clau d'aquest impressionant fotograma: l'un i l'altre, l'amenaça de confusió entre els dos universos de cada un dels costats del mirall (en el sentit d'*Alicia en terra de meravelles*): la parella que ha de gestar-se com alguna cosa més que no dos cossos-estàtues (els de la dreta), que ha d'aprendre a vèncer la temptació de l'ús de la màscara fàcil, del seu engrapat fàcil i insensat (ho entenguin en les seves diferents acepcions), que ha de sobrepassar el límit del narcisisme (l'inusual contrast entre l'elegant vestir i l'inedequada, com a tal, "llar" que habiten: ¿no han reflexionat mai sobre l'obsessió del gènere negre en les condicions d'habitabilitat de les cases del gàngster i del detectiu?; més enllà del seu



simètriques— i en la direcció de la mirada: la de la parella asseguda conduent cap a la pistola), marquen un contrast generat per les dues diagonals que doten el pla d'una geometria summament angulada (convergent en la pistola generen una "zeta" invertida), respecte a la càmera que se situa en una posició significativa: no exactament identificada amb els protagonistes, però sí en un registre pròxim (no podem sucumbir a aquell relativisme moral de l'antiheroi, encara que sí hi estem pròxims: res a veure amb la mirada rectilínia de la càmera del cine clàssic).

Parella, doncs, contra parella, separats per un eix de simetria la posició del qual, i no és fútil, ocupa un mirall. Un mirall?:

interès urbanístic, ¿significa res això?). La perversió que encarna la parella de gàngsters es troba a un sol pas d'aquella altra que s'asseu pròxima i simètrica en un sofà, a la dreta, encara no com un registre familiar, quotidià: fins a un cert punt, l'amenaça de confusió, la proximitat entre tots dos grups humans (aquell fred i hieràtic, en posició divergent respecte a la càmera, aquest recollit i precàriament aïllat pel braç del sofà, en posició centrípeta respecte al punt de vista de la càmera), la coexistència entre el bé i el mal, i el perillós punt on es concita la ignició (el mirall: el miratge), són una bona metàfora de la genuïna manera de ser del cine negre. ♦

El policia (Ward Bond) aguanta l'estàtua del Falcó Maltès i pregunta:

- Això pesa molt, de què és fet?

Philip Marlowe (Humphrey Bogart): - De la mateixa matèria que són fets els somnis.