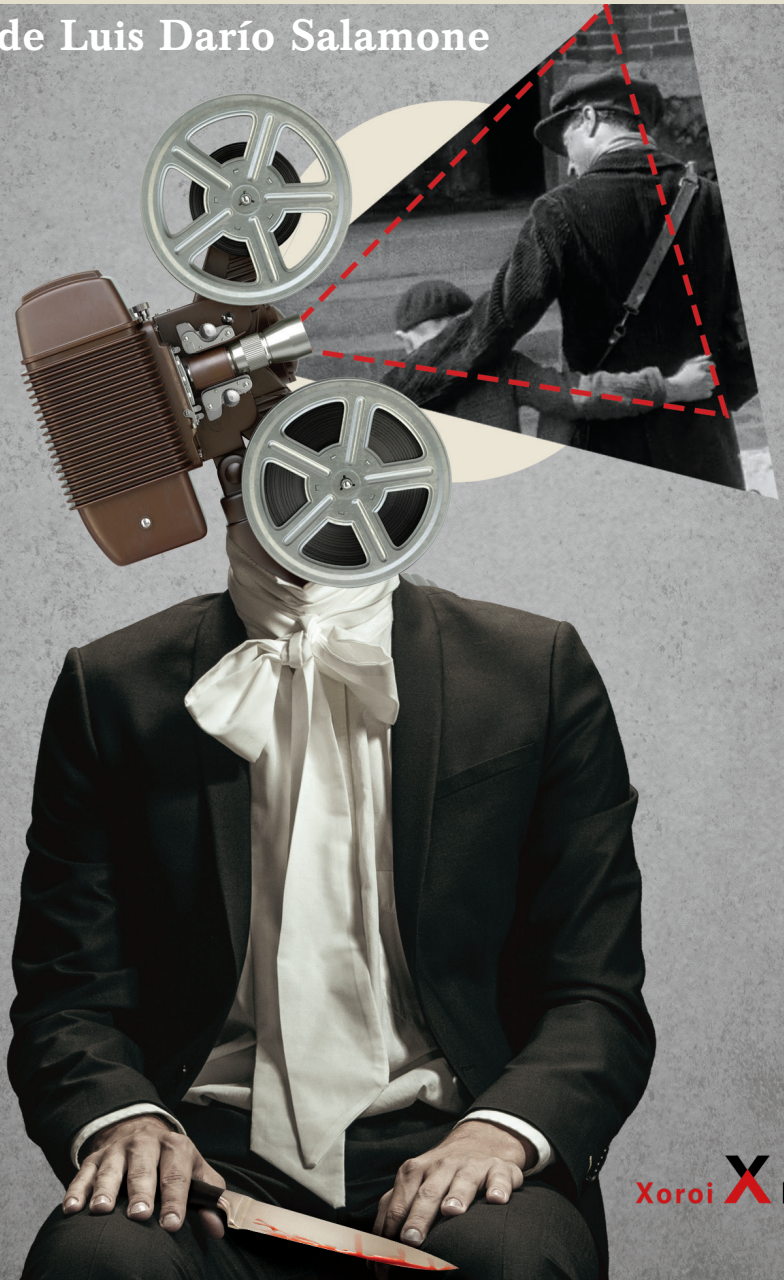
PABLO MARTÍNEZ SAMPER

ASCENSO Y CAÍDA DEL PADRE

una historia de la figura paterna a través del cine

Prólogo de Luis Darío Salamone



Xoroi X Edicions

ASCENSO Y CAÍDA DEL PADRE

Una historia de la figura paterna a través del cine

Pablo Martínez Samper

Prólogo

Luis Darío Salamone

Epílogo

Santiago Fillol

Xoroi
Edicions

Colección ConeXiones

Barcelona - Buenos Aires

Créditos

Colección ConeXiones

Título original:
Ascenso y caída del padre
Subtítulo:
Una historia de la figura paterna a través del cine

© Pablo Martínez Samper, 2024

© De esta edición: Pensódromo SL, 2024

Esta obra se publica bajo el sello de Xoroi Edicions

Diseño de cubierta:
Cristina Martínez Balmaceda – Pensódromo

Editor: Henry Odell
e–mail: p21@pensodromo.com

ISBN print: 978-84-127324-8-1

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.

Índice

Prólogo
Por Luis Darío Salamone **13**

Presentación – Tres viajes para el padre y el hijo **17**

Parte I
El viaje de Ulises
El padre ideal

Los inicios del cine: un mundo sin héroes **31**
El padre antes de la épica 32

El surgimiento cinematográfico de la figura de Ulises **35**
D. W. Griffith y las funciones del padre ideal 41
El nacimiento de una nación y la figura de Telémaco 48

Los años veinte: la desaparición del padre ideal **53**
El caso Keaton: los problemas de Telémaco en la gran ciudad 57
El caso Chaplin: los problemas de Ulises en los tiempos modernos 61

Los años veinte y treinta: el cadáver de Ulises **73**

Ulises vuelve de la Segunda Guerra Mundial **79**
¡Qué bello es vivir! y la paradoja del padre ideal 80
La odisea moderna del padre 82
Tres escenas entre padre e hijo 83
El ángel de la historia y la irrupción de lo siniestro 87

Los años cincuenta: el padre ideal y su espectro **91**
El wéstern, un mundo de códigos, un universo de espectros. 94
La mirada del hijo: *Raíces profundas y Hondo* ***99***
El rostro terrible del padre ideal 110

De los años setenta hasta el siglo XXI:
el retorno del padre o como salvar al padre ideal.....117
Flores rotas: el Ulises melancólico y la mirada del hijo 127

Parte II

El viaje de Abraham

El padre terrible

El nacimiento del padre terrible 137
D.W. Griffith, el (des)orden de la épica y la figura de Abraham 137
Lo siniestro y las funciones del padre terrible 141
De *Intolerancia* a *Lirios rotos*..... 143
Los años veinte y treinta:
el horizonte europeo del padre terrible.....151
Metrópolis: el padre terrible y la ciudad del futuro 160
La edad de oro: el padre terrible y la sinfonía del horror 172
El otro origen del padre terrible 183
Ulises vuelve transformado de la Segunda Guerra Mundial.....183
Los años cincuenta: el retorno del padre terrible 193
La noche del cazador: el origen fantasmático del padre terrible.....196
Centauros del desierto: el padre terrible y los orígenes.....209
De los años setenta hasta el siglo XXI:
el espectro del padre ideal, el padre terrible 219
Sacrificio: Tarkovski y el padre terrible 239

Parte III

El viaje de Hamlet

Los pecados del padre

El origen de los pecados, el viaje del hijo 245
La genealogía europea de los pecados.....249
Europa, la Segunda Guerra Mundial y el neorrealismo 249
Alemania, año cero: la errancia del hijo 254

La genealogía norteamericana de los pecados del padre.....263

La década de los setenta
***El padrino* y el espectro del cine clásico 269**

Los años ochenta: el padre como problema 277

De los años noventa hasta el siglo XXI:
el espectro del padre y la generación huérfana.....291

Conclusión 297

Epílogo – *Vers-le-Père*
Por Santiago Fillol.....**303**

Referencias bibliográficas.....307

Índice de directores citados.....317

Índice de filmes citados.....321

Índice de filmes citados.....321

Acerca del autor 329

A mi padre que me llevó por primera vez al cine.

A mi pareja que sin su ayuda no existiría esta historia de padres a hijos.

A mi hija que a los tres años descubrió el amor por las imágenes en la pared.

…en otras palabras, para jugar con uno de los retruécanos lacanianos, si vamos a tomar las películas en serio, solo podemos hacerlo tomándolas en serie.

Slavoj Žižek, *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock.*

Es sabido que ya Aristóteles había destacado cómo la representación artística logra incluso hacer agradable lo desagradable, y Kant define el arte como representación bella de una cosa porque es capaz de hacer aparecer como bello incluso lo feo. Y es claro que con esto no se está haciendo referencia ni a la artificiosidad ni a la habilidad artística. Aquí no se admira, como en el caso del artesano, con cuánto arte están hechas las cosas. Esto solo suscita un interés secundario. Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo.

Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I.*

Una obra de arte vale más que una obra filosófica pues lo que está oculto en el signo es más profundo que todas las significaciones explícitas.

Gilles Deleuze, *Proust y los signos.*

Prólogo

por Luis Darío Salamone

Para Jacques Lacan la pregunta ¿qué es ser un padre? se encuentra en el centro de la interrogación freudiana, tanto en lo que respecta a su doctrina, como en lo que concierne a su propia vida. La cuestión de la paternidad ha ocupado un lugar destacado en la teoría psicoanalítica debido a su incidencia en la constitución subjetiva. Sigmund Freud escribió mucho al respecto, le dedicó su obra *Tótem y tabú*, donde elabora una mitología para dar cuenta de la función paterna. Ubica en el origen a un padre primordial, violento, que acaparaba a todas las mujeres; hasta que los hermanos establecen una alianza para eliminar al tirano y luego devorarlo. Es a partir de entonces que adquiere un peso simbólico, los hijos lo respetan y se establece una ley, pasan a estar prohibidos los asesinatos entre los miembros del grupo, así como el hecho de acostarse con las mujeres del padre. Este mito sirve de analogía a la ambivalencia que se juega en el complejo de Edipo hacia el padre. La salida del mismo, a partir de la operación de la castración con la consecuente internalización, guarda una equivalencia con esa obediencia retrospectiva hacia la tribu con respecto al padre. Las religiones no son sino modulaciones de lo que sucedió en este acontecimiento primordial.

Freud extrae diversas consecuencias interesantes, como por ejemplo

que en el neurótico el deseo queda atado al temor, y el temor puede llegar a resultar más fuerte que el mismo. Para colmo, el deseo prohibido es capaz de desplazarse en el inconsciente hacia otros objetos. Cuando la represión del deseo tiene éxito, la libido puede llegar a transformarse en angustia. Lo cierto es que el padre, como responsable del complejo de castración, le permitió a Freud plantear lo que sería una salida del complejo de Edipo.

Freud volverá en varios textos —fundamentalmente en «Moisés y el monoteísmo», en casos clínicos, en diversas lecturas, como la de Sófocles, Dostoyevski o Shakespeare— a bordear el lugar del padre.

En la enseñanza de Jacques Lacan podemos ver varios aspectos que hacen al lugar del padre en la estructura, pero a la vez, dará cuenta de su función con una simpleza que solo la formalización puede otorgarnos. Por un lado elabora el concepto de Nombre del Padre, y lo que es la incidencia de la llamada metáfora paterna. Lo que lo llevó a Freud a tener que escribir varias páginas, Lacan lo simplifico en una operación lógica.

También planteará al padre en los diversos registros. Separará al padre biológico del simbólico, que pueden o no coincidir. Trabajará detalladamente las consecuencias de la falta de la función paterna. No solo Edipo Rey será una referencia, también Edipo en Colono, además la trilogía de Paul Claudel. Se sucederán el padre idealizado, el padre humillado, el padre impotente, aquel capaz de cumplir su función, el padre *sinthoma*. Figuras del padre que en su diversidad nos iluminan cómo incide el padre en el sujeto y la cultura. Luego planteará la declinación del Nombre del Padre en la sociedad moderna, con las consecuencias que vivimos en nuestra época.

Los psicoanalistas solemos encontrarnos con todo esto que hemos planteado en la clínica. Pero también lo podemos ver en la literatura y en el cine.

Afortunadamente se suma a lo trabajado en relación con esta temática este libro de Pablo Martínez Samper, que alumbra a la relación entre padres e hijos a partir de la historia del cine, tomando las figuras emblemáticas de Ulises, Abraham y Hamlet.

Cuando llegó este texto a mis manos, pensé inmediatamente en algunas películas que me marcaron en relación con esa pregunta que siempre queda abierta: ¿Qué es un padre?

Por un lado, *El tambor de hojalata* [Die Blechtrommel, 1979], una película dirigida por Volker Schlöndorff, basada en un libro de Gūnter Grass del mismo título.. Es la historia de un niño que decidió dejar de crecer. Su padre degradado, acomodaticio, pusilánime, lo dejaba sumido en el marco de lo que Lacan denominó la teoría del niño generalizado, consecuencia de la caída del padre.

Otra película que me fascinó para pensar la temática de la relación padre e hijo es *El gran pez* [Big Fish, 2003], dirigida por Tim Burton, donde se ve que el padre opera entre la verdad y la ficción.

Este trabajo de Pablo es una invitación a realizar tres viajes: el de Ulises, el de Abraham y el de Hamlet. Para poder alumbrar semejante recorrido nos proporciona tres antorchas: el padre ideal, el padre terrible y los pecados del padre.

Para quienes amamos tanto la literatura como el cine, lo que este libro nos depara, resulta muy difícil de poner en palabras. Se trata de una satisfacción que solo nos despiertan esos ensayos sobre los temas que amamos. Quizá se compare a eso que generan esas películas que nos marcaron para siempre, al tocar un punto de verdad que nos concierne.

Lacan dirá que el único lugar donde puede ser respondida válidamente la pregunta por el padre está determinado por la tradición. El padre encuentra su síntesis en la tradición religiosa, es de ese terreno que tomará el significante que le permitirá dar cuenta de la función paterna. Pablo nos ha demostrado con este libro que la historia del cine ha sido otro lugar propicio para sostener esa pregunta por el padre, por la relación con un hijo.

He disfrutado este libro de Pablo Martínez Samper como una de las mejores películas que he visto, como uno de los mejores libros que he leído. Resulta incomparable cuando se encuentran dos campos que tanto placer nos deparan.

¿No son acaso estos los lugares que nos han hecho más soportable la vida, donde incluso hemos podido encontrar raros momentos de felicidad? ¿Cómo no invitar a otros posibles lectores a compartir tan grata experiencia?

Después podríamos reunirnos en un café y comentar este texto, como a algunos nos gusta hacer cuando terminamos de ver una gran película.

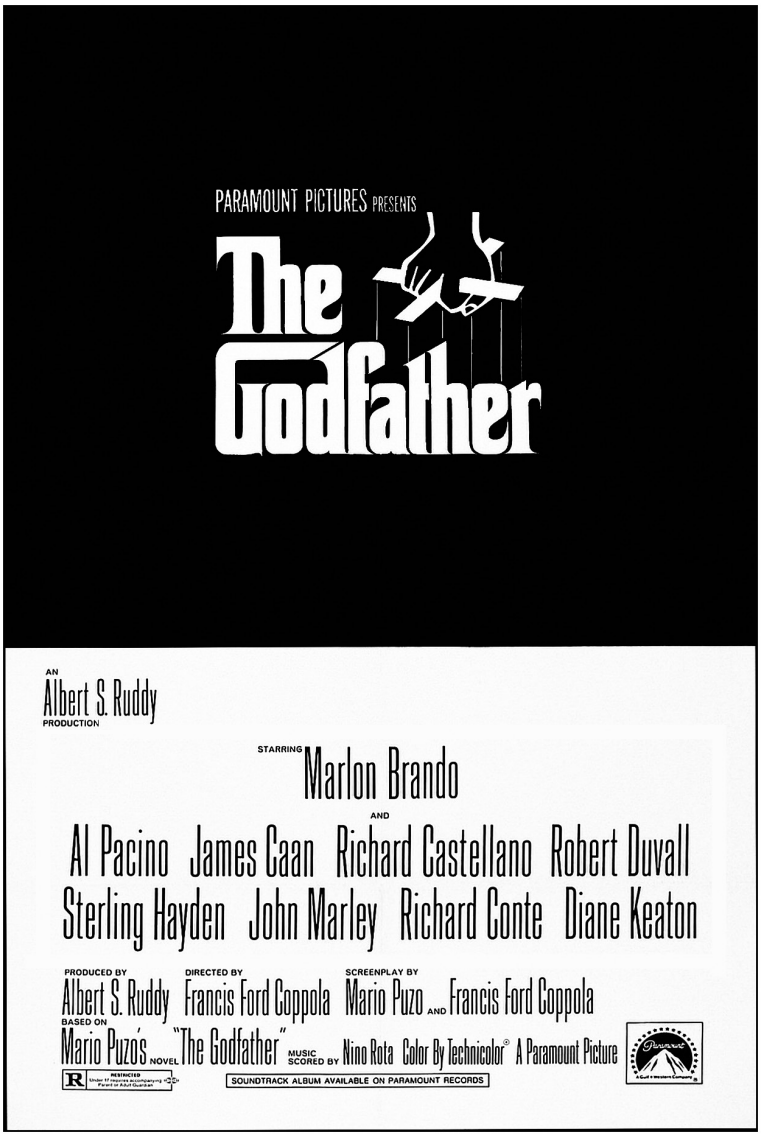
Presentación

Tres viajes para el padre y el hijo

En la década de los setenta dos películas, *El padrino* [The Godfather, 1972] y *La guerra de las galaxias* [Star Wars, 1977], cambiaron el maltrecho rumbo de Hollywood. *El padrino* de Coppola devolvió al cine norteamericano un estatus de autor, o cine de autor, que había prácticamente perdido tras la desaparición de los grandes nombres de la generación anterior[1] y *La guerra de las galaxias* de George Lucas solo reinventó el formato de las grandes producciones de éxito, o *blockbusters*, por medio de acomodar el viaje del héroe a la ciencia ficción. Estas dos películas aparentemente tan distintas (¿Qué relación podría existir entre la historia de Don Corleone y su familia y el periplo de un joven Jedi en una galaxia muy lejana?) marcaron mi infancia y mis futuras elecciones cinematográficas. Una marca que no somos capaces de traducir en palabras porque esa conmoción infantil[2] se produce

1. Por citar solo a tres reivindicados por la revista *Cahiers du cinéma*: en 1958 Orson Welles no volvió a rodar dentro del sistema de estudios tras *Sed de mal* [Touch of Evil, 1958], Nicholas Ray realizó su última gran producción en 1963 con *55 días en Pekín* [55 Days at Peking, 1963] y, ese mismo año, Alfred Hitchcock creó su última obra maestra *Los pájaros* [The Birds, 1963].

2. El filósofo Jacques Derrida sostiene en la entrevista para la revista *Cahiers du cinéma*, publicada en el n.º 556 de abril del 2001, que la mirada infantil nunca desaparece y que, precisamente, esta huella emocional que nos divide sería la singularidad mayor del cine como forma artística. La entrevista en lengua castellana se puede encontrar en el siguiente



Cartel del estreno en Estados Unidos de
El padrino [The Godfather, 1972)

Cartel del estreno en Estados Unidos de
La guerra de las galaxias [Star Wars, 1977]

de modo «inconsciente». No sabemos porqué pero esa película nos concierne y forma parte de nuestro ser más íntimo. El teórico francés Alain Bergala ofrece, en una bella fórmula, una posible explicación a este fenómeno:

> Esa película, que me estaba esperando, sabe algo de mi relación enigmática con el mundo que yo mismo ignoro y que ella contiene como un secreto por descifrar[3].

Para los que amamos el cine una película, o un enjambre de películas, nos retrata mejor que cualquier *selfie* o tratado sobre el yo porque en ella hay un saber sobre nosotros mismos escrito en forma de enigma. Este libro parte a la búsqueda de esa primera conmoción.

Ese saber permaneció cifrado hasta que se cruzó en mi vida un libro de teoría cinematográfica, *El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, y el psicoanálisis, o más concretamente la enseñanza de Jacques Lacan. En ese libro sobre la evolución del héroe cinematográfico, Núria Bou y Xavier Pérez me descubrieron que aquella conmoción infantil no era un asunto exclusivo ni privado sino que el cine había trabajado la figura del padre como un problema cinematográfico, o al menos, según estos autores, a partir de la década de los setenta. El cine de Hollywood de los años setenta, dicen, introduce un motivo narrativo que pone al padre y al hijo como epicentro de sus tramas estableciendo el «modelo paternofilial, de transmisión de saber familiar, como un recurso argumental más efectivo que la conquista del amor»[4]. Ese libro me descubrió que el vínculo secreto entre *El padrino* y *La guerra de las galaxias* era precisamente la figura del padre que ponían en escena y la pregunta que ambas intentaban responder: ¿qué es un padre? Sin embargo, ya con las primeras pruebas de que aquella conmoción infantil no era un tema únicamente subjetivo sino también objetivo, cuando quise buscar otros libros que acompañaran mi investigación me encontré con una sorpresa: la bibliografía sobre el

libro: DERRIDA, J.: *Artes de lo visible (1974-2004)*, Pontevedra, Ellago Ediciones, 2013, pp. 329-348.

3. BERGALA, A.: *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera ella*, Barcelona, Laertes, 2007, p. 62.

4. BOU, N. y PÉREZ, X.: *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 90.

padre y el hijo en el cine es bastante escasa y muchas veces se reduce a destellos brillantes pero que no han tenido un desarrollo articulado. Citaremos únicamente tres de esos destellos: el caso de los críticos Pascal Bonitzer y Serge Daney, cuando en su texto de 1979 escriben que lo que está en la base de toda ficción es «la remontada hacia los nudos de la filiación, de los hijos hacia los padres»[5]; o, cuando un año más tarde, Daney inventa una palabra, «*ciné-fils*»[6], para dar cuenta del concepto de cinefilia[7]; o inclusive cuando en los años noventa Alain Bergala en su libro *La hipótesis del cine* escribe que «muchas grandes películas que han inoculado el amor por el cine tienen como tema precisamente la transmisión, la filiación (y el encuentro con el mal, la exposición al mal)»[8] para simplemente enumerar después una lista de películas de grandes cineastas sin desarrollar ese hermoso hallazgo. ¿Cómo es posible que si los más grandes cineastas, por seguir citando a Bergala, se han acercado a la relación entre padres e hijos «con el sentimiento de abordar un tema que tenía que ver con la esencia misma de su arte»[9] no existan más libros dedicados a esta cuestión? La cuestión es que hasta el 2005 no apareció una monografía dedicada a la figura del padre, el libro de Stella Bruzzi *Bringing up Daddy – Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*, que solo está publicado en lengua inglesa y, además, tan solo investiga la figura del padre a partir de la Segunda Guerra Mundial. Una monografía que comenzaba con esa misma constatación. Hollywood —escribe Bruzzi— ha producido una multitud de películas que incorporan importantes figuras paternas pero «raramente han sido discutidas como tales»[10]. ¿Cómo explicar esta ley del silencio sobre la figura del

5. DANEY, S. y BONITZER, P.: "*Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola" en BAECQUE, A. y TESSON, CH. (comps.): *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004, p. 207.
6. DANEY, S.: «Wim´s Movie (Wim Wenders et Nicholas Ray)», *La rampe*, París, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1996, p. 205.
7. Daney inventa la palabra «*ciné-fils*»; un juego de palabras, intraducible en español, que descompone y recompone la palabra cinefilia (*cinéphilie*) en cine-hijo (*ciné-fils*) para dar cuenta de la joven generación de cineastas europeos surgidos tras la *nouvelle vague* y su relación con la generación de cineastas anteriores, los grandes autores norteamericanos que ellos mismos encumbraron.
8. BERGALA, A.: *La hipótesis del cine… op. cit.*, p. 86.
9. *Idem*, p. 87.
10. BRUZZI, S.: *Bringing up Daddy. Fatherhood and Masculinity in Post-war Hollywood*, Londres, British Film Institute, 2005, p. viii.

padre? O, más aún, ¿cómo explicar que un cambio de paradigma tan importante, del clásico *boy meets girl* al moderno *boy meets father*[11], no haya recibido más atención por parte de los académicos y los críticos de cine? Intentar averiguar las causas de este silencio nos alejaría de los objetivos de esta introducción y de mis propias capacidades. Dejaremos al lector que intente resolver este enigma; pero podemos arrojar alguna pista si ubicamos un punto crucial en la historia de las relaciones entre el cine y el psicoanálisis. Una historia (que merecería un libro aparte y que aún se encuentra por escribir) repleta de éxitos y malentendidos, que alcanza en 1975 uno de los momentos más álgidos. En ese año el teórico Raymond Bellour publicó un artículo en la revista *Communications*, «Le blocage symbolique»[12], que estableció una forma de leer el cine de Hollywood que aún perdura. En un complejo y brillante análisis del filme de Hitchcock *Con la muerte en los talones* [North by Northwest, 1959], y utilizando las herramientas conceptuales del primer Lacan, Bellour propone una lectura donde hace equivalente el trayecto del héroe con los tiempos del Edipo: es decir, para que el protagonista pueda acceder al objeto de su deseo (una mujer) tiene que poder ocupar el lugar de la ley (el lugar del padre). Esta lectura, o más bien una utilización simplificada de las sutilezas de Bellour, rápidamente se extendió como fórmula y convirtió a todos los héroes cinematográficos en edipos freudianos y a todo el cine de Hollywood en un defensor de la ideología patriarcal. El problema de esta aplicación del psicoanálisis es que borraba las múltiples figuras del padre que el cine había construido a lo largo de su historia y, sobre todo, que ocultaba la deconstrucción del padre que el mismo cine había realizado casi desde sus inicios. ¿Qué representantes de la ley son Don Corleone, Dark Vader o el Coronel Kurtz, por citar únicamente a los tres padres que han aparecido en esta introducción? ¿Acaso ocupar el lugar del padre no es para esos tres hijos una condena más que una conquista? Quizás una de las explicaciones de porqué el padre ha recibido tan poca atención por parte de la academia sea que se realizó una ecuación que equiparaba el padre como lugar-de-la-ley a la ideología patriarcal que solucionaba muchos quebraderos de cabeza.

11. BOU, N. y PÉREZ, X.: *El tiempo del héroe. op. cit.*, p. 93.
12. BELLOUR, R.: «Le blocage symbolique», *Communications*,1975, 23 pp. 235-350, disponible en: http://xoroiedicions.es/x/46r.

Sin embargo, en la historia del cine la figura del padre, así como la de ley, siempre ha sido una figura problemática. No por casualidad, como veremos posteriormente, las primeras películas burlescas tenían al padre como centro de sus críticas y la primera gran película de Hollywood —*El nacimiento de una nación* [The Birth of a Nation, 1915] de D.W. Griffith— estaba construida con dos padres que no podían ejercer la ley: el padre de la familia del norte —auténtico tirano de la historia— y el padre de la familia del sur —víctima principal del último tramo del filme—. El padre en el cine es más —por utilizar otra terminología freudiana— un objeto perdido alrededor del cual gira su historia que una solución arrancada a lo social. Y en este punto entra la otra influencia que planea por este libro, el psicoanálisis de orientación lacaniana, porque el psicoanálisis mismo gira en torno a esa figura. Jacques Lacan, en el seminario 4 —es decir en 1957, la década donde el cine intensifica su obsesión con el padre en wésterns como *Raíces profundas* [Shane, 1953] de George Stevens, melodramas como *Rebelde sin causa* [Rebel Without a Cause, 1955] de Nicholas Ray, o comedias como *El padre de la novia* [Father of the Bride, 1950] de Vincente Minnelli— ya señalaba que toda la investigación freudiana se podía resumir en torno a la pregunta: ¿Qué es un padre?[13] Pregunta, por tanto, que comparten el cine y el psicoanálisis. En este sentido, Lacan y la enseñanza de Jacques-Alain Miller, fueron compañeros de viaje para esta investigación. Compañeros secretos, porque en ningún momento traté de hacer psicoanálisis aplicado —siguiendo el consejo de Lacan de que el arte siempre lleva la delantera— pero sí fueron de ayuda para no cerrar la pregunta prematuramente ni aplicar una respuesta prefabricada. El constante cuestionamiento del padre en la obra de Lacan, especialmente a partir del seminario 6 dedicado precisamente a Hamlet[14], me sirvió como herramienta de lectura —como antídoto crítico— para ver cómo el cine nunca dio por sentada la cuestión del padre sino que la puso a trabajar como una pregunta central. Después

13. «Toda la interrogación freudiana —no sólo en su doctrina, sino en la experiencia del propio sujeto Freud, que podemos seguir a través de las confidencias que nos hizo, a través de sus sueños y el progreso de su pensamiento, todo lo que ahora sabemos de su vida, de sus costumbres, incluso de sus actitudes en su familia, contada por el señor Jones de una forma más o menos completa, pero cierta—, toda ella se resume a esto: *¿Qué es ser un padre?*». LACAN, J.: *El Seminario. Libro 4: La relación de objeto*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 206.
14. LACAN, J.: *El Seminario. Libro 6: El deseo y su interpretación*, Buenos Aires, Paidós, 2014.

de haber nombrado al psicoanálisis, sería injusto no citar a Jesús González Requena —teórico del cine español—, que ha elaborado toda una teoría del cine usando a Freud como guía. Su libro *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*[15], es una obra importante que versa sobre la articulación entre semiótica y el psicoanálisis freudiano, entre el relato y el Edipo. Su obra tiene el mérito de ser una de las últimas, y únicas, aventuras intelectuales que se ha atrevido a pensar el cine en su esencia y totalidad, pero que, al apoyarse en Freud frente a Lacan, en sus análisis predomina una forma muy específica del padre, el padre simbólico —o lo que nosotros llamaremos el padre ideal—, desatendiendo a las otras figuras que el cine ha construido y problematizado. De cualquier modo, su brillante análisis de *La edad de oro* [L'Âge d'or, 1930] de Luis Buñuel, publicado en su libro *Amor loco en el jardín. La diosa que habita en el cine de Buñuel*[16], en el que ubica la importancia de los distintos padres que aparecen en el filme, reafirmó mi intuición de que ese cambio de paradigma de los años setenta —*boy meets girl* al moderno *boy meets father*— no era una ruptura radical en la historia del cine, sino el último movimiento de una historia que el cine venía desarrollando desde sus inicios.

En la reseña de la película de Win Wenders *Relámpago sobre el agua* [Lightning Over Water, 1980], el crítico Serge Daney lanzaba otro de sus aforismos: «quizá solo existan dos grandes temas en el cine: la filiación y la alianza»[17]. Este libro intenta recoger ese guante y responder a las siguientes preguntas:

> ¿Cómo aparece representado el padre en la historia del cine?
> ¿Cuáles son los rasgos que lo definen?
> ¿De qué forma se configuró esta relación, padre/hijo, en cada «período» cinematográfico?
> ¿Cómo se reflejan las soluciones formales de cada autor y de cada movimiento en torno a la representación de esta relación?

15. GONZÁLEZ REQUENA, J.: *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla ediciones, 2007. Ver también: http://xoroiedicions.es/x/46q.
16. GONZÁLEZ REQUENA, J.: *Amor loco en el jardín. La diosa que habita en el cine de Buñuel*, Madrid, Abada editores, 2008,
17. DANEY, S.: *La rampe, op. cit*., p. 205.

> ¿Qué nos pueden enseñar los distintos rostros de este par que diacrónicamente atraviesa toda la historia sobre nuestro presente?

Desde sus inicios, el cine imaginó soluciones posibles para este binomio; el lugar y el rol que cumplen los padres y los hijos no se encuentran prefijados de antemano sino que se transforman según los cambios históricos y la construcción de las figuras. Cada época y cada periodo cinematográfico responden a las tensiones sociales e históricas construyendo una figura distinta del padre. Para intentar atrapar esos distintos rostros nos planteamos, por tanto, estudiar el par padre/hijo para lo que nos hemos apoyado en tres figuras literarias que han puesto en escena las distintas caras del padre y del hijo: la *Odisea* de Homero, el sacrificio de Abraham y Hamlet de Shakespeare. Cada figura de nuestro recorrido —el padre ideal, el padre terrible y los pecados del padre— son hijas de su tiempo y a la vez expresan sus características esenciales. Es decir, cada figura encarna, según la terminología de Hans Robert Jauss, el horizonte de expectativas de un determinado momento de la historia del cine. En su libro *La literatura como provocación*, Jauss sitúa la posibilidad de objetivar el horizonte de expectativas de una determinada obra artística:

> […] en primer lugar, a partir de normas conocidas o de la poética inmanente del género; en segundo lugar, de las relaciones implícitas respecto a obras conocidas del entorno histórico[18].

Así, el paso de una figura a otra no depende estrictamente de la cronología, sino de las transformaciones estéticas e históricas que cada figura expresa y refleja en las distintas películas de la historia del cine, pudiendo convivir en cada periodo distintas figuras. El criterio de selección de las películas corresponde a la noción de paradigma tal y como la definió Agamben en su libro sobre la investigación en ciencias humanas, *Signatura Rerum*. El paradigma, escribe el filósofo,

> […] es un caso singular que se aísla del contexto del que forma parte

18. JAUSS, H. R.: *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, p.173.

> solo en la medida en que, exhibiendo su propia singularidad, vuelve inteligible un nuevo conjunto[19].

Cuando nos detenemos a analizar en profundidad alguna de las películas paradigmáticas de cada una de las figuras, es porque estas películas explicitan de una forma clara lo que en muchas otras de su mismo periodo histórico estaba en juego: el lugar y la representación del padre y el hijo en cada contexto. Quizá, por este motivo, las películas que analizamos con detenimiento son obras canónicas en la historia del cine, precisamente porque vuelven inteligibles a sus hermanos menores. El objetivo de este libro no es analizar todas las películas de la historia del cine que centren sus tramas en la relación padre e hijo, sino construir una cartografía histórica, una ruta de viaje o dispositivo de lectura, que permita interpretar aquellas películas que aquí no han sido analizadas. Solo el lector podrá decir si le fue útil para entender los miles de ejemplos que le vendrán a la mente mientras lea estas páginas y que no aparecen en este libro como las recientes *Joker* [2019] de Todd Phillips y *El método Williams* [King Richard, 2021] de Reinaldo Marcus Green o las películas pertenecientes al siglo pasado como son *Belleza americana* [American Beauty, 1999] de Sam Mendes o *El doctor Frankenstein* [Frankenstein, 1931] dirigida por James Whale.

La estructura del libro se compone de tres partes: el viaje de Ulises, el viaje de Abraham y el viaje de Hamlet. Tres recorridos paralelos, y en paralelo, por la historia del cine, que corresponden a tres figuras respectivamente: el padre ideal, el padre terrible y los pecados del padre. En el primer recorrido analizamos cómo *El método Williams* construye cinematográficamente, en sus primeras películas, la figura del padre ideal, del padre como héroe. Figura que irrumpe en el arte cinematográfico a través del uso inédito de dos programas narrativos: el montaje en paralelo y el rescate en el último minuto. El declive de esta figura comienza rápidamente y, a partir de los años veinte, el padre como héroe irá transformándose cada vez más en una figura espectral hasta llegar a la actualidad donde pocas películas construyen esta figura. Y si lo hacen, como en el caso de *Gran Torino* [2008] de Clint Eastwood y *Un lugar tranquilo* [A Quiet Place, 2018] de John

19. AGAMBEN, G.: *Signatura Rerum. Sobre el método,* Barcelona, Anagrama 2010, p. 23.

Krasinski, es para retratar su sacrificio final o, como en el caso de *Un asunto de familia* [Manbiki Kazoku, 2018) de Hirokazu Koreeda o *Capitán fantástico* [Captain Fantastic, 2016] de Matt Ross, para narrar sus contradicciones. El viaje del padre terrible se formula en todo su esplendor en el horizonte de las vanguardias europeas con dos películas como *Metrópolis* [Metropolis, 1927] de Fritz Lang y *La edad de oro* de Luis Buñuel, hasta que el cine norteamericano, después de la Segunda Guerra Mundial, lo convierta en una de sus principales obsesiones. Este padre terrible mítico adquirirá, en *Centauros del desierto* [The Searchers, 1956] de John Ford, el carácter siniestro y ambiguo que lo caracteriza en las representaciones de las décadas posteriores. El viaje de Hamlet comienza en esos años con los hijos de la modernidad cinematográfica: Edmund de *Alemania*, *año cero* [Germania, anno zero, 1948], filme dirigido por Roberto Rossellini, y el hijo de Antonio Ricci del *Ladrón de bicicletas* [Ladri di biciclette, 1948] de Vittorio De Sica. El cine a partir de estas dos películas vincula la errancia de los hijos a la culpa de los padres o, como escribía Sebald, a «la herencia de una existencia entre las ruinas que se siente como vergonzosa»[20]. El pecado de los padres alcanza, con el cineasta Jean-Luc Godard y el estreno del primer capítulo de su obra magna en 1988, *Historia(s) del cine* [Histoire(s) du cinéma, 1988-1998], un momento culminante. A partir de los años ochenta el padre es una figura tan problemática como el espectro del padre de Hamlet.

Para finalizar con esta introducción, cabe señalar que hemos elegido la categoría de viaje para los tres recorridos por la historia del cine —el viaje de Ulises: el padre ideal, el viaje de Abraham: el padre terrible y el viaje de Hamlet: los pecados del padre— no solo porque el viaje sea una de los motivos predilectos del relato cinematográfico, sino porque cada figura termina el trayecto de una forma distinta a como lo empieza. Para nombrar estos trayectos podríamos haber elegido también la categoría de movimiento en su acepción musical. Porque el recorrido de estas figuras adquiere su sentido último, como si el viaje de las tres figuras fuese en realidad uno solo, cuando se interpretan en su conjunto, en montaje en paralelo.

20. SEBALD, W. G.: *Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 46.

PABLO MARTÍNEZ SAMPER

ASCENSO Y CAÍDA DEL PADRE

una historia de la figura paterna a través del cine

¿Qué es ser un padre? Un recorrido por la historia del cine en busca de respuestas.

Desde sus inicios, el cine imaginó soluciones posibles para el binomio padre/hijo. El lugar y el rol que cumplen los padres y los hijos no se encuentran prefijados de antemano, sino que se transforman según los cambios históricos. Cada época y cada periodo cinematográfico responden a las tensiones sociales e históricas construyendo una figura distinta del padre.

El objetivo de este libro no es analizar todas las películas que centren sus tramas en la relación padre e hijo sino construir un marco conceptual, una ruta de navegación, que permita interrogarse sobre la figura paterna y sus representaciones cinematográficas. Y lo hace planteando un viaje por tres recorridos en la historia del cine —el viaje de Ulises: el padre ideal, el viaje de Abraham: el padre terrible y el viaje de Hamlet: los pecados del padre— no solo porque el viaje sea una de los motivos predilectos del relato cinematográfico, sino porque cada figura termina el trayecto de una forma distinta a como lo empieza.

Para quienes amamos tanto la literatura como el cine, lo que este libro nos depara resulta muy difícil de poner en palabras. Se trata de una satisfacción que solo nos despiertan esos ensayos sobre los temas que amamos. Quizá se compare a eso que generan esas películas que nos marcaron para siempre, al tocar un punto de verdad que nos concierne.

He disfrutado este libro como una de las mejores películas que he visto y como uno de los mejores libros que he leído. Resulta incomparable cuando se encuentran dos campos —cine y literatura— que tanto placer nos deparan.

Luis Darío Salamone

Xoroi Edicions
CONEXIONES

9 788412 732481