

CERTEZAS NEGADAS

En torno al arquetipo del hombre superfluo en la literatura y el cine

JOAQUÍN AYALA

*Este texto se debe a la reelaboración de la intervención que bajo el mismo título tuvo lugar durante el transcurso del Seminario *Adán al desnudo: visiones del hombre en las artes*, organizado por el Ateneo de La Laguna.

Etiqueta y personaje

El hombre superfluo pertenece por derecho propio a la estirpe de hombres que el moralista francés Joseph Joubert reunió en un célebre y magnífico aforismo: *Poetas, guerreros y santos, insatisfechos del mundo*. Nos encontramos, por tanto, ante hombres cuya rebeldía y, también, cuya amargura deriva directamente del sentimiento de estar de más, de no encontrar su sitio en la sociedad a la que pertenecen.

Su entrada en escena coincide significativamente con la aparición del hombre moderno que, según Arnold Hauser, debe situarse tras las convulsiones europeas de 1830 o, en el caso concreto de Rusia, tras la fracasada revolución del 48. Se trata, pues, de otro innegable producto de la compleja, conflictiva y contradictoria sociedad burguesa, que tanto en el siglo XIX como hoy en día, crea y fagocita a sus propios monstruos y disidentes.

Herederos de los héroes románticos ingleses y alemanes, podríamos obtener *grosso modo* el retrato del *hombre superfluo* a partir de algunos de sus principales atributos: insatisfacción ante un mundo que le hiere y decepciona, rebeldía incapaz de concebir la resignación ante el orden natural de las cosas, desesperanza lúcida e implacable, dandismo como forma de autoafirmación, la duda elevada a único sistema posible, incapacidad para la acción continuada, carencia de voluntad y la impotente conciencia de vivir en la amargura.

El arquetipo adquirirá especial relevancia en la literatura rusa del XIX, aunque en absoluto se trate de una figura exclusiva de ella (como recuer-

dan algunos personajes de *Las ilusiones perdidas* de Balzac o al Flaubert de *La educación sentimental* sin ir más lejos). Desde 1833, fecha de aparición del *Onegin* de Pushkin hasta el estreno de las últimas obras de Chejov, serán muchos y particularmente buenos los autores que de uno u otro modo darán cabida en su obra a las distintas variaciones de este peculiar héroe.

Así, el *personaje* será presentado con el *Onegin* de Pushkin, cuyo impacto superó con creces el mero fenómeno literario y generó un intenso debate social y artístico que abriría las puertas a la aparición de una *etiqueta* pronto indispensable. El personaje se consolidaría con el Pechorín de *El héroe de nuestro tiempo* de Lermontov y la fórmula con los protagonistas de *El hombre superfluo* y *Rudin* de Turgeniev. Nuevas cimas serían alcanzadas con el *Oblomov* de Goncharov y los hombres superfluos de los dramas de Chejov.

Tanto *Onegin* como Pechorín pueden encuadrarse aún en la tradición romántica del Werther de Goethe o del Don Juan de Byron, pero con la salvedad de que los rusos se nos muestran ya contaminados por la singularidad de su tradición y por el golpe moral que ha supuesto el fracaso de la revolución decembrista, que condenó a toda una generación al silencio y a la desesperanza.

Se trata de hombres capaces, llenos de potencialidades vitales, pero cuya existencia parece, sin embargo, abocada al fracaso. La confusión moral y el estado permanente de crisis espiritual les deja como únicas salidas una pasiva y sólo aparente aceptación del estado de las cosas y la entrega a una, a menudo, enfermiza introspección.

Onegin, el fundador, es un joven de vida ajetreada y moral difusa, cuya existencia no deja, sin



Fuego fatuo, F. Fellini

embargo, de estar marcada por el tedio y el hastío. La inesperada muerte de un familiar le hará rico y le obligará a trasladarse al campo donde deberá gestionar su fortuna. Allí conocerá a la joven Tatiana y al idealista Lenski, seres ambos de tal pureza que inevitablemente caerán en desgracia al contacto con el alma turbulenta del protagonista. Y hasta aquí, aparentemente, nada que se aparte en esencia del prototipo de héroe romántico con su carga de cinismo y fatalidad. La peculiaridad de nuestro héroe es su progresiva conversión, diríase que en una especie de camino de perfección, en un hombre lleno de autocompasión y arrepentimiento, que siente remordimientos de conciencia y, sobre todo, descubre horrorizado su propio vacío existencial.

Belisario Belinski, el gran crítico de la época, trazará así la fisonomía del héroe pushkiniano:

"Creemos que existen novelas cuyo propósito consiste precisamente en carecer de final, puesto que en la vida real también se dan hechos sin desenlace, existencias sin un objetivo, seres indefinidos, incomprensibles para nadie, ni siquiera para ellos mismos; en una palabra: seres a los que los franceses llaman *les êtres manqués* (los seres laguna), *les existences avortées*. Estos seres a menudo están dotados de grandes

valores morales, de gran fuerza psíquica; prometen mucho, pero cumplen poco o nada. Es algo que no depende de ellos. La realidad los envuelve con su *fatum*: liberarse de ella rebasa las fuerzas y posibilidades humanas¹."

El *hombre superfluo* es a menudo considerado como un enfermo de la voluntad. Sufrido portador del llamado *mal del siglo* y víctima eterna del *taedium vitae*, la enfermedad del hastío, una herencia aristocrática que nuestros insatisfechos héroes arrastrarán con su aire de condena y un halo de excepcionalidad (una vez más, romántica) que los convertirá en "hombres fascinantes".

Lo que definitivamente separará a nuestros héroes del modelo romántico será la dimensión patológica que adquiere su hastío; ya no se trata aquí del idealismo de los héroes de Byron, que les impulsaba a arriesgar la vida en intrépidas aventuras e idealismos escapistas, sino de una profunda enfermedad de la voluntad que el hombre superfluo, más allá de poses estéticas, sufrirá como primer síntoma de un destino fatal.

Pero habremos de insistir en que aunque el arquetipo se nos presente en muchas de estas obras como un enfermo, moral y existencialmente, en

*Lo que definitivamente
separará a nuestros héroes
del modelo romántico
será la dimensión
patológica que adquiere su
hastío.*



ningún caso puede ser considerado un malvado en el sentido clásico, puesto que sus rasgos negativos (frialidad emocional, cínico escepticismo y crueldad) se compensan no sólo con los rasgos positivos (inteligencia, lucidez y nobleza) sino, además, con la simpatía (o compasión) que despierta el saberlo condenado a vivir en una sociedad que desprecia y detesta (esto no es su culpa, sino su desgracia). En palabras de Herzen, otro autor de la época, su drama consiste en *no sentirse en casa en un mundo de almas muertas*.

Álvaro Mutis intentaría agrupar en una célebre conferencia los restantes síntomas de esta enfermedad bajo el signo de la desesperanza, aunque el propio autor ya sospecha en su texto de la inexactitud del término. Para ello enumera los elementos que la componen: la lucidez, la soledad, la incomunicabilidad, una rara familiaridad con la muerte y:

"Por último —y aquí se presenta la ineficacia de la palabra que he escogido para nombrar esta charla— nuestro héroe no está reñido con la esperanza, en lo que ésta tiene de breve entusiasmo por el goce inmediato de ciertas probables y efímeras dichas. Por el contrario, es así como sostiene —repito— las breves razones para seguir viviendo. Pero lo que

define su condición sobre la tierra, es el rechazo de toda esperanza más allá de los más breves límites de los sentidos, de las más leves conquistas del espíritu. El desesperanzado no «espera» nada, no consiente en participar en nada que no esté circunscrito a la zona de sus asuntos más entrañables²."

En el hombre superfluo, parece querer concluir Mutis, la desesperanza no es absoluta, sólo le afecta en las largas distancias; en las cortas, la vida seguirá latiendo en su interior incluso cuando haya encomendado su futuro al suicidio.

Hombres a la deriva

En su intento de clasificación de los modos históricos de la narración cinematográfica, David Bordwell señala como una de las características diferenciales del cine clásico, frente al de *arte y ensayo*, el hecho de que el primero privilegia al argumento y a la cadena causal que lo sostiene, mientras que en el de arte y ensayo la causalidad y objetivos de los per-

sonajes resultan difusos y por ello se estructura sobre una serie de sucesos más o menos episódicos. Dice textualmente: "Si el protagonista de Hollywood corre hacia su objetivo, el del cine de arte y ensayo se presenta desliziéndose pasivamente de una situación a otra"³.

Lo que me gustaría sugerir en estas páginas es que este arquetipo ha trascendido la especificidad romántica rusa y se ha convertido, a lo largo de la historia del cine, en un modelo necesario y eficaz a la hora de expresar metafóricamente la, a veces, engañosa lucidez de los desesperanzados. Para ello echaré mano de un puñado de películas, las cuales creo innegablemente enraizadas en esta tradición.

Haré referencia, pues, a cuatro títulos que comparten como punto de partida la estructura episódica a la que alude Bordwell y cuyos protagonistas personifican, a mi modo de ver, los distintos aspectos de la pervivencia de este arquetipo. Son *Bajo el volcán* (1984) de John Huston, *La dulce vida* (1959) de Federico Fellini, *Fuego fatuo* (1963) de Louis Malle y *La mamá y la puta* (1973) de Jean Eustache.

1. En uno de los periodos menos exitosos de su carrera, Huston se impuso el atrevimiento de plasmar en imágenes el magno proyecto novelístico de Malcolm Lowry y con él el tempestuoso mundo interior del Cónsul Firmin. Así, su película, siempre a la sombra de una de las grandes novelas del siglo pasado, y, sobre todo, su personaje se vinieron a unir a la célebre galería de perdedores *hustonianos*, hoy ya convertida en tópico.

¿Qué es lo que diferencia al Cónsul Firmin del Toulouse-Lautrec de *Moulin Rouge* o al Gabriel de *Los muertos*? ¿qué es lo que convierte al Cónsul, y no a estos últimos, en un destacado ejemplo de hombre superfluo? La respuesta es sencilla: una lucidez extrema y paralizante. Sin necesidad de revelaciones o permanentes actitudes cínicas, el protagonista de *Bajo el volcán* ha adquirido la certeza absoluta de su imposibilidad de redención. Haga lo que haga o vaya donde vaya, allí lo estará esperando la desesperanza.

William H. Gass lo entendió así en uno de sus ensayos del que extraigo esta cita en la que a su vez se cita la novela de Lowry:

"El señor Laruelle aconseja al Cónsul que vaya a su casa a meterse en la cama, por el amor de Dios. Su esposa ha vuelto a él. ¿Y no había estado él gimiendo precisamente por eso? Pero continúa ahí bebiendo, de la misma manera desagradable que obligó a ella a separarse de él anteriormente. Pero la tequila, exclama el Cónsul, es saludable —no como el mescal— y clarifica maravillosamente nuestros pensamientos y percepciones. Tal vez, en ocasiones, cuando uno ha

calculado la cantidad exactamente, admite el señor Laruelle, ve uno las cosas más claramente.

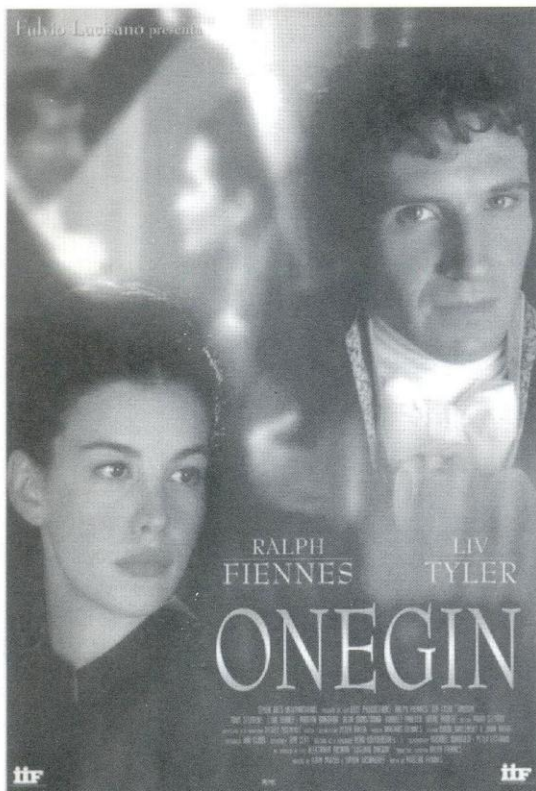
Pero por cierto, no las cosas importantes para nosotros, gente seria y despreciable, sobre la cual pende el balance de cualquier situación humana. Es precisamente su incapacidad para verlas, Geoffrey, lo que las transforma en los instrumentos del desastre que usted se ha creado. Su Ben Jonson, —o tal vez era Christopher Marlowe—, su hombre Fausto, vio a los cartagineses peleando sobre la uña del dedo grande del pie. De esa naturaleza es la clara visión que lo satisface. Todo parece perfectamente claro, porque sin duda está perfectamente claro, en términos de la uña del pie.

La ficción es la vida en términos de la uña del pie, en términos de tequila; es irreparablemente figurativa, y el mundo que construye el novelista es siempre un modelo metafórico del nuestro⁴."

En una de las secuencias más intensas de *Bajo el volcán* asistimos a un último y arrebatado intento de recomponer la relación por parte de la mujer de Firmin. Tiene por escenario la fiesta popular que se celebra en honor de todos los santos. El hermano del Cónsul ha bajado al ruedo y toreado con pericia a una vaquilla. El público lo lleva a hombros y la felicidad circundante parece contagiar a Firmin e Ivonne que comienzan a fantasear con proyectos de futuro. De repente y sin que sepamos qué ha podido pasar por la mente del cónsul, los últimos vislumbres de esperanza son negados por una brutal lucidez materializada en feroz ráfaga de ataques y reproches hacia ella. Definitivamente, el Cónsul que puede dejar de ver a Ivonne, y permítaseme volver a la mentada imagen, bailando sobre la uña del pie.

2. Otro inolvidable protagonista que se desliza sobre encuentros y contradicciones es el Marcelo de *La dulce vida*. Se trata, además, del más claro ejemplo que conozco de la fascinación que ejerce el hombre superfluo entre los que saben reconocer su verdadero rostro. Marcelo no es tan cínico como para negarse totalmente la posibilidad de construir una vida con mayor fundamento y demasiado vital para caer en la desesperanza apocalíptica de su amigo Steiner, un intelectual de éxito que, sin embargo, no puede soportar el sinsentido de un mundo cada vez más cruel y autodestructivo y acabará suicidándose tras haber matado a sus hijos.

Ese camino medio, se diría que parodia de la sabiduría budista, será el transitado por nuestro protagonista a lo largo de sucesivas paradas de un periplo que más que la construcción de un retrato moral de la sociedad de su época, como se quiso entender en su momento, constituye a mi modo de ver el conjunto de pruebas a las que Marcelo debe



ser sometido para reafirmar al hombre superfluo que siempre fue. Para saber, en definitiva, que es él y no los otros.

También en Marcelo se reconoce finalmente una de las señales de la desesperanza de las que hablara Mutis: la soledad del lúcido. Se trata, pues, de un solitario entre la gente, o para seguir abusando de las paradojas, un comunicador que no puede desasirse de la incomunicabilidad. Significativa es a este respecto la escena de la velada intelectual en casa de Steiner en la que nuestro protagonista abandonará momentáneamente su pudor para pedir a su amigo que le ayude a cambiar de vida. Éste, demasiado ocupado en su propio descontento, no reconoce la excepcionalidad de su grito de auxilio y, sin darle mayor importancia (quizás por reconocer el auténtico significado de la anárquica vida de Marcelo), se limita a reiterar su ofrecimiento de hacer una llamada a un editor que le procure un trabajo mejor.

3. La siguiente cita con nuestro hombre superfluo se nos presenta de la mano de otro de los grandes francotiradores del cine del siglo XX, Louis Malle, el cual, aunque incómodo en ambos marcos, filmará su mejor película en el contexto de la *Nouvelle Vague* y el existencialismo. El propio Malle mostró aquí un cierto dandismo, otra de las señales del hombre que duda. Elegir a un autor condenado en su tiempo y cuya actitud colaboracionista y antisemita le repugnaba a él mismo, no deja de ser

un reto marcado por la provocación (no olvidemos que Malle fue posiblemente el director que más condenó en su cine ese fenómeno vergonzante que fue el colaboracionismo francés). A este respecto, no puedo evitar referir aquí una famosa anécdota. Una revista somete a los nuevos directores del cine francés a un cuestionario que incluye la pregunta ¿qué película haría usted si tuviera cien millones? Malle fue el único que respondió: *yo los tengo*.

Fuego fatuo es, ante todo, un magistral ejemplo de adaptación literaria. Basada en la obra homónima de Drieu la Rochelle, el talento de Malle supo ver, más allá de la polémica alineación filonazi del autor, la verdadera esencia que convierte a esta novela en intemporal: su condición de novela de duda. A partir de ahí, Malle supo descontextualizar una obra originariamente situada a principios de la década de los treinta, para volver a situarla en unos años sesenta marcados por el existencialismo y las falsas promesas de la década supuestamente prodigiosa.

En ella se relata el último día de la vida de Alain, otrora hombre mundano y hoy residente en una clínica de desintoxicación a las afueras de París. Desde ella emprenderá una particular ceremonia de despedida que precederá a su propia inmolación. Veinticuatro horas que invertirá en certificar sus sucesivas pérdidas: una última y vana petición de ayuda a una antigua amante, la visita a amigos que invocan la resignación, la revisión de los viejos escenarios, la inoperancia del discurso político y la repugnante frialdad de la reunión mundana.

Alain, el protagonista de *Fuego fatuo*, representa así la pervivencia de la amargura más allá de modas y épocas concretas y en su descontento encontramos los ecos de aquellos románticos rusos que se debatían entre el tedio y la náusea ante la vaciedad de una sociedad cuya hipocresía y doblez resultan insostenibles para los ojos del lúcido. Imposible olvidar los planos secuencias que presentan al Alain que intenta seguir huyendo a través de la palabra (que se muestra finalmente inútil), la tristeza después del amor mientras suena Satie o el gesto de terminar de leer a Scott-Fitzgerald (otro apóstol de la desesperanza) antes de recibir su propio disparo.

4. Parafraseando burdamente a Borges diría que si algunas películas son países, *La mamá y la puta* es un continente. Se trata del intento más logrado que conozco de lo que podríamos llamar una película total, que retrata una época y al mismo tiempo la trasciende, que traduce el universo personal de su creador y al mismo tiempo lo sepulta bajo su propia realidad. Pero, más allá de mi incondicional admiración, vayamos a las virtudes que la hacen merecedora de un lugar de honor en esta nómina.

Ya Eustache fue en su momento un cineas-

ta excéntrico y, sobre todo, disconforme con su tiempo. Afirmaba no querer hacer revoluciones que supusieran grandes pasos hacia adelante sino hacia atrás, en busca de lo primigenio, de lo que no se pudiera reducir a técnica. Se consideró siempre un hombre superfluo y su dandismo, junto a su malestar ante los nuevos dogmatismos lo alejaron de cualquier clasificación o militancia rotunda. Un incómodo creador contracorriente que se atrevía a decir cosas como estas titubeantes declaraciones radiofónicas:

“Creo que el cine es inútil. Sí, es algo inútil, Actualmente hay muchas cosas inútiles y el cine está perdido entre las otras, pero bueno, el cine es algo absolutamente inútil y pretender creer... es la utopía... no es siquiera la utopía, es algo que carece por completo de sentido”⁵.

Una vez más a la ligera, se suele *liquidar la cuestión* diciendo que se trata de una película sobre los años posteriores al mayo del 68 y sus decepciones. Una definición que no es falsa pero sí insuficiente. El mérito principal de la cinta no estriba únicamente en su capacidad para retratar la resaca espiritual y política de uno de los hitos culturales de la modernidad sino, sobre todo, en hacerlo a través del filtro de una crónica íntima y amorosa.

Cada secuencia de *La mamá y la puta* puede ser considerada un pequeño tratado sobre nuestro tema, pero resultan particularmente memorables los largos parlamentos de Alexandre, el protagonista de la película y *alter ego* del director. Dandismo, gamberrada y narcisismo conviven en las brillantes peroratas de este adicto a la palabra. Con ellas arremeterá contra todas las ortodoxias, pretéritas y futuras, contra el trabajo, contra el matrimonio, contra la familia burguesa, contra Mayo del 68 y todo en el mismo saco. En palabras del propio Alexandre, rechazado definitivamente por un antiguo amor:

“cada vez que una chica vive con un tío, lo abandona todo. Sin duda tiene la sensación de un

renacimiento, de un nuevo comienzo. Al entregaros a un solo hombre, robáis a todos los demás. Creo que todo lo que ocurre en el mundo en estos últimos años está dirigido contra mí.

Hubo la revolución cultural, mayo del 68, los Rolling Stones, el pelo largo, los Blacks Panthers, los palestinos, el Underground. Y desde hace dos o tres años, no hay nada. Fíjate, nada en la moda, ninguna película, nada”.

Alexandre se nos muestra como la más acabada personificación contemporánea del hombre superfluo, moralista y esteta, que unirá a su gusto por *epatar*, su personal encanto y el descaro de su verbo. Acompañado o en solitario practicará, a lo largo de toda la película, una suerte de terrorismo de baja intensidad, destruyendo convicciones y jugando peligrosamente en los límites del abismo emocional. Su humor y su acerada lengua están ya a un paso del cinismo, del que, por otra parte, le alejan su nobleza y lucidez. Miguel A. Lomillos, describe así la compleja naturaleza de nuestro héroe:

“...nuestro protagonista ama las paradojas, las antinomias, los aforismos, las *boutades*, los juegos de palabras, las (im)posturas radicales... en fin, la ambigüedad y la relatividad de todas las cosas, pero es, en el fondo, un humanista, un moralista de tomo y lomo⁶.”

Alguien que, en definitiva, ha dejado de creer en el Hombre con mayúsculas, pero que aún cree en los atisbos de salvación que llevan aparejados el humor y el amor. De él se valdrá Eustache para darnos su amarga visión del verdadero tema central de la cinta: la *vida y miserias* de la pareja, la posesión, el compromiso, la pasión, la fidelidad, los celos, el desengaño, la libertad y el dolor. ¿Qué parte del pastel corresponderá a cada uno en este eterno banquete del amor? Más allá de la palabrería, parece preguntar Eustache, ¿cuánto estás dispuesto a arriesgar?

¹ *El «hombre superfluo»*, Agata Orzeszek, Servicio de publicaciones de la UAB, Barcelona, 2000

² La desesperanza, *Contextos para Magroll*, Álvaro Mutis, Igitur, Tarragona, 1997.

³ *La narración en el cine de ficción*, David Bordwell, Paidós, Barcelona, 1996.

⁴ *La ficción y los personajes de la vida*, William H. Gass, Juan Goyarte Editor, Buenos Aires, 1974

⁵ *Jean Eustache, el cine imposible*, Miguel A. Lomillos / Jesús Rodrigo (coords.), Ediciones de la Mirada, Valencia, 2001.

⁶ Idem.