

CHUCHO LOZANO/ CABRITO YUDÚ | CALAVERA (DETALLE EN MONOTONO)/ ARTE DIGITAL



TRADICIÓN Y RUPTURA:

CS DANIEL GONZÁLEZ DUEÑAS



el conflicto esencial

CINE DE AUTOR Y CINE ARTESANAL DESDE QUE EL DADAÍSMO Y EL SURREALISMO —LAS VANGUARDIAS MÁS SIGNIFICATIVAS EN LA HISTORIA DEL ARTE MODERNO— APARECIERON A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX, UN ANTIGUO CONFLICTO NO HA HECHO SINO AGUDIZARSE: LA DICOTOMÍA ENTRE TRADICIÓN Y RUPTURA. ESE CONFLICTO NO ES EN MODO ALGUNO MARGINAL: SE HALLA EN LA ESENCIA MISMA DE LA MODERNIDAD Y AFECTA A CADA UNO DE LOS ACTOS INDIVIDUALES Y COLECTIVOS EN TODAS LAS ESFERAS, Y PRIORITARIAMENTE EN LA DEL ARTE. DE CUANDO EN CUANDO —SOBRE TODO EN TIEMPOS DE MAYOR INCONFORMISMO— RESURGE UNA CORRIENTE DE LA CRÍTICA QUE, EN UN TONO DIDÁCTICO, SE DIRIGE ESPECÍFICAMENTE A LAS NUEVAS GENERACIONES DE ARTISTAS E INTENTA RESOLVER ESE CONFLICTO POR MEDIO DE REIVINDICAR A LA TRADICIÓN. EN EL TERRITORIO CINEMATOCRÁFICO, ESTA CORRIENTE COMIENZA LAMENTANDO EL HECHO DE QUE LOS JÓVENES CINEASTAS “NIEGAN SUS RAÍCES”, PUESTO QUE HACEN PELÍCULAS CADA VEZ MÁS DESARRAIGADAS DE LA TRADICIÓN, ES DECIR CINE DE AUTOR (EN CONTRAPOSICIÓN AL CINE COMERCIAL, DE ESTUDIO O ARTESANAL); ÉSTE ES DEFINIDO COMO AQUEL QUE QUIERE PARTIR DESDE CERO, CREARSE A SÍ MISMO, NO DEBER NADA A NADIE, VALER SÓLO POR LA INTENSIDAD Y ORIGINALIDAD DE SU ESTILO, ESTRUCTURA, PUESTA EN ESCENA O FORMA DE MIRAR.

Buen representante de esta corriente es el crítico e historiador Leo Braudy, quien encuentra un grave error en el desprecio que las nuevas generaciones sienten hacia el cine de género y sus convenciones y estereotipos. Más preocupado por aclarar la confusión perenne que rodea a los géneros dramáticos (en efecto, nunca termina por aparecer un acuerdo acerca de lo que son los géneros ni de cómo clasificarlos), Braudy menciona de modo marginal a los mecenas y, en el contexto de su propuesta, llega a implicar que

ellos son ni más ni menos que los guardianes de la tradición. El crítico escribe:

Las películas de género pueden recurrir al potencial de una complejidad estética que sería negada si el artista se definiese a sí mismo sólo en términos de sus más grandes y más inimitables obras. A causa de la existencia de expectativas genéricas —cómo “debe” trabajar una trama, qué “debe” hacer un personaje estereotipado, qué “debe” significar un gesto, un lugar, una alusión, una línea de diálogo—, la película

de género puede ir más allá del momento de su existencia e ir en contra de su propia historia estética. A través del género las películas se han basado en su propia tradición y han sido capaces de reflejar una rica herencia de la que no disponen las artes “cultas” del siglo XX, las cuales tienen demasiado a menudo como objetivo el negar el pasado y crearse a sí mismas de nuevo cada vez (Braudy, 1979).

Braudy parece decir que los mecenas, cuando prácticamente fuerzan a los cineastas a hacer cine de género (un melodrama, un musical, un *thriller*), están cumpliendo su papel, que consiste en obligar a los artistas a no negar el pretérito, con lo cual colocan a estos últimos en su “justa perspectiva”. Este crítico sobreentiende la mecánica del encargo hecho por la industria como si fuera parte “natural” del proceso de continuidad de la tradición, y con ello sugiere que es precisamente el encargo el que entrena y capacita a los cineastas para enfrentar la *rica herencia* a la que por prejuicio individualista desprecian.

En este uso de los términos ya se aprecian las premisas de fondo: la juventud es equiparada con rebeldía ciega y ambición desbocada, y ambas con nociones también despectivamente definidas: individualismo, elitismo, exquisitez, soberbia, idealismo, parricidio. De modo paralelo, la fortaleza de la tradición es “demostrada” por medio de la falibilidad y debilidad de los intentos de ruptura que se hacen contra ella. El argumento principal es que la ruptura sólo puede ser relativa; si fuera absoluta, eliminaría por completo a lo anterior y equivaldría por tanto a la mayor de las pérdidas: una destrucción, y en la menos mala de las posibilidades, un re-comienzo desde cero (y en todo caso se erigiría en una nueva tradición). Por lo demás, se sobreentiende que no es necesario andar buscando “rupturas absolutas” porque la tradición misma ofrece los elementos necesarios para transgredirla de una manera parcial, es decir más sosegada, racional y sensata¹.

¹ Aquí aparece otra asociación derivada: la que liga a la tradición con el antiguo concepto griego de *sofosine*, y a la ruptura con su opuesto, *nefosine*. Para los griegos, *sophrosyné* era la virtud esencial y consistía en dominar el cerebro y el corazón con objeto de conquistar prudencia y sabiduría, es decir un estado de serenidad espiritual. Era, por tanto, un cosmos y un “adecuado orden y dominio de los placeres y apetitos”; a través de esta idea se concibe a la tradición como sinónimo de cordura, buen sentido, prudencia, moderación, sencillez, decencia y autodomínio. La ruptura es, pues, automáticamente sobreentendida como un caos: defecto, demencia, complicación, desorden, exceso, obscenidad y esclavitud a las bajas pasiones.

El mensaje es claro: si el cine de género está basado en convenciones, estereotipos, clichés y fórmulas cerradas, ello no es un defecto sino una virtud, y solamente cuando un cineasta se ajusta a lo convencional —tal como lo hacen los artesanos en sus diversos territorios— puede hablarse de una verdadera “subversión”. Conclusión parcial: puede haber subversiones sosegadas, racionales y sensatas.

En este punto se ofrecen numerosos ejemplos: ningún cineasta —dice esta crítica didáctica— se ajustó con tal fidelidad a los estereotipos del *western* como John Ford, o a los clichés del cine negro como John Huston, o a las convenciones del melodrama como Frank Capra, o a las fórmulas del *musical* como Gene Kelly, y gracias a ello contamos con clásicos como *La diligencia*, *El halcón maltés*, *Qué bello es vivir* o *Cantando bajo la lluvia*. Primordial subtexto: la palabra “clásico” pertenece a la tradición; una obra no accede a ese carácter por sus rupturas sino por su fidelidad genérica.

MERCENARIOS Y EREMITAS

Existen, en efecto, cineastas profesionales que son contratados por los estudios para dirigir tal o cual guión (escrito a su vez por especialistas bajo contrato) y ellos son los primeros en autodefinirse orgullosamente como artesanos²; lo que les interesa es *dirigir* y no tienen en mente proyectos concretos, del mismo modo en que un ingeniero ofrece sus servicios a una u otra empresa o corporación sin saber si será contratado para hacer un puente, una carretera o un conjunto habitacional. Desde luego que los directores de oficio cuentan con la posibilidad de no aceptar la propuesta de un estudio filmico, pero ello es poco usual en un medio en que abunda la oferta y es poca la demanda (de hecho, el desempleo es apabullante en el feroz canibalismo de la industria hollywoodense, modelo de todas las demás).

Por otra parte, en el margen de la industria —pero es un margen que para los mecenas resulta aún más importante que lo “central”— hay cineastas más individualistas e “idealistas” que no colocan el acento en “dirigir cine” (hacer una carrera) sino en realizar un filme

² Ese orgullo no impide que, cuando son entrevistados acerca de tal o cual encargo —sobre todo si estos productos tienen éxito de crítica o taquilla—, jamás pronuncian la palabra “encargo” y defienden el filme y el papel que en él desempeñaron en términos de “autoría artística”, como si hubiera sido un proyecto personal y no, simplemente, una pieza más del “cine de mecenas”.

en particular (concretar una sola obra) que por lo general ellos mismos han escrito: en este personalísimo proyecto no sólo han invertido todo lo que saben sino todo lo que son, y por tanto nadie más puede llevarlo a la pantalla. Es a estos realizadores a quienes los estudios destinan la mecánica del *encargo*³: el productor rechaza ese guión pero les propone dirigir otro. La corriente didáctica reivindica a los cineastas bajo contrato que ofrecen sus servicios (tradición, artesanía), a la vez que lamenta el “radicalismo” de realizadores que buscan —cada uno a su manera— hacer una obra única (ruptura, arte). Configurada así la balanza, queda abierto el lado oscuro de ambos polos, en los que fácilmente pueden caer estos artistas: respectivamente —como los clasifica el ensayista Serge Chauvin (1999)—, mercenarios y eremitas.

Lo que hay de constructivo en la tradición se confunde con lo que hay de equívoco en la lectura moderna de esa tradición; el *radicalismo* de críticos como Leo Braudy estriba en considerar que todas las expectativas genéricas resultan “buenas” *a priori*, porque son formas por medio de las cuales la tradición —la “rica herencia”— se defiende a sí misma (aquí el sobreentendido es que se defiende del olvido o la desaparición, pero también de las *rupturas absolutas*, que la amenazan de modo igualmente pernicioso). Lo cierto es que, si bien el “arte puro” es un mito inútil o peligroso —y lo es por la forma en que se ha manipulado, no por sus necesidades más íntimas—, apostar todo por su opuesto, el “arte genérico”, equivale a contribuir a que la dinámica del poder continúe exactamente como está. Los artistas, dice Braudy, conservan toda su capacidad estética y hasta depuran su talento cuando respetan las convenciones de género: su libertad creativa no sólo no disminuye sino se amplía, puesto que les son presentados retos aún más interesantes; esto último se debe a que la tradición es una enorme *herencia*, mientras que las obras “cultas” están solas —carecen de genealogía—, navegan en las tinieblas sin brújula y, peor aún, son *ingenuas* porque creen que es posible despegarse de la tradición o incluso negarla.

El tajante mensaje sobreentendido exclama que toda obra está siempre referida a la tradición y depende de ella, *lo quiera o no* (en otras palabras: más vale asumirla de

antemano y a sabiendas, porque rechazarla sólo conduce al naufragio). El prurito de negar el pasado, puesto que es un “error” recurrente y casi infaltable en los artistas jóvenes a lo largo de las generaciones, puede ser visto en sí como *tradición*. Es también a esto a lo que Octavio Paz se refería cuando popularizó el término “tradición de la ruptura” —una noción en la que prácticamente se basa toda su obra ensayística. Basta ver cómo las obras excepcionales son rápidamente envueltas y adoptadas por lo tradicional; si el artista busca una expresión *libre*, lo único que puede “heredar” es la actitud de recomenzar desde cero; de otro modo, el concepto de tradición nunca es cuestionado realmente a fondo.

Y aquí brotan dos intolerables paradojas; la primera es que el artista hereda la necesidad de negar toda herencia. La segunda radica justamente en esa idea de que basta una repetición de elementos para que pueda hablarse de “tradición”, de tal manera que el artista no sólo debe huir de las repeticiones sino crear cada vez un mundo entero en donde sea posible decir “otra cosa”. Ya aquí surgen las manipulaciones: es suficiente con que existan dos artistas que quieran decir *otra cosa*, para que esa mirada detecte ahí una repetición (en el sentido de linaje: uno es un paria, pero dos ya forman *familia*) y, por tanto, para que pueda hablarse de “tradición”, es decir de una “tradición de la ruptura”.

Dolorosa paradoja: cuando se repite lo *único* —de cualquier manera en que esto suceda o parezca suceder—, automáticamente se convierte en lo contrario, es decir en aquello de lo que antes se distinguía. La ley inferida afirma: la tradición es lo reiterable, mientras que la ruptura equivale a lo irrepitable. Una obra de arte puro o libre sólo es aceptada como tal si ninguno de sus elementos (así sean los más adventicios o marginales) se presta a cualquier clase de repetición, comparación o analogía. Basta la menor redundancia —e incluso diminutas similitudes arbitrarias— para asimilarla a lo tradicional. ¿Y qué obra, por más irrepitable que sea, no contiene citas, recurrencias o usos de elementos habituales? Para la aplastante mirada de la crítica didáctica, basta que existan dos artistas de genio para que ambos formen *una tradición* (sin importar lo lejanos que estén en tiempo y/o espacio o lo disímiles que sean sus obras respectivas). Y “una” tradición es siempre *la tradición*: es así como la *Gioconda* y *Ciudadano Kane* se vuelven lugares comunes en la historia del arte: ambos son clásicos, es decir modelos

³ La mecánica del encargo se examina en *Hollywood: la genealogía secreta* (González Dueñas: 2008; capítulo “Retrato del mecenas y el artista adolescente”).

de lo tradicional. El mensaje sobreentendido resulta abrumador: lo irreplicable y único no existe; la ruptura absoluta es imposible.

AUTENTICIDAD Y ALIENACIÓN

En la antigüedad —según cuenta Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974)—, la tradición era concebida como una magnitud uniforme, inmutable e inmóvil de la que procedían los principios esenciales —identidad, orden, sentido—: una fuente de *autenticidad* que se manifestaba en la mitología y los ritos; la renovación no consistía sino en la certeza de que los ciclos se repiten y de que, al final del ciclo de ciclos, el único futuro posible es el pasado original (“lo que fue debe seguir siendo”). En cierto modo el cristianismo rompió esta simetría cuando colocó el sentido en el final de los tiempos, es decir en el premio o la condena ulteriores; surgió entonces la *alienación* y el miedo se generalizó porque había sido refutada la posibilidad del re-comienzo: el tiempo se volvió irreversible pero el cambio siguió siendo negado.⁴ En algún punto de la historia, el hombre se hizo consciente de la tradición —o mejor dicho, adquirió respecto a ella otra forma de la conciencia—; para algunos ese punto se localiza en la Ilustración y ya se anunciaba desde el Renacimiento; para otros, se halla en la Revolución industrial y en el surgimiento del cientificismo y la noción moderna del progreso; ciertos analistas lo identifican como un producto lógico de la expansión del capitalismo; otros más lo atribuyen directamente a las vanguardias del siglo XX con su antecedente en el romanticismo.

En todo caso, con este cambio de paradigma, aquella mentalidad ritual y originaria, cuyo acento estaba en la simultaneidad, sufrió una transformación, puesto que el acento fue movido a la sucesividad, al

cambio y al proceso mismos; éstos comenzaron a ser exaltados, en tanto el futuro empezó a ser visto como novedad, originalidad, sorpresa e incluso como base (“nada será como fue y, por tanto, todo es posible”). Desde entonces la única permanencia aceptada es la que existe entre el momento en que se destruye la tradición imperante y se da inicio a la que sigue. En rigor, pues, la palabra “modernidad” ya no puede

usarse en singular; si no se emplea en plural es porque cada época quiere ser única debido precisamente a la irreplicable cualidad de su ruptura con lo anterior. Las *modernidades*, entonces, son fugaces manifestaciones de una actualidad condenada a ser siempre distinta. A la vez, cada modernidad no se distingue únicamente por las novedades que aporta, sino también y sobre todo por la continuidad de la interrupción, la constante crítica al pasado inmediato. Así nace —afirma Paz— la “tradición de la ruptura”.

El “cambio de mentalidad” afectó a todos los territorios y tuvo consecuencias fundamentales a nivel social y político: lo anterior comenzó a ser sobreentendido como esclavitud (sujeción a los ciclos, determinismo) para que lo actual correspondiera no tanto a la libertad como a la *liberación*, es decir, al acto mismo de deshacerse de un yugo, cualquiera que éste sea. Y aquí sobreviene la primera contradicción, porque el acto de liberarse, al ser heredado y reiterado, deviene esclavitud y yugo en sí mismo: las revoluciones terminan por institucionalizarse. Resulta casi imposible enumerar a cabalidad las consecuencias de asociar tradición con esclavitud y ruptura con liberación; baste con un ejemplo en el territorio cinematográfico. En la época de auge del “cine de autor” —que fue también la de la contracultura—, la tradición era vista como obnubilación, estancamiento y ahogo (esclavitud); en cambio, las décadas posteriores la redefinen como pertenencia, reconocimiento y genealogía (liberación), a la vez que contemplan a la



⁴ El miedo es un ingrediente esencial en el mayoritario mundo religioso de la modernidad; no resulta excesivo afirmar que no otro origen tiene el inmenso éxito de esa ladera del cine de horror que especula sobre temas bíblicos, apocalípticos y demoniacos.

EL "ESPECTADOR MEDIO" PIDE QUE EN LOS UNIVERSOS FICTICIOS EL MAL SEA CASTIGADO, Y EN GENERAL QUE EXISTA EN LAS HISTORIAS TODO LO QUE ESTÁ RADICALMENTE AUSENTE DE LA VIDA COTIDIANA: ORDEN, JUSTICIA, DIRECCIONALIDAD Y SENTIDO.

ruptura como exilio autoinferido, olvido ulterior e inútil parricidio. (Esto último es lo que se dice en las escuelas a los nuevos cineastas y a todo novicio en el mundo del arte, pero es también lo que los *media* repiten a todo novicio en cualquier esfera.)

La ecuación no sólo funciona a nivel social sino, sobre todo, individual, en cuanto otra de las dicotomías en que se transforma la de tradición/ruptura es igualdad/diferencia. El gran presupuesto indica que los artistas habrán de diferenciarse unos de otros en virtud de lo que se llama "estilo personal"; mas este prurito de diferenciación, puesto que es precisamente lo que se espera de todos y cada uno, a la vez los iguala. La colectividad es vagamente inferida como tradición; individualizarse implica, pues, una ruptura, pero como esto a su vez conlleva redundancia e igualdad, se vuelve en sí una tradición. Resultado: las formas de diferenciación individual están más codificadas y son más predecibles aún que las características de lo colectivo. Para la ortodoxia, y sobre todo para los mecenas, el mundo del arte no es sino una tipología genérica con valor de entretenimiento (*entertainment value*); basta ver el modo en que las películas hollywoodenses contemplan a los artistas a través de una serie de tipos, desde el "joven iracundo" hasta el "genio incomprendido", todos ellos luchando contra un aparato que a fin de cuentas termina definiendo lo que es el arte —y, sobre todo, lo que es la ruptura, tan necesaria para que exista *tradición*⁵.

Entre tantos otros resultados inmediatos que se acumulan para dar paso a la confusión reinante, radica el hecho de que una época puede tomar como "antigua tradición" algo que ha sido fabricado poco antes (inmersos en pleno desarraigo sistemático, fácilmente confundimos lo antiguo con lo que *parece* antiguo). Puesto que el acento está en el cambio más que en lo cambiado en sí mismo, es posible tomar elementos de varias tradiciones anteriores y reunirlos con otros

especialmente creados con objeto de presentarlos como "la" tradición. Esto es lo que hacen los mecenas y lo que, en particular, ha hecho Hollywood en el territorio del cine: es a una muy especial "tradición" a la que dicen defender, y no resulta gratuito que ella coincida punto a punto con el discurso del poder imperante.

La corriente crítica a la que Braudy pertenece no está reivindicando, desde luego, a la tradición centrada en la simultaneidad (autenticidad cosmogónica), sino que confabula, a veces sin saberlo, con lo sucesivo artificialmente vuelto tradición (alienación disfrazada de autenticidad). Por ejemplo, Braudy se queja de que las obras "cultas" —definidas como las que "caen" en el error de definir a la cultura como coto alrededor del castillo— o "libres" —es decir, libres de genealogía, desarraigadas, cuando no parricidas— quieren decirlo todo de una vez, lo que las obliga a ser excesivas y poco comprensibles, mientras que la tradición genérica "va más despacio". *Ir despacio* corresponde a ser comprendido por la generalidad del público; de ahí la "utilidad" de los géneros dramáticos, que son formulaciones convencionales cuyo juego reiterativo es asumido por los espectadores mayoritarios con inmenso placer: éstos reconocen un melodrama y adivinan (es decir, esperan) que al final el villano será castigado; del mismo modo, saben que en un *western* habrá un duelo entre los malvados y los justos con una ardua victoria de estos últimos; o que en una comedia el protagonista habrá de sufrir innumerables choques y reveses pero a la vez estará protegido por una especie de poder superior que ama a la inocencia o a la ingenuidad (y, cada vez más, a la estupidez); o que en un *musical* los personajes podrán romper a cantar a mitad de una conversación sin que los demás personajes se extrañen o escandalicen.

Así como los niños saben que en los cuentos de hadas la bruja malévola o el poderoso hechicero recibirán su oportuno castigo, y ello no les impide sufrir o festejar las andanzas de los personajes (e incluso escuchar cien veces la misma historia con

⁵ Jorge Luis Borges advierte este proceso: "Entiendo que el género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes" (en *Textos cautivos*, Tusquets, Barcelona, 1986).

idéntica emoción), el “gran público” ama consumir situaciones estandarizadas que le garantizan una resolución justa y satisfactoria. En la medida en que esté seguro de que esa resolución habrá de presentarse, el espectador aceptará lo divergente o disparatado de las historias que le cuentan; en última instancia, todo arte narrativo se resuelve en eso: contar historias con mayor o menor ajuste a lo convencional.

Lograr una *verosimilitud* —hacer que algo parezca real o auténtico— es siempre más importante que cuestionar las definiciones usuales de realidad o de autenticidad. La tradición es una *garantía* y, en gran medida, equivale a una vindicación en sí misma. El “espectador medio” pide que en los universos ficticios el mal sea castigado, y en general que exista en las historias todo lo que está radicalmente ausente de la vida cotidiana: orden, justicia, direccionalidad y sentido. Esta “tradición” tiene el primordial objetivo de tranquilizar: el niño se duerme con placidez luego de haber escuchado los horrores que suelen convocar los cuentos de hadas; del mismo modo, los espectadores de cine hollywoodense consumen una avalancha de atrocidades (a esto se llama “realismo”) porque los desenlaces los confortan al explicarles que el mal no es absoluto.

Todo esto origina otro sobreentendido: si las obras que van más *despacio* son mejor comprendidas, por tanto la total inmovilidad equivale a comprensibilidad absoluta; en otras palabras: la mayor tradición, la más rica herencia, es la que carece de todo movimiento. Pero ¿no es la cultura un vértigo voraz, no corresponde cada modernidad a una avalancha de novedades y no radica en éstas el encanto de lo sucesivo? En la novela *El gatopardo* (1959), Giuseppe Tomasi di Lampedusa responde con suficiencia: todo se mueve para quedar como estaba; todo cambia para no variar.

HOMEOSTASIS

En este panorama, un término resuena con especial insistencia: homeostasis. Tal concepto (del griego *homeo*, “similar”, y *stasis*, “posición”, “estabilidad”) fue creado en 1865 por Claude Bernard, el llamado padre de la fisiología. Es la característica de un sistema (abierto o cerrado), especialmente en un organismo vivo, mediante la cual se regula el ambiente interno para mantener una condición estable y constante, por medio de ajustes dinámicos del

equilibrio y mecanismos de autorregulación. Puesto que no sólo lo biológico es capaz de cumplir con esta definición, otras ciencias y técnicas han adoptado también el término homeostasis.

La organización estructural y funcional de los seres vivos tiende a un equilibrio dinámico en el que todos los componentes están en constante cambio para mantener el conjunto dentro de ciertos márgenes. Esta concepción de la homeostasis se opone a la visión clásica de un sistema inmóvil, y por ello algunos autores prefieren usar el término *homeocinesis*: un cambio regulado que garantiza la perduración. Cuando los organismos detectan que se están alejando de la normalidad, los resortes de regulación se disparan y activan los mecanismos necesarios para regular el sistema y sostener su estructura. La biología incluso considera a la enfermedad como uno de estos mecanismos, una respuesta ante la invasión del medio ambiente.

En psicología, W.B. Cannon usó el término para aludir a la tendencia general que todo organismo manifiesta a restablecer el equilibrio interno cada vez que éste es alterado. Cannon define la vida de un organismo como búsqueda constante de equilibrio entre sus necesidades y la satisfacción de éstas. Toda acción tendiente a la búsqueda de ese equilibrio es, en este sentido, una “conducta”.

En cibernética la homeostasis es la capacidad de los sistemas autorregulados para mantener ciertas variables en un estado estacionario, lo que permite a estos sistemas cambiar parámetros de su estructura interna dentro de ciertos límites. El matemático e investigador británico W. Ross Ashby diseñó un mecanismo al que llamó homeostato, capaz de mostrar una conducta estable frente a la perturbación de sus parámetros “esenciales”. En *Proyecto para un cerebro* (1952) escribió: “Todo sistema vivo sufre cambios en todo momento y día tras día [...]. El sistema es homeostático en el sentido en



que, cuando se aproxima a los límites de sus zonas de libertad, la dirección de su senda cambiará de tal manera que las sinuosidades nunca cruzarán los límites”.

Basta trasladar algunos de estos conceptos al territorio social, y específicamente al del arte y los medios masivos, para que parezca imponerse una especie de fatalidad, un turbio determinismo; no hay más que insertar en este contexto frases como “mantener el conjunto dentro de ciertos márgenes”; “cambio regulado que garantiza la perduración”; “conducta estable frente a la perturbación de los parámetros”; “límites de las zonas de libertad”; “las sinuosidades nunca cruzarán los límites”. No a otra cosa parece estar aludiendo Lampedusa a través de lo que ha terminado por llamarse “gatopardismo”: cambiar algo para que nada cambie. A partir de esta paradoja expuesta en la novela *El gatopardo*, en ciencias políticas se llama “gatopardista” al político o revolucionario que cede o reforma una parte de las estructuras para conservar el todo sin que nada realmente cambie. A fin de cuentas, ¿es homeostática la liga entre tradición y ruptura? Quienes regulan esa relación “dialéctica” bien pueden exclamar lo que el personaje de la novela de Lampedusa: “Si queremos que todo siga como está, es necesario que todo cambie”.

En la entrada correspondiente a “Género” de su *Diccionario de retórica y poética*, la filóloga Helena Beristáin sintetiza la visión de numerosos críticos e historiadores: “La red de relaciones genéricas se presenta diacrónicamente como un proceso, un constante cambio paralelo a la historia de la literatura. En ésta, cada nueva obra se inscribe por su parcial pertenencia a un género y su parcial transgresión al mismo género, en relación con su grado de originalidad y fuerza inventiva”.

Así pues, por principio la definición de género se divide en dos mitades: tradición y ruptura. La función de esta última mitad es mantener a la otra en movimiento, es decir viva. La parcial pertenencia a un género se da a través de la parcial transgresión al mismo. Tanto la

originalidad como la fuerza inventiva están al servicio de ese “proceso diacrónico” que consiste en una interminable sucesión de cambios parciales y nunca totales (el acento en la paradójica y muy tramposa frase “cambio constante” está en “constante” y no en “cambio”).

Todo esto significa, en palabras llanas, no sólo que toda heterodoxia es ortodoxia, sino que lo es precisamente en la medida de su potencia contestataria. En esa línea muy bien podría afirmarse que toda vanguardia es retaguardia. Pero de lo que en el fondo se habla no es de la perduración de géneros y ni siquiera de “la” tradición, sino de ese “proceso diacrónico” por medio del cual todo se juzga.

Beristáin cita a Todorov, de acuerdo con quien “sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura, en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad” (*Littérature et signification*, Larousse, París, 1967). La modificación (transgresión, ruptura), en la medida de su originalidad y fuerza inventiva, ganará su derecho a figurar en la historia de la literatura, es decir en la tradición a la que ha vivificado. En el mundo académico no sólo hay una “historia de las vanguardias” sino que ella es utilizada para *comprender* a las ortodoxias contra las cuales se volvieron esas heterodoxias. Sin rupturas no podemos reconocer el *supremo valor* de la tradición. Sin transgresión “parcial” no hay Historia “total”.

Según Beristáin, “el poeta elige el género al que en cierta medida se apega y del que en algún grado se aparta durante la construcción de su obra, y el crítico, que es un lector especializado, se sirve también de los géneros instituidos por la tradición para, según el apego o la desviación de la obra respecto a los géneros, adscribirla a uno o a varios de ellos y observar la interrelación entre obra y género”. *Apego* y *desviación* son los conceptos que determinan a toda *interrelación*. ¿Cómo podría juzgarse a una obra de arte, cúspide de la “subjetividad”, sin criterios “objetivos”? ¿Cómo situarla, darle “su lugar”, interpretar su repercusión en otras obras, en el arte

Y ACASO LA TRADICIÓN MÁS PERNICIOSA, ASÍ COMO LA MÁS PERDURABLE, RADICA EN AQUELLA IDEA SEGÚN LA CUAL LA TRANSGRESIÓN ES SIEMPRE PARCIAL (RELATIVA, LOCAL Y TRANSITORIA)

mismo, en la historia humana? ¿Cómo no concebir a la tradición bajo la analogía de un pugilista que se vuelve más fuerte e imbatible en la medida en que recibe mayores y más certeros golpes? Y sobre todo, ¿por qué esa analogía que nos sirve para comprender a la tradición también coincide punto a punto con la dinámica del poder dominante, que depende de sus “detractores” para detectar y reforzar sus puntos débiles, remodelar sus estructuras de defensa y sus estrategias de conquista?

La “interrelación” que observa Beristáin está circunscrita a criterios estéticos, pero no cambia en el fondo ante cualquier otro criterio, sea político, social o económico. En términos sociales, las mayores lacras (conservadurismo, fundamentalismo, sexismo, intolerancia en todas sus formas) parecen perdurar gracias a los intentos que se hacen de cambiarlas. También quienes intentan corregirlas o trascenderlas se apegan a esas lacras en algún grado, que es exactamente el mismo grado en que intentan apartarse de ellas para criticarlas y ofrecer opciones o vías menos rapaces.

Y acaso la tradición más perniciosa, así como la más perdurable, radica en aquella idea según la cual la transgresión es siempre parcial (relativa, local y transitoria), puesto que, quiéralo o no quien la emprende, también implica una parcial pertenencia a lo tradicional. Y no sólo eso: según esta particular línea de pensamiento que rige a toda modernidad, atentar contra la tradición (que es absoluta, universal y permanente) es una *manera particular* de pertenecer a ella. Dime qué tanto atacas a la tradición y te diré cuánto reclamas una raíz, en qué modo necesitas poseer un origen y un sentido. Se trata sin duda de una muy peculiar homeostasis, en la que el organismo flexibiliza sus límites y admite los cambios para seguir inalterado y de paso fortalecerse en el transcurso del “proceso diacrónico”.

Podría contraargumentarse que Beristáin —así como los críticos cuyas concepciones ella sintetiza— se limita a hablar de influencias (“Cada obra”, escribe, “influye sobre la institución literaria y sobre el género”). Tanto la obra más conservadora como la más irruptiva influyen en la institución, es decir en la tradición. Lo que no se dice es que esa influencia respectiva, ejercida por uno u otro de estos casos supuestamente opuestos, es idéntica, ya que el resultado de ambas es el mismo: el reforzamiento de la tradición. Se trata de una muy peculiar *tradición*

que depende de su capacidad de prever las rupturas necesarias para conservarse inalterada. Una tradición que en el fondo no quiere cambiar en absoluto y cuyo nombre, en última instancia, es humanidad. “Humanidad”, claro está, tal y como la definen las conveniencias del poder dominante. Resulta erróneo comparar al público adulto con los niños que gustan de escuchar cien veces la misma historia, porque media una gran diferencia entre ambas formas de escuchar. La mentalidad occidental ha hecho que el adulto pierda la actitud primigenia que poseen los niños cuando oyen historias y, de hecho, tal mentalidad se basa precisamente en esa pérdida, que es la de lo simultáneo. Lo que todos hemos perdido se transparenta en un luminoso párrafo de la novela *Los dones* (2004), de Ursula K. Le Guin:

Ver que tu vida es una historia mientras estás ahí en medio viviéndola puede ayudarte a vivirla bien. Sin embargo, no conviene creer que sabes cómo te irá, o cómo acabará. Eso sólo debe saberse cuando ha terminado.

E incluso cuando ha terminado, incluso cuando se trata de la vida de otra persona, de alguien que vivió hace cien años y cuya historia he oído una y otra vez, mientras la oigo espero y temo como si no supiera cómo va a terminar; por eso vivo la historia y la historia vive en mí. Es la mejor manera que conozco de tratar con la muerte. Las historias son aquello a lo que la muerte cree que pone un final. No puede comprender que son las historias las que ponen un final a la muerte, aunque no acaben con ella.

Esto puede leerse en dos sentidos igualmente verídicos y exactos. El primero es el siguiente: los niños no “hacen como” si desconocieran el final de la historia sino que la *viven* en un presente ubicuo: es por eso que la historia vive en ellos y ellos viven en la historia. En otras palabras, escuchan rompiendo la tradición según la cual no hay más que lo sucesivo (principio, nudo y desenlace; pretérito, presente y futuro; infancia, madurez y ancianidad...). El segundo sentido es aún más profundo: el niño vive la historia —incluida la historia personal— de manera integral y simultánea. No es que sepa “cómo va a terminar” sino cómo es: “fue” y “será” son para él términos inoperantes, puesto que toda historia,

como el mito, está inmersa en un presente simultáneo. A la inversa, la *tradición de lo sucesivo* usa las conjugaciones verbales “fue” y “será” como condicionantes absolutos del “es”, que queda paradójicamente fijo en su fugacidad vacua.

LA TRADICIÓN DEL PODER

Los críticos didácticos refutan la idea de que la tradición, por estar basada en fórmulas y convenciones, carece de toda autocrítica, y afirman que, a la inversa, es perfectamente capaz de cuestionarse y renovarse. En ello radica el talento —y aquí de nuevo aportan numerosos ejemplos— de los artistas que han aceptado encargos genéricos y no obstante han creado obras importantes. Lo que esta corriente crítica no asume es que esa importancia, lo mismo que esa libertad y autoconciencia, no están definidas desde fuera de la tradición, sino desde dentro (y es que en verdad *parece imposible* definir cualquier cosa desde fuera de la tradición, que es precisamente la que define la forma de definir cualquier cosa; las definiciones son consensos, y el único entorno capaz de formar consensos es la tradición).

Tampoco estos críticos se preocupan demasiado por especificar cuál es esa tradición a la que supuestamente vindican; simplemente la toman como un hecho dado.



Corolario: esa “tradición” incluye a la ruptura como forma de perduración. Y esa es la gran trampa en que resulta tan fácil caer: no se trata de “la” tradición sino de “una” diseñada para predeterminar todas las definiciones; es una muy específica corriente fabricada y afinada a cada tanto de tal modo que coincida con todos los eufemismos tranquilizantes en uso (nacionalismo, puritanismo, positivismo, conservadurismo, meliorismo, optimismo, etcétera); esa corriente no es otra, pues, que la *tradición del poder* (no en balde con frecuencia se le llama “seguridad nacional”).

Lo curioso es que el encargo no necesariamente debe partir del mecenas; numerosos artistas que quieren ser comprendidos (o que se consideran lo suficientemente eficaces como para trabajar en el interior del más codificado de los géneros y aun así decir “otra cosa”), actúan por propia iniciativa como si un mecenas imaginario les impusiera un encargo. Los historiadores del arte y los críticos didácticos aplauden de entrada este tipo de intentos, pero en el fondo los festejan porque los propios autores han optado por un código externo a la obra que permite juzgarla *a priori* (lo primero que se les reprocha es el cúmulo de “errores genéricos” cometidos; existe a continuación un enorme repertorio fijo de objeciones: “inexactitudes históricas”, “excesos dramáticos”, “imposición de estilo”, etcétera); han acudido a un género para “romperlo desde dentro” porque se creen más fuertes que éste, pero en realidad no ha habido ninguna ruptura sino sólo “otro intento” de decir *la misma cosa*. Estos artistas han actuado de igual forma que aquellos colegas suyos que sí reciben un encargo de mecenas: restringirse voluntariamente dentro de los límites de un género; la libertad de unos y otros se reduce a volver más comprensibles las formas y los contenidos, nunca a volverlos verdaderamente *otros* (en verdad libres).

La tradición simultaneísta ha sido cuidadosamente erradicada de la memoria colectiva, y ha sido sustituida por una “tradición” sucesivista que se basa en una “ruptura” igualmente convencional. En el fondo se siguen diciendo las mismas cosas, y lo único que cambia es la vestimenta acorde a tal o cual modernidad.

LO IRREPETIBLE Y LO REDUNDANTE

La mecánica del encargo es aún más oprobiosa para los cineastas ya no principiantes y que son más o menos

conocidos. Ellos han saboreado algo de las “mieles del éxito” pero continúan buscando producción para sus proyectos personales. El mecenas cuenta con una perfecta estrategia para estos casos; les dice: “Mira, no puedo producir el guión que quieres, y ya tienes tiempo sin dirigir. Si pasas un año más sin hacer nada, tus bonos bajarán y perderás el lugar que has ganado. Te ofrezco dirigir este otro guión. Te servirá para ‘mantenerte en el candelero’ y conservar el estatus que te permitirá el año próximo conseguir producción más fácilmente”. Por más independientes que estos cineastas quieran mantenerse, han entrado ya en un cierto tren de vida que deben mantener; además del incentivo económico, he ahí la posibilidad concreta de continuar activos. Es precisamente debido a esta mecánica que en la filmografía de John Huston está un oprobioso encargo como *Anita la huerfanita*, o en la de Robert Altman uno como *Popeye*. Quienes defienden esta mecánica como parte “natural” de la carrera de cualquier artista, llegan incluso a apoyarse en tesis como la de la “muerte del autor”, sobre la que han escrito Barthes y los posmodernos.

Los mecenas suelen ufanarse de haber pro-creado grandes obras; entre otros casos mencionan algunos de los encargos que Luis Buñuel convirtió en obras magistrales, *Los olvidados*, *Él y Nazarín*, en su etapa mexicana, y *Bella de día*, en su etapa francesa. Se omite recordar que, cuando Buñuel llegó a México, había rechazado una invitación para dirigir en Hollywood y prefirió el anonimato en una industria en donde los encargos serían mucho menos oprobiosos. Más tarde escribió en su libro de memorias:

La necesidad en que me encontraba de vivir de mi trabajo y mantener con él a mi familia explica, quizá, que esas películas sean hoy diversamente apreciadas, cosa que comprendo. A veces, he tenido que aceptar temas que yo no habría elegido y trabajar con actores muy mal adaptados a sus papeles. Sin embargo, lo he dicho a menudo, creo no haber rodado una sola escena que fuese contraria a mis convicciones, a mi moral personal (Buñuel, 1982).

Esta enseñanza de Buñuel no ha prosperado entre los cineastas; ninguno de ellos aceptaría carecer de convicciones y de una moral personal, pero lo cierto

es que tales principios (y esa es la enseñanza de los mecenas, que no sólo ha prosperado sino que se ha vuelto exclusiva) han aprendido a ser “flexibles”. Y sin duda se *flexibilizan* a cada concesión hasta que terminan por coincidir punto a punto con los mensajes que difunden los *media* a cada instante: la única moral que impera entre los artistas es la de la sobrevivencia.

Cuando los mecenas se ufanan de las películas de Buñuel nacidas de encargos, el cineasta aragonés queda convertido en *ejemplo*: lo irrepetible surgió de lo redundante; la gran obra, de una cierta conjunción de elementos convencionales; la ruptura, desde el seno de la “tradicición” (hábil trampa que coloca al genio en el terreno de lo previsible, programable y redituable). En realidad, de lo que los mecenas son responsables es de que el arte, que es capacidad de profundizar, sea mantenido en lo superficial. Por hacer una analogía tecnológica: se siguen destinando las supercomputadoras únicamente a hacer sumas con números de dos cifras.

Un ejemplo puede elegirse casi al azar. En la película *3000 millas al infierno* (2001), el personaje protagónico, Michael Zane (Kurt Russell), forma parte de una banda que perpetra un sangriento asalto a un casino de Las Vegas. Con objeto de “salvarlo” del castigo moral deparado tradicionalmente a los malhechores (expectativa de género melodramático), el director y su co-guionista se cercioran de dejar muy claro, en el momento del asalto, que Zane se niega a disparar en contra de los policías, empleados y visitantes del casino, mientras que sus cómplices los acribillan sin miramientos. Sólo esta salvedad permite que Zane pueda rehacer su vida en el desenlace, mientras que los demás asaltantes son exterminados.

Este filme es parte viva de la tradición hollywoodense, lo cual significa que resulta estereotípico, manipulador, comercial y groseramente simplificador, todo lo cual no impide, sino propicia, que los espectadores lo tomen no sólo como realista, sino como *real*. Menos que sus realizadores individuales, es el propio aparato de producción de Hollywood el que ha creado a esta cinta, en el sentido en que un sistema crea vacíos que deben llenarse de acuerdo con las propias expectativas de ese sistema (éstas inventan las del público y no a la inversa). Para que un personaje malvado pueda salir adelante sin castigo moral se requiere un filme “alternativo” o “de ruptura”, como parecen serlo otros productos

EL CONCEPTO MÁS INMEDIATAMENTE ASOCIADO CON LA TRADICIÓN ES LA MEMORIA; LA RUPTURA, POR TANTO, RECIBE LA CARGA INVERSA, EL OLVIDO.

hollywoodenses que se visten de “experimentación” o “audacia genérica”, por ejemplo *Sospechosos habituales* (1994) o *Intriga en la calle Arlington* (1999); sin embargo, este tipo de filmes, por más que parezcan oponerse a la tradición, a su vez la continúan y alimentan. Los mecenas saben esto a cabalidad, y su labor consiste en alternar “tradición” y “ruptura”, puesto que esta última les da la *variedad* que satisface la eterna “sed de novedades” del público que consume productos tradicionales.

ORDEN Y CAOS: BIEN Y MAL

Si bien nadie se pone de acuerdo en lo que son los “productos tradicionales”, todos coinciden en saber el porqué de su ávido consumo por parte de la audiencia mundial: el hecho de que siempre se ha asociado a la tradición con el orden, y a la ruptura con el caos. Esta asociación conlleva otra, más profunda y compleja: la de identificar a la tradición con el bien, y a la ruptura con el Mal (en cualquier modernidad occidental, esta palabra se escribe siempre con mayúscula y cuando no es así, la infiere, a la inversa de la palabra “bien”, jamás escrita con mayúscula)⁶. Las implicaciones teológico-religiosas son infinitas; baste notar que, tanto en las discusiones sobre el género dramático como en el debate en torno a tradición y ruptura, no están ausentes conceptos como culpa, castigo y redención. El *dictum* “los pueblos felices no tienen historia” implica en primera instancia que es el Mal el que pone en movimiento no sólo a las historias sino a la Historia misma. De nueva cuenta es la ruptura la que carga el sobreentendido de ser el impulso, el motor mismo de la(s) modernidad(es).

En el terreno religioso, la dicotomía tradición/ruptura corresponde a las de bien/mal, virtud/pecado, canon/heresía. No obstante, la más inquietante connotación religiosa no se halla en estos paralelos, sino justamente

en el sentido mismo que las religiones mayoritarias dan a la redundancia. En uno de los acostumbrados *best-sellers* de horror y suspenso de Stephen King, *La tormenta del siglo* (1999), se recoge este sentido cuando el personaje que encarna al Mal con mayúscula exclama: “El infierno es la repetición”, con lo que convoca la idea del tormento eterno, es decir de una punición atroz infinitamente reiterada. Este personaje agrega: “Eso lo sabemos todos en nuestros corazones”⁷. Lo curioso es que, si el infierno es concebido como *repetición exacta*, el reino opuesto, el cielo, tendría que ser un universo regido por lo irrepitible, es decir sin leyes ni recurrencias, lo cual parece inconcebible (tanto como lo es la divinidad misma). El cielo de las religiones mayoritarias recae en este sobreentendido y por eso a la imaginación colectiva le resulta tan difícil comprenderlo, pese a las explicaciones teológicas o catequéticas. En cambio, en esta ecuación es muy fácil deducir lo que sería la vida terrenal: si el infierno es lo que se repite exactamente igual, y si el cielo es lo irrepitible absoluto, entonces el mundo intermedio, el humano, equivaldrá a un orbe basado en las *redundancias con variantes*, y esto debido a un hecho fácilmente comprobable, a saber: porque está mucho más definido por las repeticiones que por lo irrepitible. He ahí el sustento teológico de la variante, cuyo estadio extremo se llama ruptura: ella es indispensable para que el reino humano no se vuelva un infierno. La herejía es aún más esencial que el dogma: ella permite que éste, al repetirse, sea tolerado gracias a esa variante extrema que la herejía ha introducido.

(Si en el nivel teológico el infierno es la infinita repetición de lo atroz, también el orbe opuesto se basa en lo reiterativo. En este nivel, la redundancia tiene un sentido divino, como muestra la tradición bíblica según la cual Dios creó al hombre *a su imagen y semejanza*. En la parte más alta de la escala, la divinidad redonda

6 La dicotomía tradición/ruptura se transparenta en todas las dicotomías. La palabra “género” puede también entenderse en un sentido sexual, puesto que en el patriarcado la tradición es oscuramente asimilada a lo masculino y la ruptura a lo femenino. A través de innumerables textos, la sexología y la teoría de género han intentado denunciar las repercusiones de este sobreentendido.

7 Las reiteraciones concéntricas se dan no sólo hacia el exterior sino también hacia el interior: *Storm of the Century* no sólo repite al propio King de *Needful Things* (1991) sino que se apropia de temas popularizados por William Peter Blatty (en las novelas *The Exorcist* y *Legion*), a su vez tomados de un sinfín de fuentes. Cf. González Dueñas, 2003; capítulo “Nadie es Legión”.

LA "SED DE NOVEDADES" PARECE ABIERTA PERO ESTÁ CERRADA: LO QUE EL GRAN PÚBLICO ACLAMA SON MODALIDADES VISTOSAS DE LO MISMO; ALGO QUE FUERA REALMENTE NUEVO SERÍA RECIBIDO CON ESTUPOR Y DESCONFIANZA.

en sus criaturas; en la más baja, el castigo de las almas descarriadas es el eterno retorno de la punición.)

MEMORIA Y OLVIDO

Esa intuición —lo que “todos sabemos en nuestros corazones”— va desde el mito de Sísifo hasta el eterno retorno de Nietzsche, y en ella un elemento resulta esencial: la memoria. Las repeticiones de lo finito son finitas en sí mismas y, aunque el número de permutaciones posibles es inmenso, esto genera la “eterna” angustia por encontrar variantes de lo mismo. Cuando las cosas comienzan a repetirse casi sin variaciones, el mundo humano empieza a parecerse demasiado al infierno; nadie realmente espera que se parezca al cielo: basta que se parezca lo menos posible al infierno (esto es, una vez más, lo que se llama “ser realista”); ello se produce cuando las vueltas de lo mismo están vestidas con ropajes que parecen nuevos. La condición esencial que singulariza al infierno es que en él la redundancia surge acompañada por el recuerdo; una parte nuclear del castigo a un condenado estriba en que éste recuerde no sólo su identidad personal y, por tanto, la causa de la pena, sino el hecho de que ha sufrido y sufrirá la tortura una infinidad de veces, siempre *exactamente igual*.

La angustia proveniente de sospechar que un día podrían acabarse las variantes posibles de lo mismo, es mitigada a través de un método más efectivo, que sencillamente consiste en *olvidar las reiteraciones*. El infierno se vuelve menos intolerable si el alma en pena logra olvidar que el castigo que sufre es recurrente e infinito y cree irreplicable a su presente, es decir si puede convencerse de que sólo ha de sufrir la pena *una vez*.

El concepto más inmediatamente asociado con la tradición es la memoria; la ruptura, por tanto, recibe la carga inversa, el olvido. En el nivel del dogma religioso, la memoria resulta más indispensable para la noción de infierno que para la de cielo. La gracia es un estado simultáneo de gozo puro ante cuya suprema

intensidad palidecen la identidad del virtuoso e incluso el recuerdo de lo que le granjeó ese estado (quien disfruta de la gracia se ha desprendido de todo lastre o cadena que pudiera arrastrarlo a la parcialidad o a lo sucesivo: en la total sumersión en lo divino, ni siquiera necesita recordar los actos bondadosos o los sacrificios que le concedieron la redención). Si la pérdida de la identidad y el olvido son partes de la gratificación, en el polo opuesto un encadenamiento a ella y al recuerdo resulta indispensable para que el castigo del pecador sea efectivo. En la vida terrenal, más regida por la redundancia que por lo irreplicable, también la pérdida de la identidad y el olvido son inferidas como formas de la gracia.

La vida humana, más próxima a lo sucesivo que a lo simultáneo, es concebida como una suma de variantes que mitiga el tormento —pero a fin de cuentas sigue siendo un valle de lágrimas. Ese tormento es concebido como el menos malo en una gama en la que toda alternativa es *peor*; y en la cúspide de lo peor está lo realmente *nuevo*, por más bueno que parezca. El refranero popular lo expresa de manera directa y concisa: “Más vale malo por conocido que bueno por conocer”.

El gusto popular se refugia en lo tradicional como garantía de orden (bien), pero esa garantía y ese orden no podrían resultar más peculiares. La “sed de novedades” parece abierta pero está cerrada: lo que el gran público aclama son modalidades vistosas de lo *mismo*; algo que fuera realmente nuevo sería recibido con estupor y desconfianza. En cien mil piezas de arte narrativo, pues, se dará la misma estructura: primero se presenta un mundo tal como el poder lo requiere (corrupto, decadente, viciado, en guerra perpetua, un lugar en donde los individuos no son otra cosa que peones movidos desde fuera por el poder y desde dentro por un puñado de bajas pasiones, etcétera); luego, a ese *orden verdadero* se le impone el disfraz de “desorden” —caos y anarquía: Mal—, y surgen varios personajes heroicos que se le oponen; finalmente, con la “victoria” de estos últimos, se da una vuelta a un supuesto “orden”

hipotético y convencional —el rutinario “bien”. La *vuelta* es más importante que el “orden” en sí mismo, que ya a nadie interesa no sólo porque es *falso* (en la vida cotidiana aquel desorden es apreciable en todas partes, mientras que ese orden no aparece en parte alguna) sino porque con ello la historia termina y ya no hay nada que contar (finaliza el arrullo).

Pero la mecánica ha cumplido su objetivo, que es tranquilizar, atenuar el miedo, calmar las angustias. No sólo los vanguardistas sino cualquier contador de historias que se aleje de la fórmula genérica y atente contra las más elementales convenciones, será calificado como *iconoclasta* —irruptor contra la tranquilización— y generará sospecha, temor y repugnancia (aun aquellos que sólo quieren “revitalizar” un género). Mientras tanto, el poder podrá seguir contando la misma historia *ad infinitum* y ella será aceptada y nunca cuestionada. En el territorio cinematográfico, Hollywood es el celoso guardián de esa particularísima *tradición*»

Referencias

- Braudy, Leo. “Genre: the conventions of connection”, en Gerald Mast y Marshall Cohen (comps.): *Film Theory and Criticism*, 2ª ed., Oxford University Press, Nueva York, 1979. [“La falsa polaridad entre género y cine de autor”, en *Estudios cinematográficos*, año 6, n. 19, CUEC-UNAM, México, junio-octubre de 2000.]
- Beristáin, Helena (1988). *Diccionario de retórica y poética* (2ª ed. corregida). México: Porrúa.
- Buñuel, Luis (1982). *Mi último suspiro* (Memorias), Barcelona: Plaza & Janés. [(1982). *Mon dernier soupir*, Paris: Robert Laffont.]
- Chauvin, Serge (1999). “Robert Altman et les genres cinématographiques: le principe d’incertitude”, en *Études cinématographiques*, v. 64, París.
- González Dueñas, Daniel (2008). *Hollywood: la genealogía secreta*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León. Col. Tiempo Guardado.
- González Dueñas, Daniel (2003): *Libro de Nadie*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. Col. 20 + 1.

