

Monstruos de ayer y hoy. Kong superpuesto

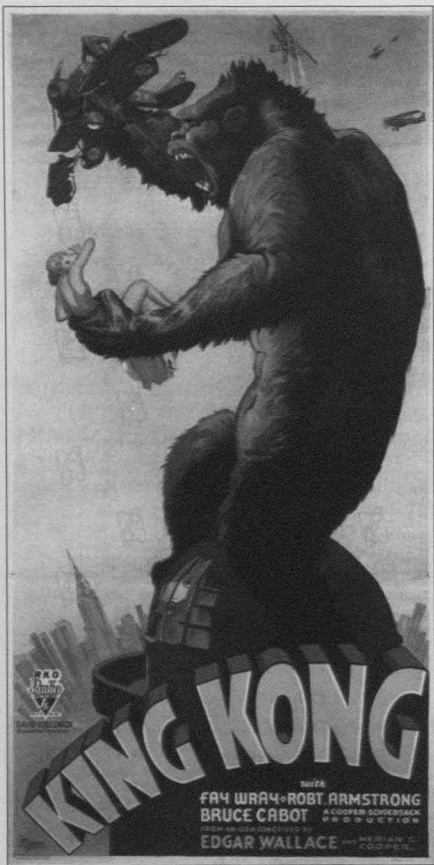
Imanol Zumalde Arregi*

Existen a buen seguro tareas más provechosas y divertidas, pero quizá resulte productivo que invirtamos un poco de nuestro tiempo tomando la temperatura al Hollywood de hoy. También hay infinidad de maneras de hacerlo, algunas de ellas probablemente mucho más rentables, pero hagámoslo comparándolo con el de la década los años treinta, periodo de plenitud cenital en el que se consolidaron los cimientos de esa peculiar manera de concebir y llevar a la práctica el negocio del cine simbolizado por la marca comercial de las colinas de Los Ángeles. Cimientos que, pasadas casi ocho décadas de copernicanas mutaciones y perennes cambios de piel, sostienen aún hoy en día, y bien enhiesto, a su espantajo.

Pese a que el Hollywood actual de las grandes corporaciones transnacionales ha transformado hasta extremos irreconocibles el modelo industrial del *studio system*, los mercaderes de la meca del cine de hoy, al igual que los de entonces, temen al riesgo como al pedrizo y adoptan sus decisiones apostando siempre sobre seguro. La política de los géneros y el *star system*, dos de sus rasgos identitarios más prominentes, no son sino fórmulas que estandarizan los argumentos y el perfil caracteriológico de los actores principales que los encarnan con vistas a atemperar en la medida de lo posible el riesgo comercial que acarrea lo desconocido. La adaptación, la secuela y el *remake* son otras tantas artimañas que Hollywood se sacó, con innegable brillantez, de la chistera para conjurar la incertidumbre, haciendo suya la recomendación de ese viejo dicho castellano que reza que más vale malo conocido (y, visto el percal, justo es reconocer que en el Hollywood de entonces no lo era tanto) que bueno por conocer.

La probidad con la que las productoras americanas del presente recurren a estas cinco fórmulas permite apreciar con amplia perspectiva y cierta exactitud la posición relativa que, en términos de calidad artística, ocupan las películas americanas del presente respecto a aquellas de antaño. Esto puede hacerse, por ejemplo, revisando las adaptaciones y las secuelas que de un tiempo a esta parte se estilan en Hollywood a la luz de las que se acometían entonces, o deteniéndose a observar la manera en la que géneros de nuevo cuño y estrellas de renovado perfil dan respuesta filmica a los gustos de esas nuevas generaciones de bisoños espectadores que constituyen casi el único público objetivo de los cines multisala y los vídeo-clubs, espacios de consumo acordes con los tiempos que corren que parecen haberse

* **IMANOL ZUMALDE ARREGI** es doctor en Comunicación Audiovisual y profesor titular en la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, donde imparte las asignaturas de Lenguaje audiovisual y Teoría y análisis filmico, y dirige un programa de doctorado sobre cine español. Miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), es uno de los autores de la *Antología crítica del cine español 1906-1995* (1997) y ha publicado artículos en torno al cine como fenómeno estético e historiográfico en la mayoría de las revistas especializadas de nuestro ámbito. *Deslizamientos progresivos del sentido* (1997) es un compendio de sus reflexiones a propósito del fenómeno de la adaptación, en tanto que *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar* (2002) explica lo que significa en la práctica interpretar una película desde postulados estructuralistas.



Cartel de *King Kong*
(Merian C. Cooper y
Ernest B.
Schoedsack, 1933)

convertido en coto vedado para los adultos. Pero creo que resultará mucho más enriquecedor en términos heurísticos valerse de las específicas circunstancias que concurren en la práctica concreta del *remake*, habida cuenta que ese singular ejercicio cinematográfico surge como concreción práctica de la idea de réplica(nte) y, por consiguiente, se ofrece como la vara de medir más precisa para cotejar los resultados artísticos de lo que un perspicaz denominó el *genio del sistema* frente a los de esa cíclopea maquinaria o hidra industrial de mil cabezas que campa a sus anchas hoy en día.

Punta de lanza del género fantástico en el que, con excelentes resultados, se especializó la Universal durante los años treinta, pedestal filmico de rutilantes estrellas femeninas, adaptación notoria de *La bella y la bestia* y espacio en torno al que gravita un copioso catálogo de secuelas de todo pelaje, la intrincada *constelación Kong*, surgida a la estela de la película que el tándem formado por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack dirigió en estado de gracia en 1933, permite hacer todo ello a un tiempo. Pero, para dar fe de que cualquier tiempo pasado fue mejor en Hollywood, nada resulta más pedagógico e incontestable que poner la obra maestra original a lado del aparatoso *remake* perpetrado recientemente por Peter Jackson.

I

La prodigiosa madurez artística alcanzada por el Hollywood de los años treinta no tiene sólo que ver, ni siquiera de forma preferente como pretende la historiografía convencional, con la vertiginosa y escasamente traumática asunción del sonido, ni

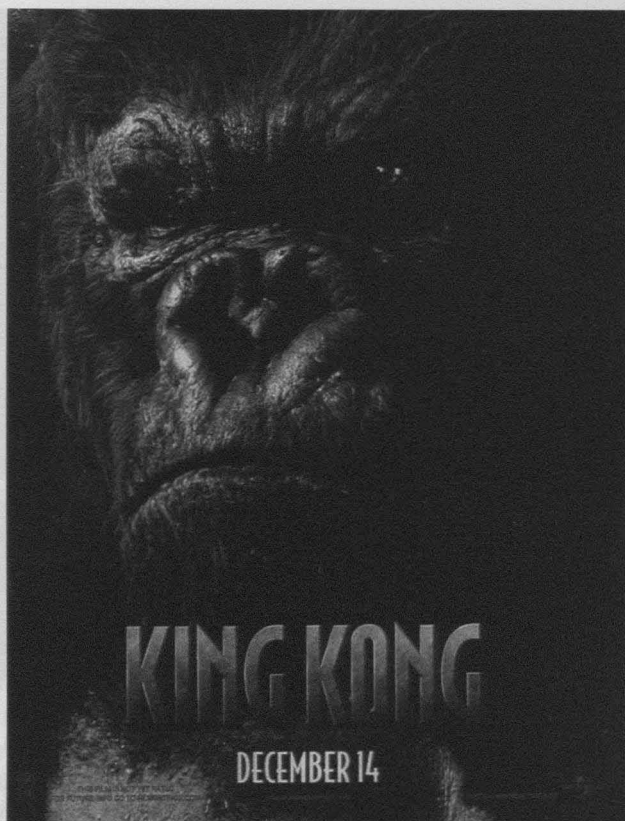
con el pingüe rédito que el concurso del mismo supuso para la vocación de realismo sustancial al dispositivo estético del cine silente. Me parece, más bien, que amén de las virtudes derivadas de la solidez de su fórmula industrial, el esplendor económico y artístico del temprano cine clásico americano se debe en gran medida al hecho de que ciertos cineastas de primera línea tomaron conciencia, con todas sus múltiples consecuencias, de que trabajaban al servicio de un medio de expresión visual, de la misma manera que los pioneros del cine americano hicieron lo propio preferentemente con las posibilidades narrativas del artificio cinematográfico. Toma de conciencia que, en honor a la genealogía de las formas artísticas, tuvo lugar excepcionalmente en el seno de la filmografía de un selecto ramillete de cineastas que trabajó en los mismos estudios (aunque alguno hubo que lo hizo en otras latitudes) durante la década anterior.

Como constatan todos los libros de historia del cine, el modelo filmico que fragua en Hollywood en torno al año veinte concedió prioridad absoluta a la lógica narrativa, de suerte que la gestión del espacio y el tiempo (los dos parámetros esenciales de las artes narrativas) se supeditaba a la diáfana exposición del devenir de los acontecimientos de la ficción. La apuesta por la claridad de los incipientes cineastas clásicos americanos fue estratégica, lo que en un dispositivo cuya materia prima eran las imágenes se tradujo en una suerte de *maximalismo óptico* donde la visualización nítida e inmediata de aquello que la justa comprensión de la historia en curso apremia saber, se erige en el patrón maestro. De hecho, las aspiraciones de invisibilidad que están detrás de la idea del *raccord* y del llamado montaje continuo del cine clásico casan perfectamente, pese a la aparente contradicción, con el

credo exhibicionista profesado por ese modelo cinematográfico, que con el fin de escamotear el cambio de plano y la intermediación de la cámara, explícita visualmente, hasta en sus mínimos detalles, los pormenores de la acción dramática. El llamado cine transparente es, en realidad, aquel que con mayores cotas y evidente virtuosismo ha satisfecho la pulsión escópica o el *deseo de ver* inherente al espectador modelo del cine.

El caso es que en ese contexto artístico general, donde una mayoría apuesta por las prestaciones de esa especie de *encuadre expositor* plegado a la perfecta y económica visualización de los pormenores de la anécdota dramática, una minoría de *visionarios* decidió bogar contracorriente empeñando sus esfuerzos en *ver las cosas de otra manera*. Se trata de cineastas que, cada uno a su singular proceder, atisban que las potencialidades de un medio de expresión cuya razón de ser estriba en la puesta en imágenes (dramática o narrativa) del mundo no se agotan por la vía (rápida y recta) de lo explícito, sino que, antes al contrario, se verían en buena medida fortalecidas con el concurso del espacio fuera de campo, de la figura de la elipsis y de las diversas tácticas de distracción visual integrables en una suerte de *poética de lo implícito* que apostaría por la puesta en cuadro oblicua de lo que la historia apremia a ver.

Charles Chaplin fue uno de los que con mayor generosidad contribuyó a sentar las bases de ese modelo estético que cobra cuerpo al amparo del *credo exhibicionista* por medio de lo que en otro lugar he denominado puesta en escena egocéntrica y planificación telescópica¹. Quizá por ello, y por su portentosa intuición, Chaplin también fue si no el descubridor, sí al menos el primero que empleo esa *poética inversa de lo implícito* de forma autoconsciente dado que, llegado el momento propicio², produjo la excepcional *A Woman of Paris* (*Una mujer de París*, 1923), filme impar y excéntrico donde los haya que de buenas a primeras conculca todos los parámetros estéticos que habían venido definiendo ese género tractor del incipiente cine clásico que fue el *slapstick*, cuya joya de la corona era, no por azar, el cine de Charlot. Porque, aparte de ser un cruento melodrama que no escatima en desgra-



Cartel de *King Kong* (Peter Jackson, 2005).

¹ En "Plástica elemental. La estilística de Chaplin través de *El gran dictador*", en *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002; pp. 79-110), explico con detalle los principios expresivos de la puesta en escena chapliniana.

² Momento en el que tras años invertidos en finiquitar a trancas y barrancas sus compromisos con otra productora (la First National), puede al fin poner en pie, con abierto propósito de reafirmarse como artista más allá de su conocida condición de *clown*, una película para la United Artist, su propia empresa —puesta en marcha, como es harto conocido, en 1919 en comandita con Douglas Fairbanks, Mary Pickford y David Wark Griffith.

Una mujer de París
(Charles Chaplin,
1923)



cias facturado por el rey de la comedia, *Una mujer de París* es un discurso genuinamente elíptico que surge en torno a la ostensible omisión de Charlot, así como —dato que nos conduce al meollo del asunto— de la presencia en pantalla del sujeto (el propio Chaplin) que lo encarnaba. Quiere decirse que este magistral artefacto estético emplea la más sofisticada imaginería visual que concebirse pueda para, en énfasis elíptico, hacer filmicamente presente esa ausencia radical del autor (Charles Spencer Chaplin) quien, sin que sirviera de precedente,³ abandonó su hábitat natural, el encuadre, para ponerse a resguardo detrás de la cámara. En definitiva, Chaplin se las ingenia (dando fe de su ingenio inagotable) para estar (omni)presente en un filme en el que sólo se le (entre)ve fugazmente.

No es exagerado afirmar que Ernst Lubitsch fue el único que alcanzó a entender en sus justos términos la *lección elíptica* de Chaplin. Sabido es que el cineasta alemán se aplicó el cuento, y que a raíz de la película de su colega inglés su filmografía experimentó un cambio de registro definitivo. De hecho, el celeberrimo *Lubitsch touch*, en plena gestación por aquellos primeros años veinte, alcanza su estado de máxima operatividad cuando hace suyas las indagaciones elípticas de Chaplin, como atestiguan las cuatro películas, casi idénticas, que encadena en apenas año y medio hasta llegar a *Lady Windermere's Fan* (*El abanico de Lady Windermere*, 1925), monumento filmico en el que el uso sistemático de las tácticas elusivas que desvían la atención del encuadre activando dramáticamente el espacio fuera de campo entra en perfecta comunión con el tema, neurálgico en el cine de Lubitsch, del engaño de las apariencias. Así las cosas, las películas que rodará en lo sucesivo hasta su muerte son el para-

³ Cineasta cautivo como pocos del aplauso del público, Chaplin acató el veredicto de una audiencia educada en el maximalismo óptico que *no supo ver* el nuevo régimen visual que le ofrecía la película, y volvió a la línea general: *Gold Rush* (*La quimera del oro*, 1924), su siguiente película, es una comedia de Charlot perfectamente asimilable al modelo exhibicionista mayoritario en Hollywood, lo que no impide que, en grado equiparable a *Una mujer de París*, sea una obra maestra irrefutable.

digma inigualable de las fecundas virtudes de ese cine que no asume el mandato de hacer inmediatamente visible, característico del modelo exhibicionista mayoritario en Hollywood.

Jean Renoir llega por aquellos años a idénticas conclusiones en Francia. Al menos *Nana* (1926), su segunda película, apuesta con idéntica determinación y excelencia en sus resultados estéticos por esos procedimientos elípticos que impugnan el maximalismo óptico que más arriba denominaba encuadre expositor. El empleo del campo vacío —que desplaza la atención a lo que sucede fuera de campo—, la aprehensión retardada o retrospectiva del verdadero aspecto del espacio *off*, y las discontinuidades en la aprehensión de la naturaleza espacio-temporal del *raccord* han sido señaladas por la historiografía como aportaciones de este filme clarividente⁴. Pero creo que, si algo sobresale en *Nana*, es esa suerte de revolucionario *espacio metonímico* que formula con prodigiosos resultados, donde los acontecimientos de la acción dramática confinados al fuera de campo son descritos en parábola mediante la puesta en cuadro de los efectos que suscitan en el espacio colindante.

Estas intrépidas maniobras estéticas, emprendidas durante la década muda de los años veinte a título individual por estos (y otros) cineastas de vocación corsaria, van engrosando el utillaje expresivo del Hollywood sonoro de los años treinta enriqueciéndolo considerablemente. Lo que no obsta para que algunos de aquellos que siguieron fieles a los preceptos de máxima visibilidad característica del modelo hegemónico que vengo denominando —no sin cierta vacilación porque el tono despectivo que conlleva está aquí absolutamente fuera de lugar— exhibicionista o voyeurista consiguieran elevar el rendimiento estético del llamado séptimo arte a sus más altas cotas, como queda patente, por ejemplo, en las comedias que Chaplin facturó a renglón seguido de *Una mujer de París*, haciendo abstracción de sus recientes probaturas elípticas. El prematuro final (motivado por su incompatibilidad manifiesta con los jerifaltes de la industria) de la trayectoria cinematográfica de Eric von Stroheim imposibilitó, por ejemplo, que un cineasta (a la postre esencial) que venía cifrando su inimitable estilística en la exploración sistemática de las potencialidades de ese modelo de gestión visual que ciñe su campo de operaciones al perímetro del encuadre, e invirtió todas sus



El abanico de Lady Windermere (Ernst Lubitsch, 1925)

⁴ Véase Noël Burch, "*Nana* o los dos espacios" en *Praxis del cine* (Madrid, Fundamentos, 1970), pp. 26-56.

poderosas armas en la puesta en imágenes de materiales, por así decirlo, de índole no visual como los sentimientos y pulsiones de sus personajes, pudiera seguir haciendo valer las bondades del *encuadre expositor* durante la década de los años treinta en la que la semilla de la *poética de lo implícito* comienza a dar sus frutos en las colinas de Hollywood.

Como quiera que sea, el *King Kong* de Cooper y Schoedsack es, como espero demostrar, un ejemplo meridiano de esa suerte de aleación o híbrido que surge de la síntesis entre las prestaciones del encuadre expositor y las tácticas elípticas traídas a cuento. No así el *remake* perpetrado por Peter Jackson (*King Kong*, 2005), que a fuerza de demostrar obscenamente que ha comprendido el sentido filosófico que entraña la peripecia creada por Cooper, echa en saco roto toda la dimensión metacinematográfica que eleva a su predecesora a la categoría de obra maestra.

II

El *King Kong* de 1933 es pura contradicción; un filme antinómico en su diseño conceptual hasta el límite de la esquizofrenia. Hablamos, si fuera lícito pronunciarse en términos metafóricos, del pliegue discursivo surgido del encuentro de dos placas tectónicas que empujan en dirección contraria. Esta oposición fundadora es transversal y, por consiguiente, se reproduce en todos sus estratos constitutivos: en el nivel temático responde a la dicotomía resultante de contraponer la sociedad tribal de simiescos aborígenes de color —que, enfrascada en sus rituales milenarios, habita en la recóndita isla que no consta en los mapas modernos—, y la civilización de esos osados expedicionarios de piel blanca procedentes de Occidente que desembarcan en ella en pos de lo desconocido. Mundos inasequibles que a nivel topológico se concretan en esos espacios idénticamente inversos que son la inhóspita *Skull Island*, de exuberante vegetación habitada por feroces bestias jurásicas, y la moderna urbe bullente de criaturas mecánicas de la isla de Manhattan, sumida en la despiadada gran depresión.

Sobre el telón de fondo de esta dicotomía esencial se recortan las figuras contrapuestas de la Bestia monstruosa, que cobra gigantesco cuerpo en Kong, y la Bella, encarnada por la rubia y virginal Ann Darrow. Reversibilidad perfecta de dos universos confrontados que se expone translúcidamente en sendos rituales de masas oficiados en la película: en la isla del cráneo, Ann es ofrecida sacrificialmente a Kong por los aborígenes que asisten extasiados al espectáculo, de la misma manera que el descomunal simio será exhibido en un teatro de Broadway ante un público de etiqueta que no da crédito a lo que ve en escena.

No queda ahí la cosa, puesto que esta bipolaridad del trazado temático se reproduce en el apuntalado genérico de la trama. La primera parte del filme, en efecto, se desenvuelve de acuerdo con los preceptos canónicos del *suspense*, donde el espectador comparte con los personajes principales su limitado saber a propósito de lo que les depara al cabo de la singladura marina (por boca del jefe de la expedición, el cineasta Carl Denham, sabe que se dirigen a Skull Island en pos de una criatura monstruosa, pero nada más). De manera que esa carencia del saber elemental es una experiencia traumática y turbadora tanto para el espectador cuanto para los personajes cuya curiosidad y expectativa crecen, en paralelo, por momentos. Esa insuficiencia o déficit cognoscitivo se solventa, y el relato de suspense pierde por extensión su razón de ser cuando Kong aparece climáticamente en escena, momento en el que el filme transmuta de súbito para, haciendo suyas las marcas u oropeles del género fantástico y de terror, deleitarse mostrando la devastación sin tasa que el colosal orangután provoca por doquier.

Pero lo que convierte a *King Kong* en un filme excepcional es el hecho de que estos presupuestos temáticos y genéricos de fondo se refractan en las elecciones formales, toda vez que la polaridad constitutiva que he traído a cuento en los párrafos anteriores tiene su



King Kong (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933)

corolario en el nivel plástico. De hecho, toda la primera parte del filme, la que concluye con la irrupción de Kong y está filmada con procedimientos convencionales, responde *grosso modo* a unos planteamientos estéticos asimilables al *realismo filmico*, en tanto que el resto de la película, polarizada en la magnética presencia del orangután gigante y, por consiguiente, resuelta toda ella mediante la técnica en aquel tiempo revolucionaria del *stop-motion*, acredita una suerte de *poesía del efecto especial* que subvierte punto por punto los presupuestos de cualquier realismo filmico.

Lo cual deja de ser un ingenioso hallazgo para convertirse en genialidad irrepetible desde el momento en que esa prosa filmica resultante de los procedimientos de rodaje tradicionales es movilizad para conjugar las tácticas elípticas u oblicuas que impugnan el modelo escaparate, en tanto que ese lirismo filmico derivado de las técnicas de trucaje óptico tiene como propósito —para mayor gloria del credo exhibicionista— exponer con todo lujo de pormenores visuales la fascinante *performance* de Kong y sus congéneres antidiluvianos que habitan en esa suerte de *Jurassic Park avant la lettre* que se extiende tras el muro de la isla de la calavera. Pero este artefacto filmico que descansa estructuralmente en la polaridad esencial Ausencia/elipsis *versus* Presencia/escaparate esconde, como esa isla sin cartografiar, una enorme sorpresa.

III

Sabido es que el germen de *King Kong* se encuentra en los documentales que Cooper y Schoedsack rodaron por los más recónditos parajes del orbe dando testimonio filmico de intrépidas expediciones. Esta película de ficción, en efecto, adapta a sus necesidades —léase, aquellas derivadas del intento de visualizar de forma plausible una historia inevitablemente inverosímil— el dispositivo de esos exóticos reportajes de viajes. Así las cosas, pese a que la peripecia dramática concede todo el protagonismo a esa criatura que los títulos de crédito presentan como la octava maravilla del mundo, el centro de gravedad del filme reside en el personaje axial de Carl Denham: a él se debe la idea y la puesta en marcha de la expedición a la isla del cráneo, él es portador del mapa que les conducirá hasta allí, él es quien elige a Ann Darrow como actriz en el marasmo de *Times Square*, a él se le ocurre utilizarla de se-

ñuelo para la caza de Kong, él es el artífice de su traslado a Nueva York, etc. Su voluntad, en suma, mueve los hilos de la historia.

Pero, como sabemos, Carl Denham no es un apasionado de la cinegética al uso; es un cineasta, un *cazador de imágenes* cuyo propósito consiste prioritariamente en la captura filmica de Kong (de hecho, la captura física del simio es el plan de repliegue o contingencia con el que el cineasta pretende paliar la irreparable pérdida del material filmado). En resumidas cuentas, nada productivo discerniremos en *King Kong* sin atender como se merece al hecho de que se trata de un *safari filmico* que encauza todos sus medios y la parte del león de su metraje a la *caza de una imagen*.

Lo relevante del caso estriba en la alambicada manera en la que esa captura es llevada a término durante la primera parte del filme: en primer lugar, se muestra morosa y escalonadamente según los preceptos genéricos del relato de suspense; y, en segundo y más importante lugar, esa cacería visual se formula en clave metacinematográfica. Lo que convierte a *King Kong* en un *metafilme* que no sólo gravita en torno a las vicisitudes de un cineasta y tiene como argumento la gestación de una película («Voy a hacer la mejor película del mundo ¡Lo nunca visto!», exclama eufórico Denham antes de zarpar), sino que en los momentos de la verdad convierte a la propia filmación en el motivo filmado.

Y es entonces, en el lance catártico de la metafilmación, cuando salen a la palestra las tácticas elusivas o elípticas que activan dramáticamente el espacio no visto, convocando o invocando —porque hablamos en puridad de un *ritual filmico*— al elemento (por el momento) ausente sobre cuya misteriosa entidad gira la intriga que nutre la primera parte de la película. Pero mejor será que lo veamos de cerca.

IV

Denham aprovecha la larga singladura hasta Skull Island para instruir a Ann Darrow, carente de experiencia ante las cámaras, sobre los rudimentos de la interpretación. Estamos en la cubierta del barco y Ann actúa al dictado de un Denham cámara en ristre. En la primera toma, el cineasta ordena a la muchacha que gire el rostro hasta mirar sonriente a la cámara (plano 1), acción que concluye con un plano medio de Ann complacida con los ojos clavados en el objetivo (planos 2A y 2B).



Plano 1



Plano 2A



Plano 2B

En la segunda toma, Denham ordena a Ann que, luego de dirigir la mirada al suelo, vaya subiendo lentamente la vista hasta bien alto: «mira arriba, más arriba aún», le conmina imperativo. Y cuando tiene la vista perdida en el cenit del fuera de campo (plano 3A, 3B y 3C), la apremia para que ponga cara de estupor, se cubra el rostro y grite con ahínco: «Ahora sí lo ve. Está paralizada. Es increíble. Sus ojos se abren más y más. Es horrible, pero no puede desviar la mirada. No hay ninguna posibilidad, no tiene escapatoria. Está sola, Ann. Su única posibilidad es gritar. Pero su garganta no responde. ¡Intente gritar, Ann! Igual sin verlo, podría gritar. Tápese los ojos y grite para salvarse»,⁵ la azuza Denham sin parar de filmar a la muchacha que responde diligentemente a sus requerimientos dando buena cuenta de sus innatas dotes interpretativas. Tras el desgarrador alarido, un corte neto nos conduce a un plano medio de Jack Driscoll y el capitán del barco que asisten al lance acodados en la cubierta superior en el que el primero, ya enamorado perdidamente de la chica, inquiere: «¿Qué creerá que va a ver?» (plano 4). Un fundido a negro da por concluida la secuencia.



Plano 3A



Plano 3B



Plano 3C



Plano 4

Genuino nódulo del filme, esta secuencia rinde a pleno pulmón en términos de suspense porque sigue sin solución de continuidad a la escena en la que Denham pone en conocimiento del capitán del barco y de Driscoll (y, sobre todo, del espectador) que se dirigen a una isla inhóspita cuyos moradores viven parapetados tras un muro gigante de piedra que les protege de un criatura que «No es ni un hombre, ni una bestia... es algo monstruoso, extremadamente poderoso». Pero ante todo sigue a este intercambio dialéctico:

Denham: Hay algo en esa isla que *el hombre blanco no ha visto*.

Capitán: Y usted pretende filmarlo.

Denham: Si está allí, ¡vaya si lo haré!

A la sombra de estas palabras, que convierten la curiosidad o el querer saber del espectador en un deseo esencialmente escópico, las pruebas de cinegenia de Ann adquieren toda su

⁵ Para no complicar las cosas, reproduzco el texto tal como lo presenta el subtítulado español, que, dicho sea de paso, no coincide con el doblaje.

polisémica trascendencia. Para empezar hay que detenerse en el hecho de que esas dos tomas acogen sendas miradas fuera de campo: una dirigida a la cámara (o a lo que se encuentra detrás de ella), y otra hacia las alturas del espacio situado a la izquierda de Ann. Una concéntrica, otra excéntrica, esas miradas activan dramáticamente el espacio no visto desplazando la atención hacia el fuera de campo en una escena cuyo aliciente inmediato pasa, sin embargo, por ser la puesta en imágenes primigenia de las prestaciones actorales de la actriz en ciernes que ocupa el encuadre.

Asistimos, por consiguiente, a una maniobra combinada que actúa al unísono en dos frentes, o quizá sea más oportuno decir que se despliega sobre el terreno (fílmico) con arreglo a dos tácticas. Una de ataque frontal que, asumiendo a pies juntillas lo predicado por el credo exhibicionista del encuadre expositor, muestra sin interferencias la insultante fotogenia natural de Ann; otra, de abordaje envolvente puramente elíptico, que invoca dos figuras o elementos implícitos situados en sendos espacios *off* designados por la mirada de la muchacha: por un lado, al cineasta ubicado tras la cámara que ordena implacable; por otro, a esa monstruosa *presencia ausente* que desata el pánico desde su todopoderosa altura.

Sopesemos ahora esas figuras hurtadas a la vista y la manera en la que esa enfática invocación a lo ausente es fecunda en términos diegéticos. En primer término lo es invocando implícitamente a Kong según los preceptos de esa suerte de *espacio metonímico* inaugurado por los cineastas más conspicuos de la década anterior, puesto que Cooper y Schoedsack retratan al simio con el mérito añadido de que, rizando el rizo, lo hacen por anticipado o antes de que haga acto de presencia (visual) en la historia, mediante los efectos (pavor y gritos) que provoca en Ann su visión imaginaria.

El mismo procedimiento, aunque atravesando más complejos vericuetos o alambiques enunciativos, sirve para aludir elusivamente al cineasta que se refracta en el Denham presente en la acción y mostrado en la pantalla. Porque para sostener que Denham es el *alter ego* de Cooper⁶ no es necesario traer a colación los datos biográficos y paratextuales como lo ha hecho sin empacho la literatura crítica más ramplona. Basta con apreciar, de la manera que reclama ser visto, el dispositivo que pivota sobre esa mirada que, al dictado del cineasta, una Ann sonriente dirige sin ambages al objetivo de la cámara.

Mirada frontal que, al involucrar o explicitar la presencia mediadora del artillero cinematográfico, echa por tierra, para empezar, las aspiraciones de invisibilidad imperantes en esa gramática clásica que, para preservar la sensación de realidad de sus relatos, proscribía con celo el uso de este tipo de planos delatores. Mirada frontal que, por consiguiente, atraviesa el rubicón de la “cuarta pared” infranqueable en la planificación clásica dando acceso a ese *otro lado radical* inaccesible para la ficción —y por ello mismo ontológicamente invisible— desde donde se mueven los hilos de esa historia. Mirada a bocajarro que, aprovechando el momento del metarrodaje o de la filmación superpuesta, cortocircuita de súbito el decurso del drama, deja por un instante en suspenso la peripecia y cede autorreferencialmente el protagonismo a esa *presencia periférica*. Mirada de bruces, en suma, que tiene por destinatario implícito a esa figura demiúrgica que habita en el *fuera de campo extradieético* dando órdenes análogas a las que Denham (a la sazón destinatario explícito de la mirada de Ann) prodiga desde el *fuera de campo diegético* colindante a lo que vemos en pantalla.

⁶ Que fuera el creador de la idea embrionaria del orangután gigante, el autor de la osamenta argumental de la historia, uno de los guionistas que le dieron concreción literaria, así como responsable, en calidad de codirector, de su plasmación visual, permiten sostener plausiblemente que Merian C. Cooper concibió a Denham a modo de autorretrato o, cuando menos, como figura que funcionase como su delegado textual en el mundo de la ficción.

Dicho esto, sólo queda concluir, por el momento, que el rostro afable de Ann describe metonímicamente en términos positivos, y por consiguiente antónimos a los que ese mismo rostro atribuirá en breve al Kong imaginado, a ese destinatario último de su mirada que está al otro lado del espejo de la diégesis.

Podría bastar con lo dicho, pero se impone un paso más, puesto que esa doble y sucesiva elisión de figuras lo es en primer término del preceptivo contraplano en *raccord* de mirada institucionalizado por la gramática estándar para situaciones de este cariz (léase aquellas en las que el personaje en pantalla es interpelado desde el espacio *off* hacia el que dirige sus ojos). Vaya por delante que esos contraplanos serían incompatibles con la lógica del relato realista en curso dado que, como hemos visto, esas miradas apuntan a espacios no diegéticos o a espacios no colindantes desde el punto de vista diegético. Pero el quid de la cuestión estriba precisamente en la dilación extraordinaria de esos contraplanos o, para enunciarlo de otra manera, en su comparecencia retardada o a posteriori. Quiere decirse que la *expectativa escópica* creada en el espectador en el trance de la metafilmación es, contra lo que se desprende de lo dicho hasta el momento, satisfecha con creces, y justo es decir que de forma magistral, precisamente porque acaece con retraso.

Satisfacción que desde un punto de vista riguroso tiene lugar en el instante en el que una criatura descomunal se abre camino entre el follaje selvático hasta el lugar en el que Ann es ofrecida sacrificialmente. Las copas de los árboles se estremecen ante su empuje, Ann mira estremecida de pavor hacia arriba —es decir, hacia donde Denham le hizo mirar proféticamente en la cubierta del barco (plano 5)— y comparece, por fin, el *contraplano pródigo* en el que el gigantesco rostro del simio acapara progresivamente el encuadre —tomado desde el punto de vista de Ann y, por consiguiente, en riguroso *raccord* de mirada (planos 6A, 6B y 6C). La película se cobra la primera pieza, la más difícil y preciada, del safari filmico.



Plano 5



Plano 6A



Plano 6B



Plano 6C

No haríamos, sin embargo, justicia a este mecanismo estético de alta precisión sin apostillar a renglón seguido que toda la segunda parte del filme, ocupada como sabemos en cuerpo y alma a exponer con máximo despliegue de efectos especiales y criterio ortodoxamente exhibicionista el *espectáculo cinético* de Kong, no es sino la expansión a escala monumental (la que corresponde al tamaño de esa figura convertida ya en epicéntrica) de ese contra-

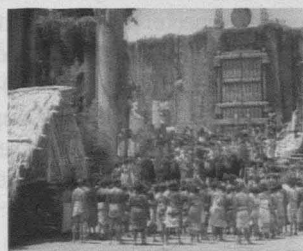
plano reparador, pospuesto y reservado para la ocasión propicia en virtud de las tácticas elusivas de la poética de la elipsis y la máxima rentabilidad del efecto suspense. Hablamos, pues, de un colosal *raccord* de aprehensión retardada y efectos retroactivos que da cumplida réplica exhibicionista a esa oquedad o agujero negro abierto en el relato por el dispositivo elíptico descrito con antelación.

V

Para dilucidar la manera en que el filme cubre el otro vacío esencial (el que tiene que ver con la alusión elíptica al otro lado radical del espacio extradiegético) es preciso atender al otro momento candente de metarodaje. Pongámonos rápidamente en situación. Tras salvar la barrera de arrecifes que la circunda, los expedicionarios de Denham desembarcan en la isla en el preciso momento en el que los aborígenes celebran un ritual invocando a Kong. Fascinado por lo que ve (planos 7 y 8), el cineasta decide intentar filmarlo *sin ser visto*. Pero, como para ello tiene que apostar la cámara sobre el trípode fuera del follaje selvático tras el que permanecía oculto (plano 9), cuando comienza a dar a la manivela es descubierto por el jefe de la tribu (plano 10), que interrumpe bruscamente el ritual dando al traste con el espectáculo.



Plano 7



Plano 8



Plano 9



Plano 10

No es preciso ser muy versado en los mecanismos enunciativos del séptimo arte para caer en la cuenta de que esta escena funciona autorreferencialmente como translúcida metáfora de los entresijos constructivos del espectáculo cinematográfico. Pero, más allá de alusiones genéricas a la ontología estética del medio, esta impúdica puesta al descubierto de las estrategias de representación elementales, que (amén de hacerlo materialmente posible) confieren plausibilidad a la *falacia filmica*, funciona, en el estricto marco de esta película, como una parábola de la que el espectador —destinatario privilegiado tanto del espectáculo como de la filmación, aquí superpuestos— extrae en limpio la enseñanza capital: a saber, no cabe ritual/espectáculo sin ocultación de la cámara o instancia mediadora. Y apercibido de que la representación sólo es factible si existe esa omisión, el espectador está en condiciones de discernir lo que se oculta (simbólicamente) tras Kong cuando éste irrumpe, a no tardar, en el encuadre.

Porque, como la mirada fuera de campo de Ann advertía al poner en conexión a la instancia tras la cámara y al orangután gigante, el desafío esencial contraído por este intrépido filme estriba en la puesta en imágenes (o en la caza visual) de sendas *presencias ausentes*. Acabamos de comprobar que el segundo momento catártico del metarodaje enuncia sin tapujos que la captura visual de Kong tiene como condición *sine qua non* la elisión visual de ese sujeto (de la enunciación) que está al otro lado del espejo de la diégesis. De lo que se colige que la presencia totalitaria de Kong en la segunda parte del filme eclipsa la manifestación visual de esa instancia que ha de permanecer implícita por mor del espectáculo.

No parece muy descabellado sostener, en esta línea, que la ostentosa exhibición fílmica de la Bestia es la manera parabólica y alambicada mediante la que esa instancia extradiagética, de suyo invisible, tiene a bien hacerse presente o emplea para ponerse de manifiesto en filigrana. Dicho de otra manera, al tiempo que funciona *de facto* como contraplano expandido que repara retroactivamente (o en *raccord* de aprehensión retardada) la ausencia preliminar de Kong con arreglo a los mandatos del encuadre expositor, la segunda parte de la película funcionaría, asimismo, de pantalla en la que, en este caso según las tácticas elusivas o elípticas de la poética de lo implícito, se refleja, con idénticos efectos retroactivos, esa otra instancia hurtada en la vista en la primera parte del filme con ocasión del metarodaje.

En definitiva, la superposición, en eclipse, de la figura omnipresente de Kong y de la instancia implícita pero omnipotente del máximo hacedor de la ficción, es la expresión, nítida y deslumbrante a la vez, de la simbiosis que en el seno de este filme se establece entre el maximalismo óptico del que hemos denominado modelo escaparate, y la vocación de explorar las potencialidades elípticas de un medio de expresión visual como el cine.

Lo que a primera vista semeja ser un discurso maniqueo a ultranza esconde un artefacto que funciona dialécticamente, casi al dictado de Hegel: el conflicto entre la tesis hegemónica del credo exhibicionista y la antítesis representada por una escritura fílmica que pivota en lo no visto, se resuelve en esa síntesis de ambas fuerzas que alumbra esa figura evanescente eclipsada por el descomunal simio. Como Flaubert a propósito de Madame Bobary, Cooper (y Schoedsack) afirma(n), mediante procedimientos fílmicos y en sesgo, *Kong c'est moi*.

VI

El tamaño del Kong de Cooper y Schoedsack nos interpela. Es, en efecto, una presencia colosal, demasiado grande para no ocultar algo, y el filme de Peter Jackson nace con la abierta intención de responder a ese interrogante. Hijo predilecto de su tiempo, el cineasta australiano, sin embargo, oye campanas pero no sabe dónde.

Jackson, en primer lugar, responde a ese interrogante tecnológicamente, invirtiendo toda la quincallería cibernética de la trilogía de *The Lord of the Rings* (*El señor de los anillos*, 2001-2003) para la puesta al día de los trucajes ópticos que el virtuoso Willis O'Brien puso en liza en el filme clásico. Circunscritas como están al *aggiornamento* puramente crematístico y superficial, las técnicas infográficas de última hora, sin embargo, no aportan nada que no sea una espectacularidad insensata, por momentos indigesta para el ojo humano, a la tosca y arcaizante belleza románica del *stop motion* de los años treinta. Con todo, la mayor inversión conceptual de Jackson se cifra en la réplica de fondo que su filme proporciona al *enigma Kong*.

Una bochornosa alusión a la persona de Merian C. Cooper⁷ coloca la pelota en ese teja-

⁷ En los primeros compases del filme, cuando Denham pasa revista junto a su ayudante de dirección a las posibles actrices que pudieran sustituir a la inicialmente prevista caída a última hora, una de las candidatas aludidas es esa Fay Wray que intervino en la película de Cooper y Schoedsack. Ambos intercambian estas palabras:

—Ayudante: Fay está haciendo una película para la RKO.

—Denham: Cooper, ¿no? Me lo temía.

do. De manera que, bajo el cobijo de la presencia tutelar del artífice primigenio, Jackson emprende una (re)lectura filosófica de su antecesora, consistente, en primera instancia, en una serie de injertos hipertextuales en los que trasluce —esa parece ser al menos la presunción del cineasta australiano— el sentido profundo del viaje a lo desconocido comandado por Denham. Aditamentos cuyo rendimiento semántico previsto precisa alterar los *dramatis personae* (con lo que por de pronto el trazo narrativo diáfano del filme original trastabilta ostensiblemente) mediante la incorporación de dos personajes que Jackson cuela de rondón, cuan polizones, en el barco que zarpa para la isla de la calavera: me refiero a Jimmy, joven grumete asilvestrado en vías de tortuosa socialización, y al Sr. Hayes, apuesto y paternal marinero de raza negra, empeñado en enderezar al díscolo adolescente inculcándole la afición a los libros. Entre ambos personajes tiene lugar la conversación, surgida al hilo de la lectura de *El corazón de las tinieblas*, en la que sale groseramente a la palestra el trasfondo conradiano implícito en el filme de Cooper.

— Jimmy: ¿Por qué Marlow sigue río arriba?, ¿por qué no da la vuelta?

— Sr. Hayes: Una parte de él quiere volver y clama desde lo más hondo de su ser alertándole. Pero hay otra parte que necesita saber y derribar aquello que le infunde miedo. «No podíamos comprender porque estábamos muy lejos, y no podíamos recordar porque viajábamos a la noche de los primeros tiempos de aquellos días que se han ido dejando apenas una señal y ningún recuerdo. Estábamos acostumbrados a verle bajo la forma encadenada de un monstruo dominado. Pero allí, allí podías ver algo monstruoso y libre».

— Jimmy: No es un libro de aventuras, ¿verdad, Sr. Hayes?

— Sr. Hayes: No, Jimmy. No lo es.

Si molesta resulta la gratuidad redundante de la referencia literaria en el seno de una película cuya peripecia se expresa con elocuencia inapelable en idénticos términos, la aparatosa comparecencia de la palabra de Joseph Conrad en boca de Hayes sirve, para más *inri*, de cobertura sonora al mayor desatino de Jackson; ese, precisamente, en el que se pone de relieve que ha entendido más bien poco, o al menos no lo esencial, del filme de Cooper y Schoedsack. Porque mientras la voz cavernosa del marinero negro da voz (en *off*) a la palabra de Conrad, la banda de imágenes muestra a Denham rodando su llegada a la isla de la calavera. Momento, pues, de la metafilmación tan sabiamente empleado por Cooper y su compañero para advertir al espectador acerca de las implicaciones simbólicas que se derivarán de la inminente irrupción de Kong, que aquí queda, sin embargo, en agua de borrajas, rebajada a mera estampa ilustrativa de la intrusa y sobrante cita de Conrad. No queda ahí la cosa, puesto que si en el filme precedente veíamos a Denham abortar el ritual de los aborígenes con la puesta al descubierto de la cámara, en el de Jackson la toma de contacto visual con los nativos no coincide con la representación en honor a Kong, ni está condicionada por la presencia del aparato de rodaje, ni siquiera es, ahí es nada, motivo de metafilmación, con lo que el efecto de sentido nodal de la película de los años treinta desaparece del mapa sin dejar rastro.

Esto, sin embargo, no es sino el disfórico colofón de la maniobra de desguace a gran escala que Jackson acomete con el discurso metadiscursivo del filme de Cooper y Schoedsack. Operación de borrado cuyo punto de incandescencia tiene lugar, no podía ser de otra manera, en esas escenas en las que Jackson reproduce (a su inepto capricho) las pruebas de cinegenia que Ann protagoniza en la cubierta del barco.

Para tergiversarlas a conciencia se sirve de una serie de cambios estratégicos acometidos tanto en el número de los personajes (Jackson crea *ex novo* a Bruce Baxter, petulante y engreído actor hollywoodiense que dará la réplica a Ann en la película de Denham) cuanto

en su caracterización: Jack Driscoll deja de ser un rudo marinero para convertirse en el exitoso escritor dramático de Broadway que ayuda a Denham en la escritura del guión del filme; Ann, por su parte, es actriz de teatro profesional, de suerte que, por mucho que carezca de experiencia ante las cámaras, no es, por así decirlo, una intérprete virgen, cuestión que dista de ser baladí junto al auténtico *alumbramiento* *actorial* que tiene lugar en el filme primigenio a reparo de la metafilmación. Bajo estas (nuevas) premisas, toda la orfebrería fílmica que la película de los años treinta pone en pie en una secuencia magistral se desparrama en un rosario de insulsas escenas de juzgado de guardia.

En la primera vemos a Ann, sola, ensayar ante el espejo de su camarote (recrea la primera toma de contacto, todavía no consumada, con Driscoll). Su mirada es frontal y a bocajarro como la que Fay Wray lanzaba a la cámara en la película de los años treinta, pero en ésta los ojos de Naomi Watts se dirigen al espejo y no a la cámara, que queda diligentemente oculta tomando la imagen de Ann desde un lateral (plano 11). Desde esa (nueva) perspectiva, el vidrio trasmuta en una barrera infranqueable y simbólicamente opaca, la cuarta pared hace efectivo su tabú y la invocación germinal al otro lado de(l espejo de) la diégesis pierde su razón de ser.



Plano 11

La segunda acontece en la bodega del barco, donde Driscoll y Denham escriben contrarreloj el guión de la película. Ante el momento culminante, intercambian estas palabras:

- Denham: Ella está atemorizada y entonces lo ve.
- Driscoll: ¿Qué ve?
- Denham: La isla.

Del monstruo a la isla, de lo visual a lo lingüístico, de lo implícito a lo explícito, el deslizamiento degradante es generalizado e irreversible. Lo grave no es que Jackson explicité verbalmente durante el acto de escritura de la historia lo que Cooper y Schoedsack ponían en escena en elipsis mediante la alusión al fuera de campo en el momento catártico de la metafilmación, sino el hecho de que, la película reciente, dando fe de su cortedad de miras, convierta en una cuestión de léxico de andar por casa el dilema eminentemente visual y de trasfondo metadiscursivo que plantea la obra maestra de los años treinta. Ante semejante impericia, que la chusca alternativa de Jackson ni siquiera rinda en términos de suspense es lo de menos.

Llegamos, por último, al esperanto lance de la filmación en la cubierta del barco, donde el dislate del exitoso cineasta del presente alcanza su ápice. Dando nueva muestra de su desmesura, Jackson duplica o parte en dos, para empezar, la secuencia única en la que Cooper y Schoedsack registraban la prueba de cámara de Ann. En la primera escena, Ann y su *partenaire*, Bruce Baxter, interpretan el texto escrito por Driscoll (la palabra, nuevamente intrusa, profana las tomas rigurosamente mudas de la película original) en una secuencia cuya anodina planificación se ocupa de subrayar el incipiente enamoramiento del escritor que asiste al rodaje y el histrionismo bufo del galán de la pantalla, echando en saco roto todas las alusiones al espacio fuera de campo que prodigaba el filme en blanco y negro.

La segunda, acontecida un tiempo más tarde, acoge el momento de la verdad: Ann, sola ante la cámara en la proa del barco (plano 12), llora mientras mira hacia abajo al espacio *off* de su izquierda (plano 13A); hecho lo cual dirige, al fin, sus ojos hacia la cámara (planos 13B y 13C). En ese instante, cuando su mirada topa con el objetivo del aparato que la filma, su expresión cambia bruscamente, su rostro se arrebola y el llanto se interrumpe (plano 13D). De súbito, Jackson cercena el cuadro antaño crucial e introduce el contraplano en *raccord* de mirada consiguiente en el que vemos el rostro encendido de pasión de Driscoll, que, situado a la vera de Denham que rueda la escena, corresponde a la mirada de Ann con idéntico fragor (plano 14). Por corte neto, volvemos a Ann, que retira pudibunda sus ojos dirigiéndolos al suelo (plano 15). Cuando comprueba que la chica ha interrumpido el llanto y retirado su mirada porque ha visto a Driscoll, Denham detiene la manivela y pide una nueva toma (plano 16).



Plano 12



Plano 13A



Plano 13B



Plano 13C



Plano 13D



Plano 14



Plano 15



Plano 16

Digamos, para hacerlo rápido, que todos los parámetros formales activos de la escena primigenia son invertidos con pericia de cirujano (y borrón de escribano): aquí Ann mira fuera de campo hacia abajo en lugar de dirigir su vista hacia arriba como en el original, con lo que se desaprovecha la atribución de altura a lo desconocido que provoca las lágrimas de la joven. Después, el itinerario de sus ojos va de la cámara al suelo de la cubierta, en lugar de partir del suelo para concluir mirando al objetivo como ocurre en la película en blanco y negro, con lo que el encuentro visual con el aparato deviene en estadio intermedio de una singladura meramente espacial, en lugar de puerta de acceso del periplo de naturaleza simbólica en el que se dirime el efecto de sentido vertebral del filme. Y, sobre todo, aquí el contraplano reclamado por esa mirada a bocajarro comparece cumplidor y solícito, cerrando a cal y canto ese pasadizo metafórico, o si se prefiere, desbaratando la alusión autorreferencial al otro lado de la diégesis que, como hemos comprobado, convertía a este instante catártico en el nudo gordiano del filme de Cooper y Schoedsack.

En resumen, Jackson se las ingenia para desactivar dramáticamente el fuera de campo y restringir el margen de maniobra simbólico de la película a su historia de amor. Pero sobre todo se apresura a dejar sin razón de ser al complejo dispositivo del filme de los años treinta, donde sendos y superpuestos *racords* de aprehensión retardada convierten a su segunda parte en una suerte de monumental contraplano rezagado que, como ha sido dicho hasta la saciedad, subsana retroactivamente pero con exponencial eficacia simbólica sendas oquedades abiertas por las dos miradas *off* de Ann. En este nuevo contexto, el trasfondo metadiscursivo que sostiene la atropellada arquitectura de trucajes ópticos erigida por Cooper y Schoedsack (no digamos la autoalusión del autor que enmascara la figura del simio gigante) se viene abajo con estrépito, dejando sin soporte ni justificación plausible a esa suerte de inane *pornografía del efecto especial* en la que incurre con denuedo la película de Jackson. No nos llamemos a engaño, el *King Kong* de nuestros días es como un buñuelo: un formidable cachivache hueco o lleno de aire que no hace justicia al Kong imperial (e imperecedero) de Cooper y Schoedsack. Que, como pretenden algunos, todo ello sea por añadidura un *blockbuster* ejemplar en el que se reedita primorosamente orlado el cine de atracciones primitivo, no deja de ser irrelevante.

ABSTRACT. This paper undertakes a comparative text analysis of the original *King Kong*, directed in tandem by Merian C. Cooper and Ernest B. Schoedsack in 1933 in a state of grace, and the one shot by Peter Jackson in 2005. The thorough scrutiny of the first film shows the stylistic devices of a movie in which, naturally and with magnificent aesthetic results, the best features of the *exhibitionist creed*, hegemonic in Hollywood at the time, are intertwined with the by then revolutionary strategies for visual distraction belonging to a kind of *poetics of the implicit* which opted for a sidelong or slanted framing. The analysis of Jackson's remake reveals that all that rich metacinematic discourse flourishing in the 1930s fell on stony ground for the benefit of a vacuous and fireworks—like cybernetic spectacularism that clouds the eyes and numbs the mind. This evidences, once more, that Hollywood filmmakers employed by transnational corporations don't match up their predecessors. ☞