

pulso

A U D I O V I S U A L

Número III, Setiembre 2004

CURSO DE **Lenguaje** **CINEMATOGRAFICO**



Escuela de Comunicación

ORT
UNIVERSIDAD ORT
Uruguay

Escribir-cine

☞ Pablo Ferré

¿Se escribe de cine, sobre cine? Puede ser. Como también puede ser que, a veces, se escriba desde el cine, que se *escriba-cine*. Como dice Godard, hay textos que ya son cine. Palabras que alimentan las imágenes, que se entrelazan con ellas, que las prolongan y las completan, que las hacen perdurar en la memoria y trabajar en las cabezas. Después de todo, ¿no es el cine una forma de la literatura, una literatura de las imágenes? Tal vez ya sea tiempo de ver las cosas de esta manera.

Si así fuera, habría algunas cosas que hacer. Una, acaso urgente, es quebrar el monopolio de la palabra sobre el cine, de la escritura sobre cine, hasta ahora detentado por una institución crítica cada vez más empeñada en atraer la atención sobre sí misma, sobre su propia exposición narcisista. Hay que recordarlo todo el tiempo: nadie es propietario exclusivo del cine. Una cosa es tener el poder (institucional, político) de hablar de cine, y otra, bien diferente, es tener la autoridad (individual, ética) para ello. Una cosa es el diálogo –aunque sea con uno mismo y por escrito– y otra el monólogo. Diálogo que es, también y sobre todo, con las películas, con lo que éstas tienen de escritura, con lo que *hacen escribir*.

Acaso hoy más que nunca sea necesario aprender a escribir-cine. Si se acepta que, desde Rossellini en adelante, gran parte de eso que conocemos como “cine moderno” descansa sobre la posibilidad de una escritura capaz de articular y elucubrar, de abrir los senderos y acomodar las piezas, es relativamente fácil llegar a la conclusión (aunque sea provisoria) de que, en la actualidad, tal vez sean la escritura y los textos los últimos lugares donde el cine todavía *resiste*. A pesar de todo. Por lo menos un cierto tipo de escritura y un cierto tipo de textos.

Por eso es que, desde esta recopilación, damos ahora la palabra a los pensadores, a los escritores, a los artistas y a los estudiosos. Para decirlo de otro modo, a todos aquellos que todavía persisten en comprometer las fuerzas del intelecto y la emoción en el examen y la consideración apasionada de esa cosa llamada “cine” y de esos objetos llamados “películas”. A los que todavía entienden del caso, pertinente y necesario –si no imprescindible–, volcar en el cine y en las películas todo un stock de conocimientos, saberes y experiencias. A los que aún se obstinan en creer, pensar y decir –muchas veces contra el fariseísmo de las falsas evidencias– que el cine tiene que ver con otras zonas de la actividad y la vida humana. En resumidas cuentas, a todos aquellos que, gracias al cine, por él, con él y desde él, *crean* algo, construyen algo.

Esta publicación es el resultado de un modesto trabajo: se trataba de salir al rescate de otras voces, otros discursos, otras maneras de ver y de pensar perdidas en la actual sobreabundancia impresa y electrónica, en libros y revistas de todo el mundo, y resignadas a yacer en la amnesia mediático-virtual-publicitaria a la moda. Perdidas, olvidadas o ignoradas, pero no sin vigencia. Lo que se intenta –a una escala más bien modesta, es cierto, pero tal vez por ello mismo preservando ese valor que solo tienen las cosas íntimas y confidenciales– es achicar la distancia que nos separa de un mundo en el que el testimonio escrito de la creación y del pensamiento es, ya, una creación y un pensamiento. Un mundo que puede estar cerca o lejos en kilómetros o en años, pero en el que, en tanto *habitantes*, siempre nos sentimos concernidos e implicados: cuestión de pertenencia.

En los textos que siguen se trata, como siempre, de transmitir el cine, de hacerlo circular. Y, desde este ámbito pedagógico, de ofrecerlo en herencia a aquellos que lo deseen. O por lo menos de convocar a aquellos que aspiren a convertirse en sus legítimos herederos.

Por un cine pobre*

Como pensar el futuro del cine sin la televisión

∞ Jean-Louis Comolli

1

¿Un cine sin la televisión? Aquí se necesita pensar la televisión no solamente como una fuente de financiamiento y un canal de difusión del cine; es necesario pensarla por lo que es: un aparato ideológico mayor y mayoritario, un sistema de control de las conductas y de los pensamientos, una vitrina de la sociedad vendedora. Está claro (para mí) que el cine que sostengo se bate desde siempre contra todo esto a la vez. Pero es verdad que uno se puede batir *contra* el adversario en el interior mismo de su perímetro de acción, contra la televisión en la televisión, tal como hacen los films de John Ford o de Fritz Lang (por no citar más que a ellos) cuando son difundidos por uno u otro de los innumerables satélites que nos rodean; es lo que hacen, a su manera, las obras de cine documental contemporáneo cuando pasan (cada vez más raramente, es cierto) sobre las cadenas para el gran público, si no cuando son mostradas nada más que por Arte: lógicas, apuestas, dicho brevemente un pensamiento cinematográfico, se abren un camino a través de la hostilidad general de un universo publicitario y mercantil que los excluye. La tele como lugar de exposición aleatoria: esto se termina. Estamos saliendo de la *tele terreno baldío* o *terreno de juego*, la que yo conocí y practiqué, la que producía y difundía desde hace cuarenta años la serie “Cineastas de nuestro tiempo”. Hoy: publicidad y nada más. Los programas: lo que permite a las publicidades recuperar el aliento entre dos rounds, nueva definición en curso. Estas televisiones no podrían ser consideradas por los cineastas más que como poderes establecidos a los que hay que (tratar de) piratear, de desviar, de utilizar temporaria y peligrosamente, como posiciones de guerra y no, sin duda, como aliados, menos todavía como socios. Esto que tal vez no estaba del todo claro hace quince o veinte años –a pesar de que siempre podemos leer con provecho los escritos de Pasolini “contra la televisión”, así como *Le salaire du zappeur* de Serge Daney– se ha vuelto enormemente preciso hoy, en razón misma de la marcha siempre más caricatural y enfurecida de las televisiones (tanto públicas como privadas) hacia una apoteosis del mercado (telemaratones, publicidad, telerrealidad, marketing, juegos, etcétera). La duda ya no se permite más: el cine no es esto. El cine supone un espectador que sea un sujeto en deseo de prueba, en espera de alteridad, en inminencia de toma de riesgo. Un sujeto en el sentido pleno de la crisis abierta en cada individuo. Digamos para abreviar que la televisión alisa, recubre, reprime todos los signos activos de una crisis en curso. De esa *enfermedad en la civilización* que es la nuestra, en la televisión no quedan más que las letanías conjuratorias de los expertos pagados para desmantelar las bombas después que éstas han explotado. El cine está históricamente destinado a situarse en el campo de la profecía: sin remontarse a Griffith (*El nacimiento de una nación*, *Intolerancia*) o Eisenstein (*Iván el Terrible*), o una vez más Fritz Lang (*Mabuse*,

* Publicado en *Cahiers du cinéma*, octubre de 2003.

M, Furia, Mientras duerme Nueva York), pero también Rossellini, Godard o Kiarostami, todos ellos son testigos del *tiempo que viene*. De este tiempo, de sus terrores, de sus abismos, la televisión no nos da más que síntomas fingidos, burlones, remilgados. ¿Cómo trabajar con ella en un proyecto de cine íntegro? ¿Cómo no verla como el enemigo al que se le tiene que hacer la guerra por una libertad más grande en el espectador y más conciencia en el mundo?

2

¿Habría que entender que un cine sin televisión iría hacia el empobrecimiento? ¿Hacia un cine pobre? ¡Tanto mejor! Vamos, ya es tiempo. Yo sostengo que las cincuenta o incluso cien películas más importantes de, digamos, los últimos treinta años y algo son películas bastante pobres, o muy pobres. La única excepción puede ser *El dinero*, de Robert Bresson. Y con razón. Pero véase Manoel de Oliveira, véase Straub-Huillet, véase algunos Godard, y Rouch, y Eustache, y Biette, y Monteiro, y Paolo Costa; véase, remontando más lejos, los primeros Skolimowski, y viniendo más cerca los Kaurismäki y Kiarostami, los Dardenne, y Robert Kramer, y más cerca nuestro todavía las películas de Claire Simon y de Nicolás Philibert, de Amos Gitai y de Rithy Panh, de Avi Mograbi y de Daniele Segre, sin olvidar a Claude Lanzmann, y antes suyo Bernard Cuau, y Chris Marker, y François Letierrier, y tantos otros que ya ni sé. Cine pobre y en casi todos los casos sin tele. ¿Hay que lamentarse? ¿No es ésto lo contrario de una coacción, quiero decir, no es un apremio vital, la profundidad de un hálito que de hecho abre más libertad y responsabilidad? Cuanto más edad adquiere el cine, más el dinero es mal empleado por los malos cineastas (los buenos no lo tienen, por lo menos de este lado del océano). Habría pues un cine pobre –más bien bueno– y un cine rico –con frecuencia mediocre, muy a menudo execrable–. ¿Por qué? Porque hay que amar mucho el cine para filmar con pocos medios. En cambio, hay que amar mucho el dinero para creer que se hace cine sólo con grandes presupuestos. Dicho de otro modo: lo que cuesta fortunas (sin por ello necesariamente rendir un beneficio económico seguro) es el espectáculo –siempre “grande”, incluso cuando no se dice nada–. El cine no es el espectáculo. No sólo el espectáculo. No exclusivamente el espectáculo. He aquí todo.

Decir “pocos medios”, como acabo de hacerlo, no es apelar al miserabilismo: me importa ante todo una relación justa entre el gesto artístico y el gasto que éste exige. Justo, es decir necesario y suficiente. Así como los pequeños presupuestos no impiden los grandes films, los grandes presupuestos no evitan los films lamentables: esto es seguro desde hace mucho tiempo. Pero me parece que en estos últimos tiempos las dos tendencias se han vuelto más precisas. Si se quiere pensar aunque sea un poco las economías de cine, haría falta seguir de cerca estos dos movimientos y preguntarse ¿qué sentido puede tener el hecho de que cada vez más buenas películas cuesten menos y menos buenas películas cuesten más? Creo que hay una relación, una *razón*, incluso si aún ella es con frecuencia indescifrable, entre los medios económicos movilizados por tal o cual proyecto cinematográfico y las opciones estéticas (lo que se pone en juego, la escritura) que éste pone en obra. Que la escritura cinematográfica no es solamente gesto artístico: que también es movimiento de pensamiento, también es acción económica.

3

El reino del film como mercancía: ¿cómo salir de él? Pregunta tabú. Sobre todo, no plantearla. Antes de plantearla y para no plantearla, decir que es absurda: ¡no habría existencia posible del cine más que en el mercado! ¡Y gracias a él! Propaganda. Una buena parte, una parte cada vez más importante de lo que hoy se hace como *películas de cine* (¡se necesita subrayarlo!) se ha hecho, se hace, se hará en las grietas del mercado, en sus pliegues, en sus rasgaduras, en el mejor de los casos con sus migajas, es decir sin él, a pesar suyo y en su contra. La gran mayoría de las películas documentales está en este caso: a despecho de todo esfuerzo, no existe un “mercado” del documental, ni siquiera televisado. Algunos puñados de productos se venden mal que bien. Los otros, no. Mercado de hambre y escasez, si se quiere; de penuria, de nada. Lo que, paradójicamente, no impide que las películas se emprendan, se lleven a cabo; no las priva de existir. Al contrario: sería entonces el *mercado imaginario* activo en las cabezas de algunos responsables de la tele y de algunos productores lo que impediría que las películas se hicieran. Mercado como censura. ¡Ah, pensadores del liberalismo económico, cuántas contorsiones no harán en los próximos tiempos! Y quizás ni siquiera tengan necesidad: vuestros crímenes están cubiertos menos por el silencio cómplice o complaciente de los medios (que les pertenecen) que por la bella indiferencia de aquellos que habrán renunciado a ser otra cosa más que vuestro sueño de humanidad.

Hacer películas: actividad de expresión larga, que ya no estaría más “reservada” a una profesión, menos todavía a una aristocracia. Como escribir, como pintar, como actuar en una comedia, como practicar la jardinería, como cantar. Crear: actividad humana. Dejar a los “profesionales” librados a su fantasma: el espectáculo cada vez más ambicioso, costoso, la fantochada, requiere de “profesionales” más y más magistrales. Pero es la urgencia de la necesidad más grande la que hace las obras, con o sin “maestría”.

Las redes paralelas, las asociaciones, los clubes, los sitios de Internet..., tantas puertas estrechas para una economía reducida del cine. Pero a la medida del vínculo social: precario, frágil, a construir y reconstruir sin cesar. ¿Qué es la cultura? Lo que no se adquiere, en todos los sentidos del término.

4

De ahí el ejemplo del DVD (cine): apoteosis del consumo. Uno posee (¡al fin!) la película que ha comprado. Uno la tiene entre sus dedos. Se la coloca en un estante. Felicidad de cinemateca privada. Y triunfo del marketing: los compradores son contados, canalizados, organizados en segmentos de mercado. Una vez efectuada la compra, la relación con el cine queda como un asunto privado (privado de interés). Puedo pasar el DVD en el lavarropas, poco le importa al vendedor. La posesión física de una galleta de plástico sobre la que figura una etiqueta portando (por ejemplo) el título *Stromboli* no significa nada más que una compra en un comercio, bajo el aguijonazo de una cinefilia mal desprendida del fetichismo del objeto. Haría falta aún ver el film grabado sobre ese disco. Este momento llega, no lo dudemos. Entonces, ahí sí, en la relación entre una pantalla (cualquiera que sea), un soporte mecánico (cualquiera que sea, película, video, informático, digital) y un espectador (cualquiera), entonces

el cine puede tener lugar, y se producirá una vez más el viejo milagro más que centenario, que nada tiene que ver con las tecnologías: es suficiente que haya un espectador, una espectadora, frente a un film y en relación con él. Ni la sala, ni el soporte, ni las condiciones de visionado garantizan que exista o se produzca un asunto de *cine*: esto puede ser, por ejemplo, la *publicidad*. El cine es un cierto tipo de espectador capaz de reencontrarse, cualesquiera que sean el formato, el sistema de proyección, etcétera, incluso si esos parámetros lo afectan, lo descolocan, lo desacomodan. ¿Qué espectador? Aquel que acepta cargar con las incapacidades de la infancia para cambiarlas en capacidades de lo imaginario. La proyección esencial es menos la de un proyector sobre una pantalla (en una sala o en su propia casa) que la de un espectador en un film. Proyectarse fuera de sí, he aquí todo el asunto. El cine es una máquina que permite esta proyección hacia afuera.

El “nuevo espectador” no nace entonces en los cines sino en los supermercados. Es más fácil reglamentar el marketing de lo que está fuera del cine (la vida material, la vida soñada, la vida publicitaria) que restituir lo que sigue siendo el pliegue mismo de la ambivalencia: un film, la relación de un espectador con una película. Dado que el cine cuenta uno por uno, es rebelde al marketing (como dice Daney: no un “público”, sino 1 + 1 + 1, etcétera: individuos = sujetos, y cada sujeto él mismo en porciones...).

5

Es por eso mismo que se puede lamentar la desaparición del fuera de campo en el lugar familiar articulado alrededor de la televisión como “*home cinema*”. (Subrayo: para que haya “*home cinema*” tiene que haber “*home*”). El hogar, entonces, reduce el fuera de campo. Esta sería incluso su función social, su rol histórico: un “adentro” que se corta del “afuera”. Lo que veo alrededor de la pantalla se mantiene visible en tanto que familiar. Nada extraño o extranjero, salvo el film que pasa. Extrañeza tranquilizada. Un sillón, una mesa, muebles, objetos que son “mi” o “su” o “nuestro” decorado. Es cierto que el espectador de las pequeñas pantallas, a fuerza de resolución o de ascetismo, puede e incluso debe reinventar absolutamente el fuera de campo en el campo familiar para que funcione algo de la representación. ¿Pero cómo, en una habitación, en un salón, con amigos e incluso solo, cómo perder pie y sumergirse en la cosa representada? Haría falta que ella me tomara completamente, me absorbiera en ella a un punto de intensidad tal que el cine mismo no sabe alcanzar. Pero no es ésta la condición actual de la visión de films (o de telenovelas, seriales, juegos, etcétera) sobre las pequeñas pantallas. Al contrario, somos conducidos y obligados, en esta situación de reforzamiento del hogar (*home*), a una visión despreocupada, poco capaz de abandono. ¿Qué hacer de la relación cinematográfica –que se consuma por la proyección del espectador en el film– cuando la magia de la representación se debilita, se frota con las necesidades cotidianas, con la economía familiar? El *ya lo sé bien pero por lo menos y a pesar de todo* que está en el corazón de esta posibilidad de proyección –ya sé que estoy en el cine, que se trata de artificio, pero a pesar de todo creo en esto que me es representado– ¿puede resistir al debilitamiento de uno de sus dos componentes: demasiado *ya lo sé bien* y menos *por lo menos y a pesar de todo*?

Lo que está en juego es una nueva definición del espectador: bajo el imperio de la mercancía,

el espectador ya no debe ser más este sujeto que, librándose al cine, acepta abrirse a lo desconocido, a lo que venga, a lo extranjero, a lo no-etiquetado, a lo no-programado, a un fuera de campo que también está, quizás, fuera de normas y fuera de mercado. El consumidor, más alienado que nunca, debe ser convencido a todo precio de que él es “libre” y “dueño” del juego. Se trata pues de fabricar espectadores que ya no más tendrán que abandonarse a la no-propiedad, al no-dominio, para disfrutar de las obras. Estos espectadores disfrutarán en cierto modo sin arriesgarse demasiado, y en sus casas, bien al abrigo, protegidos, seguros. El cine es para el espectador la aventura y el riesgo de una pérdida de control y dominio. Con las televisiones, con las lógicas mercantilistas, un nuevo cebo aparece: el de un control mantenido en el corazón mismo de la experiencia vivida por el espectador. Para decirlo de otra manera: una experiencia artística sin peligro, a consumir sin dejar demasiadas plumas. Algo que se parece al cine, que tiene los mismos colores, el mismo gusto, pero que hace menos mal. Guardemos el cine como último terreno baldío: a la hora en la que tantos otros modos de expresión se apresuran a ser calibrados, las malas yerbas y los malos encuentros son todavía posibles. ¿Por qué? Fuera de campo, está por cierto lo *invisto* (palabra de Marie José Mondzain), por tanto lo ignorado, lo impensado y lo inconsciente. Tantos desconocidos que uno encuentra en el cine.

Tres películas de Douglas Sirk *

∞ Rainer Werner Fassbinder

Douglas Sirk tenía una abuela que escribía poemas y tenía el pelo negro. En esa época, Douglas se llamaba Detlef y vivía en Dinamarca. Hacia 1910, los países nórdicos producían sus propias películas y sobre todo estaban especializados en grandes dramas humanos. Y así, el joven Detlef y su abuela poetisa acudían a un minúsculo cine danés para llorar todas las lágrimas de su cuerpo ante la trágica muerte de Asta Nielsen y muchas bellas maquilladas en tonos pálidos, muy pálidos. Sólo podían ir en secreto porque se suponía que Detlef Sierck tenía que ser educado en la tradición germánica, con una educación estrictamente clásica, de modo que un día su amor por Asta Nielsen se transformó en amor por Clytemnestra. Trabajó en el teatro: en Alemania, en Bremen, Chemnitz, Hamburgo y Leipzig. Este hombre instruido también era un hombre cultivado. Max Brod se contaba entre sus amigos, conoció a Kafka, etc. Parecía que iba a comenzar una carrera que le llevaría a dirigir la Residenztheater de Munich. Pero en absoluto: en 1937, después de haber rodado algunas películas en Alemania para la UFA, Detlef Sierck emigró a Norteamérica, se convirtió en Douglas Sirk y dirigió unas películas que habrían hecho sonreír a las personas que en Alemania formaban parte de su mismo ambiente.

LO QUE EL CIELO NOS DA (ALL THAT HEAVEN ALLOWS, 1955)

En Lugano, Suiza, vive el hombre más vivo y más inteligente que he visto nunca y que, con una sonrisa feliz pero casi imperceptible, dice: “A veces he amado mucho, verdaderamente mucho, las cosas que he hecho”. Ha amado, por ejemplo, *All that Heaven Allows*.

En ella Jane Wyman es una viuda rica; Rock Hudson poda sus árboles. En el jardín de Jane crece un árbol que sólo florece donde hay amor y así, después de un encuentro fortuito, crece el amor de su vida entre Jane y Rock. Pero Rock es quince años más joven y Jane está completamente integrada en la vida social de su pequeña ciudad norteamericana. Rock es un primitivo y Jane tiene mucho que perder: sus amigos, la posición que debe a su difunto marido, sus hijos. Al principio, Rock está enamorado de la Naturaleza y Jane no ama nada porque lo tiene todo. Son unas condiciones bastante catastróficas para comenzar el gran amor de su vida. Ella, él y el mundo donde viven, tal es la situación básica. Él ve en ella algo maternal, parece capaz de enternecerse en el momento oportuno: comprendemos muy bien lo que Rock ve en ella. Él es un tronco de árbol. Tiene razón al quererla. El mundo que les rodea es malo. Todas las mujeres son demasiado charlatanas. El único hombre que hay en la película es Rock; los sillones y las gafas ocupan más sitio que ellos.

* Extractado del artículo “Sobre seis películas de Douglas Sirk”, publicado en la revista *Fernsehen und Film*, febrero de 1971.

Después de ver esta película sé que al último lugar donde quisiera ir es a las pequeñas ciudades norteamericanas. El resultado es que en un determinado momento Jane le dice a Rock que va a dejarle a causa de los imbéciles de sus hijos, etc. Rock no protesta demasiado, después de todo le queda la Naturaleza. Y vemos a Jane la noche de Navidad; sus hijos van a dejarla de todos modos y le han comprado una televisión para Navidad. Es demasiado. Nos están contando algo sobre el mundo y lo que nos hace. Más tarde, Jane vuelve a Rock porque tiene jaquecas, lo que nos ocurre a todos si no follamos de vez en cuando... Pero aunque ella ha vuelto a él, no hay final feliz. Alguien que ha complicado su propia vida amorosa hasta ese punto, no podrá encontrar la felicidad.

Sobre este tipo de cosas hace películas Douglas Sirk. Las personas no pueden vivir solas, pero tampoco pueden vivir juntas. Y por esto, sus películas son tan desesperadas. *Sólo el cielo lo sabe* empieza con un gran plano de la pequeña ciudad sobre la que aparecen los títulos. Impresión de gran tristeza. Después, viene un plano con grúa sobre la casa de Jane; una amiga llega para devolverle una vajilla que le había prestado. ¡Qué tristeza! Un travelling sigue a las dos mujeres y allí, al fondo, está Rock Hudson de pie, petrificado como generalmente lo están los figurantes en las películas de Hollywood. Y como su amiga no tiene tiempo de tomar café con ella, finalmente Jane lo toma con el figurante. De momento Rock no tiene verdadera importancia. Cuando empieza a tenerla, también tendrá sus primeros planos. Es sencillo y hermoso. Y todo el mundo lo comprende...

Las películas de Sirk son descriptivas. Muy pocos primeros planos. Incluso en los planos contra-planos el interlocutor no aparece enteramente en el cuadro. El profundo sentimiento del espectador no es el resultado de una identificación, sino que proviene del montaje y la música. Es por lo que al final de estas películas experimentamos una impresión de insatisfacción. Lo que hemos visto les ha ocurrido a otras personas. Y si algo de lo que hemos visto nos concierne personalmente, tenemos libertad para admitirlo o reírnos de su significado.

Para los hijos de Jane, la cosa es distinta. Hay un hombre mayor al cual dominan desde cualquier punto de vista por su juventud, su conocimiento, etc. y al que consideran el partido ideal para su madre. Y de repente, aparece Rock, que apenas es mayor que ellos, es mucho más guapo y que, después de todo, no es tan tonto. Sin embargo, delante de él reaccionan con terror. Es fantástico. El hijo de Jane ofrece un cocktail a los dos hombres, al viejo y a Rock. Ambos le alaban las bebidas. Cuando lo hace el viejo, los hijos rebosan alegría. Pero con las felicitaciones de Rock se hace explosiva la tensión en la habitación. Las dos veces es el mismo plano. Es excepcional la forma de dirigir actores de Sirk. Si se consideran las últimas películas de Fritz Lang rodadas en esta época, donde la incompetencia es visible por todas partes, sin duda es posible apreciar a Sirk.

En sus películas las mujeres piensan. Y esto es algo que jamás me ha llamado la atención en otros cineastas. En ningún otro. Frecuentemente muestran mujeres que reaccionan y se comportan como se supone que deben hacerlo las mujeres, pero en Sirk piensan. Hay que ver esto. Es maravilloso ver pensar a las mujeres. Da esperanzas. Francamente.

Finalmente, en Sirk los personajes siempre están en habitaciones que llevan impresa con fuerza la huella de su situación social. Estos interiores son increíblemente exactos. En la

casa de Jane sólo hay una manera posible de desplazarse. Sólo se pueden decir un tipo de frases cuando se quiere hablar, un solo tipo de gestos cuando se quiere expresar algo. ¿Podrá cambiar Jane cuando vaya a otra casa, por ejemplo, a la de Rock? Ahí habría una esperanza. Pero por otra parte, quizá está tan recluida en sus estereotipos que en la casa de Rock echará de menos el tipo de vida al cual está acostumbrada y que se ha convertido en el suyo. Por esto, el *happy end* no lo es. Jane concuerda mejor con su propio domicilio que con el de Rock.

PALABRAS AL VIENTO (WRITTEN ON THE WIND, 1956)

Written on the Wind es la historia de una familia inmensamente rica. Robert Stack interpreta al hijo que nunca ha conseguido igualar a su amigo, Rock Hudson. Robert Stack sabe gastar su dinero: conduce aeroplanos, conquista chicas, bebe; Rock Hudson es su compañero permanente. Pero no son felices. Sus vidas están desprovistas de amor. Entonces conocen a Lauren Bacall. Evidentemente, es diferente de todas las demás mujeres: se gana la vida, tiene sentido práctico, es tierna y comprensiva. Sin embargo, escoge al malo, Robert, mientras que el bueno, Rock, le convendría más. Rock también sabe trabajar para ganarse la vida, tiene sentido práctico, es generoso y comprensivo como ella. Y ella pone su mirada en aquél con quien las cosas no pueden durar mucho tiempo. En su primer encuentro con el padre de Robert Stack, Lauren Bacall le pide que dé a su hijo una nueva oportunidad. Es repugnante ver cómo la hermosa dama da un golpe bajo al chico bueno para favorecer al malo. Sí, verdaderamente, todo ha comenzado mal. Esperémoslo.

Dorothy Malone, la hermana, es la única que ama a quien debe, es decir, a Rock Hudson, y es fiel a este amor, lo cual es absolutamente ridículo. Sólo puede ser ridículo cuando todos los demás piensan que sus sucedáneos de acciones son la realidad: es muy evidente que lo que le ocurre a ella es que desconoce la realidad.

Lauren Bacall es un sustitutivo para Robert Stack, ya que no puede ignorar que nunca será capaz de amarla y viceversa. Y el padre tiene en la mano un pozo de petróleo que parece un sustitutivo del pene. Y cuando al final Dorothy Malone, única superviviente de la familia, tiene este pene, es tan lamentable como la televisión que le regalan a Jane Wyman en Navidad en *Lo que el cielo nos da*. Es tanto el sucedáneo del follar que sus hijos le reprochan como el imperio del petróleo es un sustitutivo de Rock Hudson.

Espero que esto no funcione y que se vuelva loca como Marianne Koch en *Interludio* (1956). Me parece que para Douglas Sirk la locura es un signo de esperanza. En todo caso, en *Palabras al viento*, Rock Hudson es el mayor cabezota de la creación. ¿Cómo no se da cuenta del deseo que Dorothy Malone siente por él? Se le ofrece, persigue a los hombres que vagamente se le parecen para que él lo comprenda. Y todo lo que a él se le ocurre decir es: “Jamás podré satisfacerte”. Dios sabe que podría.

Mientras Dorothy baila en su habitación la danza de un cadáver -quizá en este momento comienza su locura- su padre muere. Muere porque es culpable. Entre sus verdaderos hijos siempre ha mantenido la opinión de que Rock Hudson vale más que ellos, hasta que acaba

por ser verdad. Porque él nunca ha podido hacer lo que ha querido y siempre ha pensado que el padre de Rock -que no ha hecho dinero y puede irse a cazar cuando quiere- vale más que él. Sus hijos son unos pobres polluelos imbéciles. Sin duda comprende su falta y esto lo mata. En cualquier caso, el espectador lo comprende. Y su muerte no tiene nada de terrible.

Porque Robert no ama a Lauren, quiere un hijo de ella. O porque nunca ha tenido la ocasión de lograr nada y al menos quiere engendrar un hijo. Pero sus esfuerzos revelan una debilidad fatal. Robert vuelve a beber. Ahora queda claro que Lauren Bacall no le sirve de ayuda a su marido. En lugar de beber con él y comprender algo de sus sufrimientos, ella se vuelve más noble y pura que nunca, tanto que cada vez nos sentimos peor y vemos más claramente lo bien que estaría con Rock, que también nos hace sentir muy mal a la vez que muestra una gran nobleza. Las personas que están hechas para ser útiles, con sus cabezas llenas de sueños fabricados, siempre son acorraladas. Si Lauren Bacall hubiese “vivido con” Robert Stack en lugar de “vivir a su lado”, a través de él y para él, habría podido creer que el niño que está esperando verdaderamente es suyo. Habría evitado muchos sufrimientos. Pero, tal como está la situación, el niño pertenece más a Rock, aunque nunca se haya acostado con Lauren.

Dorothy comete una mala acción: pone a su hermano en contra de Lauren y Rock. Por esto no deja de gustarme, me gusta como me han gustado pocos personajes cinematográficos. Yo, espectador, sigo con Douglas Sirk las huellas de la desesperación humana. En *Palabras al viento*, los buenos, los normales, los perfectos, siempre resultan profundamente indignantes; los malos, los débiles, los disolutos, suscitan la compasión. Incluso los que manipulan a los buenos.

Y una vez más, la mansión donde ocurre todo esto. Regida, por decirlo de alguna manera, por una inmensa escalera. Y los espejos. Y las flores imperecederas. Y el oro. Y el frío. La casa que uno se construiría si tuviese mucho dinero. Una casa con todos los accesorios que implica la auténtica riqueza y donde uno no puede sentirse a gusto. Como el *Oktoberfest* donde todo es color y movimiento y donde uno siente la misma soledad que los demás. Las emociones humanas se consideran la flor más extraña en la casa que Douglas Sirk construyó para los Hadley. La iluminación de Sirk siempre es lo menos natural posible. La presencia de sombras donde no deben hace plausibles ciertos sentimientos que se hubiese tendido a no encontrar verosímiles. También los encuadres de *Palabras al viento* casi siempre son inclinados, generalmente tomados desde abajo, de modo que lo raro queda plasmado en la pantalla y no sólo en la mente del espectador. El cine de Douglas Sirk libera la mente.

IMITACIÓN DE LA VIDA (IMITATION OF LIFE, 1959)

Imitation of Life es la última película de Douglas Sirk. Una gran película, una película genial sobre la vida y la muerte. Y sobre Norteamérica.

Primer gran momento: Juanita Moore dice a Lana Turner que Sarah Jane es su hija. Juanita Moore es negra y Sarah Jane es casi blanca. Al principio, Lana Turner duda, luego comprende, vuelve a dudar y finalmente afirma que lo más natural del mundo es que una mujer negra tenga

un hijo blanco. Pero nada es natural. Nunca. En toda la película. Y, sin embargo, todos intentan desesperadamente que sus pensamientos y sus deseos sean lo que más les convenga. Sarah Jane no quiere ser blanca porque piense que el blanco es un color más bonito que el negro, sino porque sabe que la vida es mucho más agradable si se es blanco. Si Lana Turner quiere ser actriz no es porque le guste, sino porque en la vida se ocupa un puesto mejor si se tiene éxito. Y si Juanita Moore quiere unos funerales espectaculares no es por lo que pueda sentir una vez muerta, sino porque quiere revalorizarse retrospectivamente ante los ojos del mundo, lo que le negaron mientras vivió. Ninguno de los protagonistas se da cuenta de que todo, pensamientos, deseos, sueños, proviene directamente de la realidad social o es manipulado por ella. No conozco ninguna otra película donde este hecho se exprese tan clara y desesperadamente...

Hacia el final de la película Juanita Moore dice a Lana Turner que tiene muchos amigos. Lana queda confusa. ¿Juanita Moore tiene amigos? Las dos mujeres viven juntas bajo el mismo techo desde hace años y Lana no sabe nada de Juanita. No es sorprendente que se extrañe. Lana también se extraña cuando su hija le reprocha haberla dejado siempre sola. E incluso cuando Sarah Jane lanza algunos sarcasmos a la diosa blanca porque tiene problemas y quiere que la tomen en serio, Lana Turner se muestra sorprendida. Y también le sorprende la muerte de Juanita Moore. ¿Cómo ha podido acostarse y morir así? No es justo encontrarse de pronto frente a la realidad.

Durante la segunda parte de la película, lo único que Lana puede hacer es sorprenderse. Resultado: en el futuro quiere interpretar papeles dramáticos. El sufrimiento, la muerte, las lágrimas: indudablemente se puede sacar algo de todo esto. Y en este mundo es cuando el problema de Lana se convierte en el del cineasta. Lana es una actriz, y tal vez incluso una buena actriz. Nosotros nunca lo sabemos a ciencia cierta. Primero tiene que ganarse la vida y la de su hija. ¿O quiere hacer carrera por el puro placer personal? No parece demasiado afectada por la muerte de su marido. Todo lo que sabe de él es que era un buen director. Creo que quiere hacer carrera por su propio gusto. El dinero ocupa un lugar secundario para ella, el éxito es lo que más cuenta.

En tercer lugar, está John Gavin. John ama a Lana; por amor a ella y por ayudarla, ha renunciado a sus ambiciones artísticas y comenzado a trabajar como fotógrafo en una agencia de publicidad. Lana no puede comprender que sacrifique su ambición al amor. También John es bastante tonto: le hace elegir a Lana entre el matrimonio y su carrera. A Lana esto le parece fantástico y dramático y escoge su carrera. Así suceden las cosas a lo largo de toda la película. Hacen proyectos para ser felices hasta que suena el teléfono para un nuevo papel y Lana revive. Esta mujer es un caso desesperado. John Gavin también. Tendría que haber comprendido antes que esto no podía funcionar. Pero a pesar de eso, une su vida a la de esta mujer. Las cosas que no pueden funcionar siempre son las que suscitan en nosotros un interés más duradero. Entonces, la hija de Lana Turner se enamora de John; es exactamente como debería ser Lana para satisfacer los deseos de John, pero no es Lana. Esto es comprensible. Sandra Dee es la única que no comprende. Tal vez porque las cosas no se comprenden cuando se está enamorado.

Juanita Moore también ama a su hija y no la comprende muy bien. Un día llueve, cuando Sarah Jane todavía es una niña, y Juanita Moore le lleva unos chanclos al colegio. Sarah Jane había hecho creer que es blanca. Surge la verdad cuando su madre llega al colegio con los chanclos. Sarah Jane no lo olvidará jamás. El amor que Juanita Moore siente por su hija le impide comprender los hechos cuando poco antes de morir quiere ver a Sarah Jane por última vez. Para ella es un pecado que Sarah Jane quiera pasar por blanca. Lo más terrible de esta escena es que cuanto más cruel y malvada es Sarah Jane con su madre, más patética y lamentable es ésta. Realmente, lo brutal es que la madre quiera poseer a su hija porque la quiere. Y Sarah Jane se defiende contra el terrorismo maternal, contra el terrorismo del mundo. Lo cruel es que podemos comprenderlas. A menos que el mundo cambie. En este momento lloran todos los espectadores. Porque es difícil cambiar el mundo. Entonces todos los personajes se encuentran en el entierro de Juanita Moore y durante algunos minutos se comportan como si todo fuese bien. Y este “como si” es lo que les hace seguir en el mismo atolladero; les hace sospechar vagamente que buscan otra cosa, pero de nuevo se apresuran a olvidarlo.

Imitación de la vida comienza como una película sobre el personaje de Lana Turner y muy insensiblemente se convierte en una película sobre el personaje de Juanita Moore, la mujer negra. El cineasta abandona el problema que le concierne, el aspecto del argumento que concierne a su propio trabajo para investigar la imitación a la vida en el destino de Juanita Moore, en el que encuentra mucha más crueldad de la que puede encontrar en el caso de Lana Turner o en el suyo propio. Todavía más mala suerte, todavía menos esperanza.

Realmente he visto muy pocas películas de Sirk. Quisiera haberlas visto todas, sus treinta y nueve películas. Si lo hubiese hecho, quizá habría ahondado más en mí mismo, en mi vida, en mis amigos. He visto seis películas de Douglas Sirk, entre las que se encuentran las más bellas del mundo.

Vacíos y pasiones privadas *

(Carver, Cassavetes, Rafelson)

∞ Olivier Mongin

TORRENTES DE AMOR Y DE ODIO (JOHN CASSAVETES)

Estremecimientos del cuerpo, puesta en movimiento de la pasión, tensión dominada, la relación entre el adentro y el afuera es aún muy quemante, incandescente, tanto que se mira con malos ojos al exterior. No se perfila aún ningún paisaje o bien no hay oportunidad sino para un solo movimiento, ese devenir ininterrumpido que no permite al maquinista de la “General” ver lo que pasa a lo largo de la vía, comenzando por la presencia de las tropas enemigas. Paisaje discreto, secreto, íntimo, o el paisaje-mundo, el de una historia percibida como la aventura humana.

El entorno permanece lejano. Una vez registrado el vacío, cineastas o escritores prefieren alargar las ondulaciones del movimiento, como si de ese modo se alcanzaran los contornos de los círculos dibujados en el agua, como si el curso del movimiento, de la emoción, se volviera una corriente perceptible que acarrearía una experiencia vivificante. “Intensificar”, decía Truffaut.

El escritor norteamericano Raymond Carver –conocido sobre todo por sus recopilaciones de relatos, fragmentos de vida trágicos y majestuosos– ha alcanzado en el orden de la literatura eso que Godard emprendía en el dominio del cine: perforar las imágenes, los clichés, para crear la sensación de tiempo y construir un mundo provisorio, un pequeño mundo sin historia donde individuos anónimos saquen provecho de ese vacío que es su destino común.

En Carver no pasa nada antes que suceda el acontecimiento dramático que viene a perturbar y a romper con la sensación de girar en el vacío –ni siquiera hay imágenes para describir pues los televisores están frecuentemente rotos o descompuestos; y mayormente no pasará nada nuevo después del drama, luego del paréntesis que ha logrado suscitar–. Como si el tiempo se subleva, se abatiera como una ola sobre el muelle. Los relatos de Carver representan “suspensos”, paréntesis activos, imprevisibles y enloquecidos que llegan a quebrar el curso del vacío y otorgarle momentáneamente un cuerpo.

Los personajes de Carver son pequeñas personas: abandonados, desocupados, camareras de bar o restaurante que tienen problemas en alcanzar sus objetivos. Parejas condenadas a vivir juntas, habituadas rápidamente a amarse mal. Se vive sin soportarse, aún cuando de vez

* Extraído del libro *El miedo al vacío. Ensayo sobre las pasiones democráticas*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993.

en cuando una brisa amorosa vuelve a dar cuerpo a la vida. Cuerpos frágiles, cuerpos animales, máquinas deseantes con mal de amores.

En el cine de Cassavetes los personajes no son pasivos, no dejan de moverse, son extremadamente móviles, rápidos, se lanzan hacia adelante. Lo más frecuente es que partan lejos, que abandonen el círculo familiar. Provocadores, desperdician el tiempo de manera de mantener permanentemente una relación pasional con él. Desafían al elemento que tanto los perturba.¹

Personajes excesivos, brasas ardientes, alcohólicos o cercanos a la locura, ocupan todo el espacio, lo arrebatan, lo ensucian, lo deshonoran, lo vuelven impresentable. En *Maridos*, tres hombres se fugan juntos para olvidar la muerte de un amigo en común. Un muerto está en el origen de su deriva. En *Rostros*, cuatro mujeres se dedican juntas a aventuras extraconyugales.

Cuando no siguen sus propias iniciativas, los personajes de Cassavetes corren porque son perseguidos. En *Gloria* son las víctimas de una caza del hombre, presos en las redes de una mala novela policial que los condena a correr, a esconderse, a cambiar de ropa, a deslizarse permanentemente del interior al exterior. ¿Por qué está el personaje de Cassavetes siempre a punto de correr? ¿Por qué recorre Robert Hamon una cantidad inmensa de kilómetros en *Torrentes de amor* en compañía de su hijo antes de llevarlo de vuelta con su madre? ¿Por qué es perseguida *Gloria* a través de una Nueva York subterránea junto al niño que la acompaña?

Carver pone en escena un tiempo de paréntesis entre dos blancos, entre dos vacíos, y ese tiempo es vivido como un buen o un mal sueño según que la perturbación, el acontecimiento inesperado, sea o no un factor de degradación suplementario de la vida de la pareja y del vínculo con el entorno. Pero en Cassavetes el personaje no corre sólo para escapar de la adversidad (la muerte, la familia, los enemigos), se eleva y se lanza a la búsqueda de “torrentes de amor”, de esos *love streams* donde quedan posibilidades de experimentar, aún momentáneamente, el “vacío unificador y vivificante”. No hay un buen o un mal vacío, sino corrientes más o menos felices que favorecen una relación tranquila con el tiempo. El personaje está siempre en movimiento –es el tema del policial– pero, esté donde esté, desea crear corrientes, zonas de tensión que favorezcan ser compartidas. Hay que ir hacia adelante para compartir mejor, cuando llegue el momento, en el interior de la pareja, de la familia o de los amigos.

Se conjugan aquí las dos figuras del círculo y de la línea recta, pero jamás logran coincidir. Siempre hay desencuentros, malentendidos, entre el movimiento destinado a fecundar el círculo de la familia o de la pareja con su energía porque aparece siempre una fuga hacia adelante. Sin embargo, no hay ninguna fuga desperdiciada, sino el deseo de sentir corporalmente las corrientes que puedan crear sentimientos, el odio o el amor y liberar del miedo. Los tres amigos que se encuentran después del entierro en *Maridos* están angustiados: la muerte de un

¹ Véase Thierry Jousse, *John Cassavetes*, Cátedra, 1995.

prójimo les da miedo, ha afectado su amistad, y hay que recomponer el círculo amistoso, reencontrar un acuerdo, casi en términos musicales. Van entonces a copiar el modelo de solidaridad de un equipo deportivo jugando un rato al basquetbol antes de entregarse a una borrachera monstruosa y de partir al extranjero para casarse con *call-girls* a las que tratan de amar un poco. El retorno a la familia no será un retorno a la normalidad luego de un paréntesis, una transgresión, de una andanada de mentiras. No hay aquí deriva o transgresión, sino un movimiento más o menos excesivo que sigue corrientes nutricias. Es un cine de la tensión, de la gradación, se vive en el más o en el menos, la carrera hacia adelante testimonia esa voluntad permanente por humanizar el vacío.

En *Una mujer bajo influencia*, el personaje de la mujer se descarrila, literalmente se derrite. En *Torrentes de amor*, Cassavetes juega a ser un adolescente desorientado, es incapaz de ocuparse de su hijo y devora a las mujeres como se emborracha con el alcohol.

Todos los films de Cassavetes ponen en relación al miedo, la comunidad y el movimiento. En los dos extremos están la comunidad familiar y la de los mafiosos. La comunidad familiar de la que se huye por miedo a su estabilidad angustiante, de la excesiva reputación de la novela familiar a menos que no sea percibida a causa de la presión ejercida por la familia; en *Sombras*, los hermanos de una joven mestiza le prohíben ver a su amante blanco; en *Minnie y Moskovitz* son la pareja misma y la relación amorosa las que aparecen como frágiles y utópicas. En el otro extremo la comunidad de los mafiosos, los gangsters que amenazan de muerte a los individuos a quienes persiguen.

Buena o mala, protectora o asesina, una y otra comunidad desencadenan furia pues se fundan en un déficit comunitario, en una degradación de los vínculos entre los individuos donde se corre el riesgo de que la fuerza prime sobre los sentimientos. Es por eso que la fuga jamás es solitaria sino comunitaria: sólo una comunidad puede reabsorber los problemas de una comunidad desfalleciente. Así la familia ampliada se esforzará por ayudar a la mujer bajo influencia que se deja llevar por las olas de la locura, el hijo y la hermana intercambian sus flujos de amor y sus delirios en *Torrentes de amor*. Pero lo más frecuente es la banda, comunidad de hombres o mujeres que resulta menos la oportunidad de bordear que de compartir las corrientes, las pasiones que alimentan sus energías, pero sobre todo agrandan los círculos de los que, por otra parte, dependen. En la búsqueda de los *Torrentes de amor* es el mundo mismo el que se amplía y el amor el que se intensifica, cuestión de reducir el odio de aquellos por los cuales una comunidad no siente temor, los mafiosos. Las corrientes de amor luchan contra las del odio. El movimiento y el estremecimiento no consisten aquí en abandonar un círculo y emprender la fuga, se trata de una elipse, de una espiral.

Un film de Bob Rafelson es el contraejemplo de este cine, el héroe que no tiene otra opción que la fuga en *Five Easy Pieces (Mi vida es mi vida)*, la línea recta, o el repliegue insular en el círculo familiar. No es casual pues éste último ha perdido toda su capacidad de conmoverse.

A CONTRACORRIENTE: EL CREPÚSCULO DE LAS EMOCIONES (*FIVE EASY PIECES* DE BOB RAFELSON)

El título remite a cinco piezas para piano de Mozart, Bach y Chopin que escandén el primer film de Bob Rafelson (1970). Estos fragmentos de Mozart, han sido aprendidos en la infancia por Robert Dupea –personaje interpretado por Jack Nicholson–. Era fácil, su padre era un pianista famoso y su abuelo ejerció durante dos generaciones el arte del piano. Era demasiado fácil, su hermana y su hermano son pianistas profesionales reconocidos al igual que la novia de su hermano.

El piano es el instrumento tradicional y predilecto de la familia, ¿qué mérito tiene entonces aporrear las teclas como lo hace todo el mundo y como todos lo han hecho antes que él? ¿Y qué emoción puede sentir cuando el arte del piano no es más que un reflejo y su virtuosismo una máquina bien aceiteada, una combinación perfecta de automatismos? El artista es un buen alumno, un buen hijo que ha seguido los consejos de sus maestros, pero no experimenta desde hace un tiempo la menor emoción. Aparenta tocar como un artista para que los otros experimenten las emociones que él no siente o que finge sentir. Cree que debe pavonearse en las salas de concierto asombrando al público a su gusto. Como todos los demás, el artista miente, hace sentir lo que él mismo no logra experimentar.

Un buen día, no se sabe demasiado por qué, abandona la isla donde su familia vivía religiosamente en el culto de la música, toma la ruta y se aleja de ese estado del norte de Estados Unidos donde reina el frío en todas las estaciones y se dirige hacia el gran sur californiano. Preparado para practicar el gran arte del piano, resulta un mal hijo, renuncia a un porvenir trazado de antemano para trabajar como obrero en un campo petrolero.

El hombre refinado se instala entonces con Rayette, una camarera de restaurante tonta que no escucha más que músicas empalagosas y se pasa el día escuchando la radio que sólo transmite música melódica, un disco por hora. Se deja caer, golpea a su amiga en la nariz, organiza orgías de pacotilla, buscando así amistades viriles. Menos aún que antes, no alcanza a experimentar la menor emoción, a dejarse llevar por alguna pasión que detenga esta fuga por la ruta, esta travesía de ese espacio y de esos cuerpos que nunca logran afectarlo. No puede o no quiere experimentar nada, no soporta que Rayette esté esperando un niño, no hay que dejar huellas, hay que correr más aún para experimentar lo menos posible. Pero deja de creer absolutamente en nada cuando su amigo de trabajo y de decadencia es arrestado por la policía por un robo cometido tiempo atrás. No llega a amar, a experimentar emociones en ese mundo ordinario al igual que en su familia de artistas.

Enterado de que su padre se encuentra muy mal, se dirige con su compañero hacia el Norte. Fuga “hacia atrás”, hacia la isla familiar a la que se accede en un ferry. Esta isla es un mundo cerrado, un espacio circular donde se da vueltas y se repite indefinidamente el mismo recorrido esperando retomar el trabajo, repetir una pieza de Mozart o de Chopin.

El film trabaja con dos series de imágenes, las que remiten a la repetición siguiendo la forma de una línea recta o de un movimiento en profundidad y las que la expresan circularmente. La línea recta interviene fuera de la isla familiar: el movimiento permanente de las máquinas en los pozos petroleros, las largas secuencias de vehículos con los que se va de un punto a otro

sin detenerse en ninguna parte, el avance en el espacio, la sucesión de moteles y la línea del horizonte de las autopistas, y también el lanzamiento de bolas en el bowling o la sexualidad brusca y sin sentimientos. La isla familiar es, por el contrario, el círculo donde todo se contiene y se refuerza a imagen de los elementos que componen una pieza de música.

Allí donde la línea familiar existe, domina la imagen del círculo; allí donde no hay linaje es la línea recta la imagen que aparece. El personaje está preso en una falsa alternativa, pues en los dos casos de figuras no reinará más que la repetición. ¿Cómo salir del círculo familiar sin lanzarse a una fuga vana? ¿Cómo detenerse cuando se lanza hacia adelante y siempre en línea recta, del norte al sur y de sur a norte? ¿Cómo encontrar los medios, como practicar el arte de la elipse?

En el mundo circular del linaje se presenta una oportunidad de amor, expresada por su futura cuñada –una extranjera en el seno del círculo familiar– que no rechaza sus avances pero que se rehúsa expresamente a irse a vivir con él. Ella puede salir de allí, es una extranjera que ha encontrado su propio ritmo de vida en la isla y no teme perder el ferry para tomar aire en otro lado, no está ni encerrada ni alienada. En el mundo de la línea recta la única ruptura es el niño por nacer, esa figura de un porvenir insoportable pues Robert ve allí la repetición del círculo familiar. Después de una escena en que estalla en lágrimas ante su padre al borde del lago que rodea la isla, abandona en compañía de Rayette la casa familiar y se aleja de la isla una vez más. Pero no puede disimular mucho tiempo, en la primera gasolinera deja caer la máscara y abandona a su compañera, subiéndose furtivamente a un camión de madera que parte hacia el gran Norte en Alaska. Se escabulle una vez más, se traiciona de nuevo. No puede soportar tener un linaje, crear un nuevo círculo, huye. No puede detenerse. Abandona el campo definitivamente.

La música es demasiado fácil, el gran arte es tan fácil que se puede fingir emociones, se puede asombrar a las salas de concierto con emociones simulando ser un artista que siente aquello que ejecuta. Pero el arte no ha hecho del pobre Robert más que un desecho incapaz de asumir sus emociones, no queda otra opción que abandonar el campo y seguir la ruta. No sabe qué hacer con sus emociones.

El argumento de este film es soberbio, pero se ha celebrado en él excesivamente el espíritu de la generación *beat* de los años sesenta, un film de la ruta (*road movie*) a la manera de *Busco mi destino*, o la expresión de un malestar norteamericano. Es mucho más: un film donde la imagen busca sin pausa escapar a la línea del horizonte, tanto a la línea de fuga como al círculo, esas dos puestas en escena de la falsedad, de la mentira, es decir del miedo de sí mismo y de las emociones. Un film que hace de la ruta y de la fuga un criterio de verdad como si no hubiera en el mundo otra guerra que la que opone al círculo familiar y a la línea recta para salir de él, la contracción y la descontracción.

Su compañera Rayette a la que no cesa de poner en ridículo es el único personaje que tiene un porvenir, es la única en mostrar sus emociones, en llorar y decir lo que piensa, es la única que busca inventar un futuro distinto a la repetición de un linaje o a la fuga en vano sobre la gran ruta. Podría haber sido un personaje de Carver o de Cassavetes. Es vulgar pero tiene una vaga idea de lo que quiere. Por cierto no el retorno a los orígenes.

La semiología del film en *Salò, o los 120 días de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini*

☞ Verónica Jiménez Dotte

Sin duda, una de las más representativas y provocadoras muestras de la relación que puede alcanzar el cine con respecto a la literatura se manifiesta en la filmografía del cineasta italiano Pier Paolo Pasolini: *Edipo rey*, *Medea*, *El Decamerón* y *Salò, o los 120 días de Sodoma*, dan cuenta de las posibilidades expresivas que este autor recogió de los textos literarios para desarrollar una propuesta fílmica que expusiera las lecturas que hizo de estas obras. En este trabajo, con seguridad, influyeron las singulares condiciones artísticas que desarrolló en el campo propiamente literario, como poeta, ensayista, novelista, autor teatral y guionista. Sin embargo, la cercanía entre el escritor y el cineasta no basta para explicar cabalmente las características de sus películas respecto de los textos literarios. Para ello, sería necesario ahondar en los aspectos teóricos que Pasolini quiso poner en práctica en su filmografía, entendiéndola como una especial semiología de la realidad. A partir de esta premisa, lo que pretende este trabajo es dar cuenta de qué manera este concepto se desarrolla en *Salò, o los 120 días de Sodoma* (1975)¹ y a través de qué códigos, con el fin de determinar cuál es aquella realidad a la que la película intenta dar un sentido.

En primer lugar, es conveniente examinar las definiciones hechas por el cineasta respecto de la relación entre el cine, el film y la vida. A lo largo de varios ensayos, Pasolini sostiene la existencia de códigos comunes entre el cine y la realidad. Particularmente en uno de esos textos² explica esta teoría, partiendo de la base de que es posible que la realidad sea estudiada a partir de una semiología general y que esta semiología estaría constituida en gran parte por los códigos de la realidad que el cine es capaz de poner en evidencia. Lo primero que se debe tener en cuenta, en este sentido, es la idea de que la realidad posee su propio lenguaje, a través del cual el sujeto interactúa con ella y con su propio espíritu. Este lenguaje no es otro que la acción humana. El hombre, dice Pasolini, se expresa principalmente por medio de sus acciones, pero estas acciones carecen de sentido hasta que no se hayan consumado, es decir, hasta que la muerte no haya hecho su entrada. Mientras el hombre tiene futuro, y es por ello una incógnita, aun está inexpresado. “*Mientras Lenin vivía, el lenguaje de su acción todavía era en parte indescifrable, porque todavía era posible*

* Publicado en *Cyber Humanitatis* N° 22, otoño de 2002.

¹ *Salò, o los 120 días de Sodoma*. Italia, Francia, 1975. Dirección, Pier Paolo Pasolini. Guión, Pier Paolo Pasolini, con la colaboración de Sergio Citti, adaptación de la novela *Los 120 días de Sodoma o los placeres del libertinaje*.

² Pasolini, Pier Paolo, “Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad”. Publicado originalmente en *Nouvi argumenti*, Roma, septiembre de 1970.

y, por lo tanto, modificable por eventuales acciones futuras”. Cualquier acción, por lo tanto, tiene la capacidad de modificar las anteriores y darle a esa persona un nuevo sentido.

Debido a la carencia de unidad entre las múltiples acciones aisladas que forman parte de la existencia, sostiene Pasolini, es necesario morir para que lo que estamos siendo tenga un sentido y para que nuestro lenguaje deje de ser una búsqueda de relaciones y significados sin solución de continuidad. *“La muerte realiza un rapidísimo montaje de nuestra vida: o sea selecciona sus momentos verdaderamente significativos (inmodificables ya por otros posibles momentos contrarios o incoherentes), y los ordena sucesivamente, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo tanto lingüísticamente no descriptible, un pasado claro, estable, cierto y, por lo tanto, lingüísticamente bien descriptible (precisamente en el ámbito de una Semiología General). Sólo gracias a la muerte, nuestra vida sirve para explicarnos”*.

La forma en que el film funciona como una análoga de la muerte puede explicarse, en este sentido, únicamente si se entiende que la unidad mínima estructural del cine, el plano-secuencia, nos remite a la vida misma. Todo plano-secuencia, sostiene Pasolini, es una toma subjetiva, pues la cámara reproduce un único ángulo visual. Un camarógrafo, situado como espectador de cualquier acción humana, sea ésta real o ficticia, captará, como sujeto de carne y hueso que es, lo que ven sus ojos y lo que oyen sus oídos. Para tener una comprensión total del suceso realmente acontecido, sería necesario disponer de muchos otros ángulos visuales, contemporáneos. En ese caso, lo que habría sería una serie de planos-secuencias de aquel momento, es decir, una serie de tomas subjetivas. Pasolini afirma que la toma subjetiva es el máximo límite realista de toda técnica audiovisual, pues no se puede concebir, ver y oír la realidad más que desde un solo ángulo visual: el de un sujeto que ve y oye.

En torno a esto, hay que precisar que, como la realidad vista y oída acontece siempre en el presente, el plano-secuencia que la registra también ocurre en tiempo presente. Es en este sentido que se puede afirmar que el cine reproduce el presente, vale decir, lo que sucede durante la toma. Ahora, en el caso de que pudiéramos ver continuamente todos los planos-secuencias subjetivos relativos a una acción, lo que haríamos mentalmente sería una especie de montaje elemental. Y podríamos hacerlo, básicamente, porque se trata de hechos sucedidos y acabados, y, por lo tanto, susceptibles de ser coordinados y, con ello, de adquirir un sentido. Si alguien seleccionara luego los fragmentos verdaderamente significativos de los distintos planos-secuencias coordinados entre sí, encontrando su auténtica sucesión, estaríamos frente a lo que en el cine se llama montaje. Tras este montaje, los diferentes ángulos visuales se disolverían y la subjetividad daría paso a la objetividad: en lugar de los muchos ojos y oídos habría un narrador, y al haber un narrador, el presente de los planos-secuencias se transformaría en pasado, el pasado propio del film. Así, mientras que el cine es un conjunto de tomas subjetivas, el film es lo que resulta de la operación del montaje de esas tomas, con la consecuente aparición de la objetividad, del narrador y del tiempo pasado. Cine y film, dice, son diferentes en el mismo sentido en que lo son lengua y habla: el presente se convierte en pasado cuando se han realizado las coordinaciones a

través de las distintas “lenguas vivientes”, un pasado que, paradójicamente, por las características propias del medio cinematográfico, siempre se expresa como un presente histórico.

De acuerdo con lo expuesto, podemos preguntarnos hasta qué punto *Salò* hace patente el lenguaje de una realidad dada, es decir, hasta qué punto sirve como una semiología para explicar la realidad que recrea. El libro sobre el que está basada la película es la novela de Sade *Los 120 días de Sodoma o los placeres del libertinaje*. Este texto, si nos atenemos a las definiciones hechas por Pasolini, podría ser considerado en sí mismo una semiología (¿no es también la literatura una especie de semiología de la realidad?), a través de la cual se reproducen las chocantes acciones sadomasoquistas, situadas históricamente en una época cercana al 1710, durante los últimos tramos del reinado de Luis XIV en Francia. Sin perder de vista que la sola transposición temporal y espacial de Sodoma actualiza los códigos sexuales y morales del libertinaje y remite unívocamente al paradigma de la decadencia humana, a partir de esta novela, Pasolini realiza una relectura, con el fin de actualizar el sentido de la República de Salò. Y no es azaroso que así sea, si atendemos al hecho de que otorgar un sentido a la acción humana en un film, de la misma manera que la muerte otorga un sentido a la vida, es uno de los principales objetivos de este cineasta. Tanto las estrategias usadas en las mencionadas películas *Edipo rey*, *Medea* o *El Decamerón*, donde recurrió a textos de Sófocles, Eurípides y Boccaccio, para discurrir en torno a su propia vida, a las relaciones entre el primer y el tercer mundo o al mundo antes del pecado, respectivamente, en *Salò* Pasolini realiza un giro desde la época de Luis XIV hacia la Italia de fines del gobierno fascista, entre 1944 y 1945, para denunciar la anarquía del poder y las consecuencias que éste puede tener.

En este traspasso desde una dimensión espacio-temporal a otra, se produce también un traslado de la literalidad del texto y de las acciones que éste narra, con el fin de reproducir casi inalterablemente los diálogos y los comportamientos de la novela de Sade. En este sentido, la película, que, como ya hemos dicho antes, se postula como una semiología de lo real, recoge la serie de códigos sobre la decadencia que el libro elaboró respecto de una situación distinta a la expuesta por Pasolini, del mismo modo en que el marqués de Sade vio en la narración bíblica acerca de Sodoma un correlato de su propia época. ¿Cómo puede realizarse este traslado de textos y a través de qué mecanismos se contemporizan las acciones humanas en ellos? En *Salò* Pasolini reproduce detalladamente el vestuario y los objetos de los primeros años de la década del 40, estableciendo con total claridad el contexto espacial y temporal de la película. En este sentido, los códigos escenográficos tanto como los códigos corporales remiten unívocamente a la representación de un episodio histórico definido, es decir, a la etapa fascista de mediados de siglo en Italia, como ya lo hemos señalado.

En este punto sería conveniente recordar, además, que la acción, a la que tanta importancia atribuye Pasolini como lenguaje de la realidad, se desarrolla principalmente a través del desempeño corporal de los personajes: los signos de la acción de un personaje son los mismos que los de una persona de carne y hueso y, por lo tanto, ésta es la manera inequívoca

de demostrar las correspondencias entre el cine y la realidad. Este desempeño corporal comprende simultáneamente la ocurrencia de tres lenguajes encarnados en el personaje: en primer lugar, el lenguaje de la presencia física; en segundo lugar, el lenguaje del comportamiento; y, por último, el lenguaje de la lengua escrita-hablada. Todos estos lenguajes se sintetizan en el lenguaje de la acción, que establece relaciones entre el sujeto y el mundo objetivo, y que para nosotros, tanto en el cine como en la vida real, se presenta como un espectáculo. Así, podemos contemplar lo que efectivamente sucede en el interior de la casa que alberga las ininterrumpidas orgías, en las que el único ritmo está marcado por la aparición del deseo, deseo que hay que incrementar como el rendimiento de un empleado y su satisfacción que nunca debe ser completa, tal como ocurre, por ejemplo, en la estructura de los programas de televisión. Esto es evidente, por ejemplo, al analizar el lenguaje corporal de la señora Vaccari, una de las meretrices que deben estimular la excitación sexual a través de sus relatos verbales. En este caso, los gestos y movimientos de este personaje establecen una similitud con el desempeño de una animadora “virtual”, lo cual debería ser entendido no como fruto del azar, sino como el despliegue de un código que de alguna manera escapa a lo representado por la película, esto es, la Italia de los '40. De acuerdo con esto, podríamos postular que *Salò* no sólo remite a esa época específica sino que, además, funciona a ratos como una máscara que vela y al mismo tiempo hace ver mejor la crítica que el cineasta hizo en contra de sus propios contemporáneos (por ejemplo, en su extenso poema elegíaco *Las cenizas de Gramsci*), embarcados en la feroz danza sin fin del consumismo voraz que degrada, en primer término, los propios cuerpos.

Comparándola con las demás películas de Pasolini, *Salò* presenta una ausencia significativa de paisajes naturales. Sólo en la Antesala del infierno, el primer tramo de los cuatro en que se divide el discurso fílmico, aparece un impar plano de apertura: una panorámica que va de un lago a una villa florecida, resumiendo, de manera bastante irónica, todo lo que la burguesía entiende por “bello”. En el resto de la película, la naturaleza está ausente en el largo encierro orgiástico, que, con sus tres círculos evocan la construcción dantesca: el de las obsesiones, el de la mierda y el de la sangre. Dentro del sistema del pensamiento de Pasolini, esta falta implica la desacralización de la realidad. En este sentido, es útil recordar la larga clase del Centauro a Jason en el comienzo de *Medea*, donde aquel afirmaba “nada hay de natural en la naturaleza”. De esta manera, se concretiza la aparición de una mirada pragmática que crea una nueva civilización donde las horas se suceden uniformemente, sin importar si es de día o de noche.

Desde el punto de vista de la semiología, afirma Pasolini, no hay ninguna diferencia entre el tiempo de la vida y el tiempo del cine —entendido como una reproducción de la vida que supone un plano-secuencia infinito—, pero esta diferencia es sustancial al comparar la vida con el film. De hecho, un plano-secuencia de cine puede contener acciones insignificantes, que el montaje fílmico haría desaparecer o intensificaría, como ocurre en *Salò*, con el único fin de proyectar aquellas acciones de la realidad en su completa vacuidad. El plano-secuencia puro pone en evidencia la insignificancia de la vida, al mismo tiempo que hace patente la condición de ser. En el film, por lo tanto, esa insignificancia es hecha patente: el film, tanto

como la muerte, hace que la realidad adquiriera sentido, al exponerla como algo finito, concluido.

En una entrevista concedida el 24 de agosto de 1975 al crítico cinematográfico italiano Gian Luigi Rondi³, Pier Paolo Pasolini, 66 días antes de su asesinato, habla de *Salò*, su último largometraje y dice, entre otras cosas: “*Este es el film de una adaptación. He terminado olvidando cómo era Italia hasta hace una década o menos y, cómo no tengo otra alternativa que el exilio o el suicidio, he terminado aceptando a Italia tal cual es ahora. Un inmenso pozo de serpientes donde, salvo alguna excepción y algunas míseras elites, todo es serpientes, estúpidas y feroces, indiferenciables, ambiguas, desagradables (...)*”. Más adelante, cuando se le pide explicar las modificaciones producidas en el seno de la vida italiana en la década de los setenta, las atribuye a una misma matriz: “*(...) el cambio de naturaleza del poder económico*”. Es decir, aquello que nosotros hoy llamamos capitalismo tardío o global. ¿Qué lo lleva entonces a situar la acción, a diferencia de cualquier otra de sus obras —o bien ambientadas en el presente o bien en una antigüedad remota y por lo tanto imaginable—, en un pasado cercano al que quedan tantos testimonios, pero que él dice no recordar? Si nos fijamos de nuevo en las estrategias que utilizó en *Edipo rey*, en *Medea* o en *El Decamerón*, podríamos presumir que acá recurrió a Sade en la República de Salò para desarrollar su propia mirada sobre la Italia que lo cercaba, ese inmenso pozo de serpientes del que hablaba antes.

Una interpretación de este tipo hace aún más claro el planteamiento de que el film no remite al cine, como medio de expresión, sino a la realidad misma. Es precisamente esta identificación del cine con la realidad la que hace que cualquier semiología del cine sea en verdad una parte de la semiología de la realidad. Comprendemos los códigos de Salò porque ya tenemos en nuestra cabeza un código, una semiología de la realidad (sean los de la novela de Sade o los del relato bíblico, transmitidos incluso como narración oral: reconocemos en esta película la realidad tal como puede llegar a expresarse cotidianamente en la vida, a través de los códigos del poder, el sometimiento, la utilización de los cuerpos, el confinamiento, etcétera.

Con toda seguridad, Pasolini construyó una película voluntariamente molesta, sobre todo como relato, que a veinticinco años de su rodaje sigue perturbando, probablemente más que en el momento de su estreno. Pero esa perturbación, que es una de las condiciones esenciales de la expresión artística, no nace únicamente de la fría minuciosidad, atravesada por ráfagas de humor negro, sino también de la posición que se le asigna al espectador. Así queda de manifiesto en escenas como aquélla en la que los comensales cantan melancólicamente un himno fascista, mientras a sus espaldas se producen ruidosas copulaciones. Del mismo modo ocurre en la forma con que describe los organizados rituales masoquistas y la posición dentro de la película que se le da al ambiguo papel del que observa. Probablemente el espectador pueda reconocerse en la misteriosa pianista sin

³ Reproducida en www.pasolini.net

nombre que acompaña con sus tranquilizadoras melodías todo el torbellino sin tomar parte de él, pero observando, lo que ya es de por sí incómodo y ocasiona su suicidio. Tal como ella, es muy probable que el espectador se sienta provocado cuando es obligado a mirar, por el encuadre elegido, torturas diversas que se suceden en un patio, desde el interior de la casa, como si fuera, sucesivamente, cada uno de los libertinos (un obispo, un juez, un hombre de negocios y un presidente) organizadores y partícipes de la reclusión.

En un comentario aparecido en *Le Monde*, en 1976⁴, con ocasión del estreno francés de la película, Roland Barthes –estudioso de Sade, entre otras muchas cosas– va presentando diversos reparos a la obra, pero termina concluyendo: “*Por eso me pregunto si, al final de una larga cadena de errores, el Salò de Pasolini no es en resumidas cuentas un objeto propiamente sadiano: absolutamente irrecuperable: en efecto, al parecer, nadie puede recuperarlo*”. Un objeto irrecuperable, siguiendo en la línea de la función semiológica que cumple el cine respecto de la realidad que representa, sería la contraparte de una realidad también irrecuperable, difícil de exponer verbalmente. En verdad, en su sentido más profundo, *Salò* nos propone un espejo en cuya imagen no querríamos mirarnos porque nos obliga a admitir lo más oscuro, lo que nos resistimos a aceptar de cada uno de nosotros: lo que tiene la acción humana de perverso y moralmente decadente.

Se cuenta que horas antes de morir, Pasolini dijo que la tragedia contemporánea es que ya no hay más seres humanos, sólo extrañas máquinas que se abaten unas contra otras. Esta observación realizada en 1975 podría ser la definición que resume de mejor forma a los personajes que la película sitúa a mediados de los '40.

⁴ Reproducida en www.otrocampo.com

Sobre *Los carabineros* *

∞ Edgardo Cozarinsky

La fábula podría contarse así: había una vez dos palurdos llamados Ulises y Miguel Ángel, que vivían en una choza con sus mujeres: Cleopatra y Venus. Allí llegaron un día dos carabineros con mensajes del Rey, y los llevaron a una guerra cuyo botín serían todas las grandezas de la tierra. Ulises y Miguel Ángel mataron, saquearon, torturaron; más tarde volvieron a su choza con una valija llena de fotografías del mundo: cuando acabara la guerra podrían reclamar los originales de esas imágenes. Pero la guerra acabó mal, el Rey fue destronado y los palurdos, criminales de guerra de un régimen depuesto, fueron ejecutados sumariamente.

Este apólogo tuvo su primera versión en el escenario: lo escribió el italiano Benjamín Joppolo y lo puso en escena Roberto Rossellini en un Festival de Spoleto. Es notorio que los films de Godard mantienen relaciones de feliz desenvoltura con sus fuentes literarias; Moravia, cualquier novela de la *série noire* o un recorte de *L'Express*, asumen el mismo papel de estímulo para una creación radicalmente distinta, que sólo existe a partir del cine. ¿Qué pudo atraerlo en esta escueta parábola?

Ante todo, la posibilidad de componer un film de guerra que no fuera ni la habitual anécdota de acción ni el habitual alegato pacifista; menos aún, el compromiso cada vez más frecuente entre ambos. A medida que el cine queda en manos de liberales bienpensantes, ya resulta difícil asistir a una batalla eficaz, sangrienta, vibrante, que no arrastre como apéndice redentor alguna reflexión amarga sobre la inutilidad de la violencia. Godard, característicamente, plantea las cosas con la mayor llaneza: si la guerra es estúpida, no hay que asociarla con las emociones ni la inteligencia humana, sólo con la estupidez, tan real y poderosa como cualquier otra capacidad del hombre.

Les carabiniers es una película sobre la estupidez, tal como se manifiesta en una actividad que le ofrece oportunidades inmejorables: la guerra. Los conscriptos del film son el producto de esa zona de residuos urbanos que puede hallarse en los alrededores de cualquier centro industrial. La brutalidad de Miguel Ángel, la impostada seguridad de Ulises, son sólo excrecencias de una esencial estolidez. La guerra se les ofrece como una suerte de festival sin reglas: saquear supermercados, adueñarse de Alfa Romeos, violar mujeres, patear ancianos, infinidad de actividades menores, más rebuscadamente imbéciles. La tierra de nadie donde la obra ubica su ficción, es la tierra toda. Allí también, la “civilización de la imagen” (que Godard recoge en todos sus films, donde las revistas ilustradas y los avisos callejeros iluminan críticamente la acción) propone sueños módicos para módicos personajes. Y si el mundo

* Publicado originalmente en 1964 en el semanario bonaerense *Primera Plana*. Reproducido en *Film On Line*, marzo de 2001.

sólo es intuido a través de imágenes impresas, no debe extrañar que la recompensa por la lucha sean otras imágenes donde ese mundo ha sido registrado. En un raptó admirable, que dura ocho minutos, los conscriptos y sus mujeres inspeccionan, ordenan, bailan alrededor de esos manchados cartones que serán su único botín.

La ausencia de énfasis, la atonalidad emotiva, la extrema desdramatización que Godard vigila, son algo más que ejercicio teórico, y muy heterodoxo de algunas ideas brechtianas (aunque quepa asociar con *Schweik en la segunda guerra mundial* el esquema de mensajes y recuerdos, fruto del pillaje organizado, que las mujeres reciben puntualmente). El espectador de *Les carabiniers* debe asimilar su propia ajenidad, su hastío, ante esa construcción de monotonía e inutilidad que el film le arroja. Allí reside el aspecto didáctico de la fábula. Los textos manuscritos (aun los fotogramas negros que interrumpen inopinadamente varias escenas), la ausencia de articulaciones narrativas, la confianza en la simple exposición, sirven a un mismo propósito: mostrar, pero sin comprometer al espectador en una vivencia ajena; exponer, en cambio, el sinsentido que la anima.

Como siempre ocurre en la obra de Godard, es cuando el arte reflexiona sobre sí mismo cuando descubre su filo más temible. Antes de la cita de Borges que abre el film, en un brevísimo fragmento que falta de la copia estrenada, se oía sobre un fotograma negro la voz del compositor Philippe Arthuys mientras dirige la orquesta: “*Marcha militar, primera*”: luego unos compases fallidos, y después la música, una de las mejores partituras originales de la década. En otro momento, Miguel Ángel va por primera vez al cine en una de las ciudades ocupadas; el descubrimiento del cine es, de algún modo, su nacimiento para ese espectador virginal, y el programa que Godard le ofrece incluye *remakes* de *La llegada del tren* y *Bebé toma su sopa*, dos primitivos (1895) de Lumière, así como de un primario intento de erotismo. El conscripto no sabe distinguir “la ilusión cómica” de su propia experiencia, ficción de realidad, y se precipita sobre esa tela blanca, que desmorona con caricias impacientes. Es, precisamente, lo que Godard vigila que no le ocurra a su espectador. Para que *Les carabiniers* actúe sobre la conciencia, no debe ser confundido con la realidad; debe asumir plenamente su carácter de artefacto, de artificio, de arte, y para ello nada más eficaz que dirigir la atención hacia su propio lenguaje. Porque, como supo verlo Roland Barthes, “*para ser subversiva, la crítica no necesita juzgar; le basta hablar del lenguaje en lugar de servirse de él*”.

El tránsito entre el clasicismo y la modernidad^{*}

☞ Núria Bou

LAS RUTAS PERDIDAS DEL CLASICISMO

Bajo el poder creador de las miradas como vector que da razón a este inmenso territorio narrativo, el discurso clásico piensa la pasión, abierta de par en par como eje vertebrador de un *viaje* –noción fundamental del nudo estético y narrativo del cine de Hollywood, repetido y formulado en una vastísima pluralidad de posibilidades. La década de los 50 –sobre todo, en sus postrimerías– es testimonio del nacimiento de una serie de obras donde los grandes autores del clasicismo reflexionan sobre los mecanismos que han sustentado su discurso a lo largo de más de cuatro décadas, y reformulan sus planteamientos, llegando en ocasiones a ofrecer auténticas relecturas de los absolutos que vertebran la *weltanschauung* clásica. Este sería el caso no sólo de films como *Vértigo* o los últimos frutos de la obra de Douglas Sirk, sino también, en palabras de Jesús González Requena¹, películas como *Cantando en la lluvia*, *La dama de Shanghai*, *Mujeres en Venecia*, *La ventana indiscreta* o *Psicosis*.

Paralelamente a esta tendencia –denominada *manierista* por González Requena– que exaspera los principios que hasta entonces habían fundamentado el clasicismo, llegando a su cuestionamiento, se desarrolla otra que llamaremos “crepuscular”, en la que algunos de los autores norteamericanos más importantes de las décadas anteriores, que han vivido el desarrollo del aparato clásico y han participado con vigor único en su formación y esplendor, miran hacia atrás y tiñen sus últimas obras, si no de una crispada autorreflexión formal –como en el caso de las obras de los directores nombrados unas líneas más arriba–, sí de una peculiar y única nostalgia respecto a un universo narrativo que lúcidamente ven, en puertas de la década de los 60, empezar a declinar. Una de las películas más importantes de esta tendencia es, sin duda, por lo que tiene de canto del cisne de un género como el *western*, poco menos que insostenible tal y como se había entendido en las cinco décadas anteriores, *Un tiro en la noche* (*The Man Who Shot Liberty Bells*, 1962) de John Ford, donde la reflexión sobre el “estado de las cosas” a que ha llegado la visión del cosmos que propone el clasicismo se evidencia a través de una reformulación de los términos que hasta entonces han vertebrado la narración fílmica. Sólo hay que comparar, en primer lugar, la noción de *viaje* que anima por un lado el antepenúltimo largometraje de Ford y por el otro una obra como *La diligencia*

* Publicado en *Formats*, N° 2, 1999.

¹ González Requena, Jesús. *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Madrid. Hiperión, 1986.

(1939), que, en cierta manera representa el paradigma de una aventura del narrar en clave clásica. De la férrea estructura que tensa un viaje entre dos ciudades –dos hogares–, para que un grupo de personajes pueda encontrar, en el cerrado recinto de un vehículo, el espacio ideal para tejer y llevar a una resolución (segura, definitiva, reafirmadora) la historia de sus miradas, de sus pasiones, de sus recorridos, a un dispositivo que, incluso habiendo nacido con las raíces muy arraigadas en el universo clásico, quiere mostrarse como abierta, o como mínimo enuncia el fin de este recorrido seguro de A a B que toda narración clásica había escenificado en la sombra de una estructura fundamental de viaje pasional, de tránsito entre dos espacios que modulan hacia el Uno.

La diligencia: el viaje como pretexto, como cruce de personajes donde las identidades quedan fijadas, constituidas con firmeza –hasta las últimas consecuencias– a lo largo del itinerario. Antes que nada, un microcosmos encerrado en un vehículo: pecadores redimidos en los momentos de peligro (un médico alcohólico recupera el respeto de los otros al salvar la vida a una mujer que da a luz, un jugador misántropo sacrifica su vida para salvar a la pequeña comunidad de viajeros que le acompañan) y, por encima de todo, una historia de amor: la de un pistolero que reencuentra el camino del hogar al lado de una prostituta, tras ajustar cuentas con su pasado –los hombres que mataron a su familia–; es decir, el hogar reconstruido sobre las cenizas de un primer hogar, tema inequívocamente clásico. De ciudad a ciudad, los protagonistas exponen sus identidades a la luz de un paisaje inevitablemente revelador –en el sentido fotográfico del término–, un paisaje que deviene clave metafórica del Otro (de los peligros que acabarán transmutando los protagonistas y otorgándoles una nueva personalidad estética -dramática- y social que pueda dar la trama por clausurada en todas sus vertientes)

Un tiro en la noche es concebido, así, como reflexión precisamente sobre este universo dramático que *La diligencia* resume de manera tan ejemplar. El *western* que Ford rodó en 1962 se enmarca en dos viajes que lo abren y lo cierran: nada que ver, sin embargo, con una concepción clásica de los itinerarios. Esta llegada y esta partida de los protagonistas son una llegada de la nada y una partida también hacia la nada: el único viaje que emprende verdaderamente el film es un viaje hacia el pasado, a través de una diligencia polvorienta e inmóvil al interior de una habitación, como en un museo (una diligencia que podría ser la misma que transportaba a los protagonistas de *La diligencia* –incluso lleva la misma leyenda, “Overland” inscrita en uno de sus flancos–. Este vehículo, definitivamente retirado de un mundo que ya no es el suyo, es el motor de un viaje de imposible retorno al pasado de unos personajes que revisan una historia de amor: la historia de un error propiciado por una soterrada traición sentimental (el matrimonio del Senador Ransom Stoddard –James Stewart– con Hallie –Vera Miles– se ha edificado sobre un amor perdido –el de Hallie por el pistolero Tom Doniphon, John Wayne– que paradójicamente posibilita el triunfo de Stoddard, hombre de leyes, al acabar anónimamente con el bandolero Liberty Valance). La genialidad de Ford al tratar este material radica precisamente en dar la vuelta a toda la espesura pasional que esta trama enuncia, convirtiéndola en un lacerante y tristísimo viaje hacia el vacío: por eso, lo que habría de ser un primer intercambio de miradas amorosas

entre los protagonistas se convierte, a la llegada del matrimonio Stoddard al pueblo donde transcurrieron los hechos para asistir al funeral de Tom Doniphon –muerto en la miseria– en una mirada de la protagonista hacia un espacio vacío. Hallie pide, inmediatamente después de bajar del tren, visitar la casa de Tom, y al llegar ve los restos de la habitación que muchos años antes éste había construido para ella, y que una noche incendió, seguro de haberla perdido para siempre. La tensión con que Ford escenifica esta mirada sin respuesta posible –lo único que queda es un espacio vacío que la mira, con unas flores de cactus que una vez Tom le regaló y que resumen el aliento traspasado de nostalgia que para ella representa la pérdida de Tom– pasa por una escenificación cuidadísima donde Ford recoge la llegada de la carreta en una bellísima panorámica que primero presenta el vehículo de frente y después desde detrás, con la granja al fondo. Una panorámica que resume, en consecuencia, un reencuentro –que no una reconciliación– con el pasado, donde el grave y solemne movimiento de la cámara parece querer resumir el recorrido de una mirada, la de Hallie que llega, y transmitir toda la intensidad de esta mirada que pocos segundos después se desencadenará a través de la escisión entre dos planos (el de ella encima del vehículo mirando, el de la casa con el amigo que le recoge la flor de cactus) recordándonos que de la pasión extinguida no quedan más que unas ruinas que dejan ver el paisaje a través suyo.

Reencuentro y no reconciliación: por eso Ford adopta la escisión (primero un plano general, y después un plano de ella y el de la casa) para mostrar una pasión condenada a permanecer perpetuamente desligada, abierta en su fisura insuturable entre una mirada pasional que interroga y la muda respuesta de un espacio despoblado del cual ya no puede surgir ninguna historia.

El adentramiento en el *flashback* que constituye el cuerpo del film tampoco resulta gratificante ni útil para los protagonistas: este retorno a un pasado fantasmagórico no sirve para que ninguno de los seres que vivieron los hechos extraiga ninguna lección ni progrese hacia ningún lugar (la marcha final del tren no certifica nada que no sea la continuidad de la tristeza y el vacío, la inclusión en un círculo del que no podrán salir los personajes, unidos por una leyenda nacida de una gran mentira). No resulta nada sorprendente, en consecuencia que, en el interior del *flashback*, la llegada del joven Stoddard al pueblo donde viven Hallie y Tom quede señalada por un juego de planos-contraplanos que muestran el rostro del joven, apaleado por Liberty Valance, despertándose y viendo el rostro de Tom, el hombre que le ha salvado la vida y a continuación el de Hallie, la mujer que Ransom acabará por quitarle a Tom. En este triple intercambio de miradas se cifra todo el recorrido de la historia: significativamente, Ransom sólo mira un instante al hombre que le ha salvado, mientras que dedica un espacio más largo a la joven que le atiende solícita. De una escena como ésta no puede ni podrá derivarse, en absoluto, ningún tipo de “happy end”. Tom perderá a Hallie y ésta no dejará nunca de lamentar su error: el contraplano de Tom, insertado en medio de la mirada que Hallie y Ransom se intercambian por vez primera, quedará siempre presente, como la marca que impregna todo el recorrido del film y las relaciones entre los personajes (todas las miradas de Hallie a lo largo del metraje sólo evocan la presencia querida de Tom y su pérdida).

Obra densa, atravesada de lacerante nostalgia por un cine que en 1962 ya no es posible – como la diligencia inútil, ahora convertida en recuerdo inmóvil de lo que un día fue acción, movimiento y, por qué no decirlo, pasión–, *Un tiro en la noche* representa una de las cimas de la filmografía fordiana, donde el director, muy significativamente, quiso recuperar a los actores que habían presidido el esplendor de su carrera y que representaban una manera de hacer cine que intuía destinada a periclitar. Por eso exagera los dispositivos de puesta en escena hasta llevar el film a unos límites donde la teatralidad, los largos diálogos, el increíble y casi irreal estatismo que preside toda la representación hacen que la obra acabe adoptando un carácter distanciado y revisionista, con una reconstrucción presidida por el escepticismo, la muerte anunciada de un universo estético y representacional que había configurado más de cuatro décadas de cine.

No ha de extrañar, en consecuencia, el hecho de que el penúltimo *western* de Ford se enuncie como una abierta *representación*: la revisión de una mitología desaparecida sólo puede transitar a través de imágenes en segundo grado, que muestran más cómo *deberían* ser las cosas que como *son* (conciencia lingüística que desborda la transparencia narrativa del clasicismo para derivar en un desdoblamiento crepuscular o manierista, tal y como sucedía, en otro orden de cosas muy diferente, en la representación diferida a través de la multiplicación de espejos en la obra de Douglas Sirk): la gestualidad de los actores –Valance *representa* casi la caricatura de lo que debería ser un bandolero, Doniphon parece un compendio de los personajes agresivos y heroicos que han presidido la mítica del *western* a lo largo de toda su historia–, la puesta en escena que investiga, con la ayuda de una fantasmagórica fotografía, los principales mecanismos que han sustentado un mundo cinematográfico –y aquí resulta fundamental citar el primer enfrentamiento de Doniphon y Valance, donde Ford los deja literalmente inmóviles a lo largo de interminables segundos uno en frente del otro, mientras Sttodard se mueve y habla entre ellos: los dos convertidos en efigie de estos valores opuestos, el Bien y el Mal, que han soportado hasta entonces todo un universo de códigos estéticos. Imágenes, pues, que mezclan la siempre límpida mirada fordiana con un perturbador “segundo grado” en la mirada, una representación que recorre los rastros de un lenguaje que ha abandonado para siempre la virginidad de las imágenes clásicas. Un discurso visual que, además, sirve para escenificar la historia de una leyenda falsa, recordada por unos personajes que surgen de la nada para recorrer un tiempo perdido y reintegrarse después en la ausencia de la que salieron, en un trayecto estéril que sólo sirve para abrir aún más las agrias heridas de la nostalgia. El tren que se lleva a los protagonistas al final de la película –de la misma manera que llegaron– constituye, lejos de la celebración de la continuidad clásica, la metáfora de este tránsito permanente, de un olvido formulado en el desarraigo, de la no resolución de una trama pasional mutilada y por ello permanentemente abierta, no a la continuidad del “happy end” sino al abismo de un vagar perpetuo: metáfora aún más valiosa si tenemos en cuenta que Ford la plantea a partir de un recurso narrativo tan esencialmente clásico como el del vehículo que se lleva a los protagonistas al final de la película. La utilización del vocabulario clásico para ir más allá es la clave definitiva del tratamiento crepuscular del universo fílmico aportado por la mirada fordiana en esta obra decisiva de la historia del cine.

El cruce de este mundo clásico con el cine europeo que comienza a dar sus grandes frutos, precisamente en el momento en que el cine americano llega a un punto álgido en cuanto a la reflexión sobre el lenguaje y el medio cinematográfico, nos lleva a una relación que se establece entre: *a)* Un cine americano que lleva la semilla de un distanciamiento respecto a las reglas clásicas, efectivo pero nunca llevado radicalmente hasta sus últimas consecuencias, impregnado de autoconsciencia, y *b)* una manera de concebir el cine -la de los autores europeos- que precisamente por la libertad creativa que la anima desde su nacimiento, puede tomar el relevo a la investigación del clasicismo y, *partiendo siempre de los hallazgos de los clásicos*, puede hacer germinar la semilla que el cine americano gestaba, y llevar hasta términos extremos la búsqueda expresiva y narrativa inaugurada por los cineastas claves del clasicismo americano.

UN CRUCE DE CAMINOS: EL FINAL DE LOS AÑOS CINCUENTA EN EL CINE AMERICANO Y EL CINE EUROPEO

Singular recopilación de obras maestras la que ofrece el panorama de estos últimos años cincuenta, si sobrevolamos la lista de autores que a un lado y otro del Atlántico producen algunas de sus películas capitales, o bien inician su carrera con obras que innegablemente son un punto de referencia, en el breve paréntesis de seis años que va desde 1958 a 1963. La culminación –y en consecuencia también el principio del declive– del clasicismo norteamericano se corresponde con el nacimiento y consolidación en Europa de un cine “moderno”, reflexivo, liberado de la rígida estructura de producción y, en consecuencia, más flexible respecto a las categorías estéticas que vertebran los films. Un nudo creativo en el cual destaca de entrada la irrupción de la Nouvelle Vague francesa, constituida por una generación de críticos surgidos de *Cahiers du cinéma*: Godard, Rohmer y Truffaut, entre otros, inician sus carreras –con films muy emblemáticos, sobre todo en el caso de Godard– en este período, siempre con los ojos puestos en los grandes autores del cine americano (se puede decir que la primera gran reflexión sobre el clasicismo toma fuerza a partir de este momento). Sin salir de Francia, se han de tener en cuenta obras cruciales en el desarrollo de una narrativa moderna como *Hiroshima, mon amour* (1959) o *L’année dernière à Marienbad* (1961) de Resnais, *Pick-pocket* (1959) de Robert Bresson, o las óperas primas *Les 400 coups* (1959) de François Truffaut y *Le signe du Lion* (1959) de Eric Rohmer. Mientras tanto, en Italia, autores como Fellini o Antonioni dan obras claves en su carrera como son, respectivamente *La dolce vita* (1958), *Otto e mezzo* (1963) y la trilogía “de la incomunicación” formada por *L’avventura* (1960), *La notte* (1961), *L’eclisse* (1962); al mismo tiempo, Visconti llega a la cima de su aventura estética con *Rocco e suoi fratelli* (1960) y *Il Gattopardo* (1963) y Pier Paolo Pasolini abre su carrera cinematográfica con *Accattone* (1961). Luis Buñuel, por su lado, estrena sus dos grandes films de reconocimiento internacional: *Viridiana* (1961) y *El ángel exterminador* (1962). Ingmar Bergman, paralelamente, ofrece en estos años su impresionante “trilogía sobre el silencio de Dios” *Detrás de un vidrio oscuro* (1961), *Luz de invierno* (1962), *El silencio* (1963). Y desde el este de Europa, surgen nuevas voces que tendrán un gran peso específico en el mundo del “cine de autor”: el polaco Roman Polanski (*El cuchillo*

bajo el agua, 1962), el ruso Andrei Tarkovski (*La infancia de Iván*, 1962) y el húngaro Miklós Jancsó (*Las campanas han salido hacia Roma*, 1958) realizan sus primeros largometrajes también dentro del marco de estas fechas.

Un límite y una frontera, en consecuencia, condensados en un cúmulo de obras que giran, a partir de puntos de vista muy heterogéneos, en torno a obsesiones comunes por la reestructuración y la reformulación de las pautas narrativas y estéticas que han posibilitado el cine hasta entonces: un grupo de autores –sobre todo en el caso de la Nouvelle Vague– que se autoconciben como auténtico umbral entre el “antes” y el “después” de un cine en inevitable proceso de transformación. Ciertamente, la cuestión europea no se agota en una simple operación matemática resumible en la ecuación “Cine Clásico + Autoconsciencia (desde fuera: desde Europa) = Cine Moderno”; el proceso abarca un cúmulo de preocupaciones e indagaciones iniciadas en tierras americanas, a partir de una serie de autores que, desde dentro del sistema clásico, sacan a la luz cuestiones cruciales que apoyan y dan forma y sentido al universo del clasicismo. Los nuevos cineastas europeos recogerán este discurso, pero no será éste el único núcleo de partida: en la constitución de los múltiples acordes de las voces de la modernidad cinematográfica, se deberá tener siempre en cuenta las cuidadas partituras para una nueva visión del mundo a través del objetivo de una cámara elaboradas por un creador singular, revelador de nuevos significados y de una peculiarísima estética respecto al tratamiento de la realidad (postulada por el movimiento neorrealista en el cual –en principio– debe inscribirse): Roberto Rossellini.

EL CINE MODERNO Y ROSSELLINI

Lo dice Alain Bergala: “*le Voyage est le premier film moderne*”². *Viaggio in Italia*, el film al que hace referencia el crítico francés, rodado en 1953, constituye al mismo tiempo el anteproyecto de toda modernidad cinematográfica y la obra en la cual cristaliza una nueva postura sobre la narración fílmica, la manera de decir visualmente una historia y una realidad donde ésta se inscribe (o, mejor dicho, de donde ésta emana). Una visión que impregnará los postulados de todo el cine moderno europeo (en el centro, la Nouvelle Vague francesa), y que –no debemos olvidarlo– parte de esta peculiar operación con la realidad que se ha convenido en llamar “Neorrealismo”.

Neorrealismo, con la investigación rosselliniana al frente, como punto de partida de la modernidad cinematográfica. Sin dejar de tener en cuenta que antes de la liberación, que por las formas fijadas en el discurso clásico, representa el cine de Rossellini (que nosotros tomaremos como paradigma que resume y lleva al límite el diálogo con la realidad abierto por el movimiento neorrealista) existen en Europa dos puntos de referencia emplazados en la obra de Jean Renoir –el llamado “cine en libertad” en palabras de François Truffaut– y pasando más desapercibido pero con un peso específico fundamental en la creación de un vocabulario y

² Bergala, Alain. *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*. Bruxelles, Editions Yellow Now, 1990, página 32.

sintaxis netamente europeos (y, por tanto, periféricos a las líneas de fuerza del clasicismo americano), la breve pero intensa obra de Jean Vigo, que con films como *L'Atalante* (1934) o *Cero en conducta* (*Zéro en conduite*, 1933) instaura la pauta de un diálogo con la realidad que tiene como vértice una aproximación poética, mucho más que narrativa (de ahí el término “realismo poético”, a menudo empleado para designar a este cineasta y a otros como Grémillon, Carné o Duvivier: grandes recreadores del universo acuático o nocturno de las ciudades francesas, en un claro homenaje a los espacios que la mirada del joven cineasta desaparecido dibujó con tanto lirismo en su corta producción).

Pero busquemos en Rossellini el auténtico origen de la modernidad cinematográfica europea: Rossellini y su *Viaggio in Italia* (que no en vano lleva la palabra “viaje” en su título: precisamente es el concepto de viaje narrativo el que creará la fractura entre la manera de ver y narrar del clasicismo y la del cine moderno).

El planteamiento a través del cual Alain Bergala ejecuta su aproximación a la obra parte de las circunstancias mismas en que ésta se produjo: el director y todo el equipo de producción se encontraron en Nápoles, con la finalidad de rodar una adaptación de la narración *Duo* de Colette. En aquel preciso momento se descubre que los derechos de la narración no están libres, y que por tanto es imposible rodar ese film: de golpe, no hay guión sobre el cual construir un film. Y, contra todo pronóstico, Rossellini decide hacer una película: será precisamente de esta circunstancia de donde acabará arrancando una nueva visión de la dramaturgia moderna. El autor de *Roma, città aperta* opta por hacerse con un “guión mínimo” que le permita trabajar en libertad respecto al acto mismo de hacer cine y a la manera en que el dispositivo cinematográfico se pone en contacto con la realidad existente (por eso Rossellini acabará reinventando las formas cinematográficas). Este vehículo mínimo, esta célula narrativa fundamental sobre la cual Rossellini basará todo un film es –no podía ser de otra manera– una historia de amor.

Un *viaggio* que es una historia de amor, la historia de un matrimonio inglés que se traslada a Nápoles para cerrar una transacción (la venta de una vivienda familiar): el contacto con la desnuda realidad del sur de Italia hará estallar una crisis latente en el seno de la pareja, que finalmente se reunirá de nuevo –casi milagrosamente– en el transcurso de una procesión religiosa que recorre las calles de Nápoles. A partir de este material –prácticamente tan esquemático como el que ha soportado diversas generaciones de clásicos–, el discurso de Rossellini consiste en el seguimiento de los trayectos de los dos protagonistas, por separado, a través del paisaje napolitano, en un itinerario que acaba enfrentando –como en el caso de los personajes de *Un tiro en la noche*– sus miradas con el vacío, en un ejercicio de concientización que los devuelve no al pasado, como sucede en la película de Ford, sino que la imagen del vacío se encuentra literalmente en ellos en tanto que seres. No es pues, como sucedía en el cine clásico, ninguna férrea estructura de guión la que determina la instauración de la pasión como medida que rige el universo humano. Ni tampoco una puesta en escena que catapulte, con la precisión matemática de un mecanismo pasional, los cuerpos, las miradas, los seres, hacia un encuentro definitivo y seguro al final del film. De hecho, la narración queda traspasada por la marca de la fragilidad, de la inestabilidad temporal (en relación al clasicismo

podríamos decir: el tiempo no se orienta hasta el plano secuencia que cierra la película).

El espectador del film, se ve obligado, por tanto, a rehacer el camino de retorno al lado de los protagonistas, hacia una pasión disgregada por el paso del tiempo y milagrosamente recuperada después de transitar la opacidad de un tiempo interior que les descubre el vacío: un tiempo que se dilata en un ocio perturbador (las visitas turísticas de ella, las escaramuzas sentimentales de él) que configura un trayecto temporal muy alejado de la vectorialización propia del universo clásico.

En este trayecto la pasión se convierte en movimiento errático no orientado: por este motivo Bergala habla de una Ingrid Bergman “deambulatoria” en *Viaggio in Italia* (y en todos los films que la actriz nórdica protagonizó para Rossellini). Un personaje en perpetuo estado de inquietud y de espera respecto a una revelación inesperada, sin itinerarios o trayectos prefijados que den sentido a su movimiento físico y/o moral. Nos encontramos muy lejos, por tanto, de la hitchcockiana Ingrid Bergman que se rescataba emocionalmente en la ascensión de unos peldaños de luz en *Cuéntame tu vida* o que se convertía en el objeto de un rescate cristalizado magistralmente en un lento, densísimo e interminable movimiento de descenso de una escalera en *Tuyo es mi corazón* (1946). Esta Ingrid Bergman ancorada por Hitchcock en los mares de una mitología exacta y pasional hasta el delirio (estamos en un universo —el clasicismo— donde la herida de la pasión —el plano-contraplano— es la señal que ordena el cosmos, bajo las directrices del acto engendradora de unos dioses que se miran y crean, en una operación tan simple “como una frase musical” —diría Rimbaud— pero tan poderosa como la más desbordante de las cosmogonías clásicas), esta Ingrid Bergman instalada en medio de un universo centrado en la Mirada, queda enfrentada en *Viaggio in Italia* a un espacio y a un tiempo radicalmente diferentes, donde abundan los tiempos suspendidos, exteriores a la ficción, y donde la mirada debe seguir un aprendizaje: constituirse a través del contacto con la *duración*, con un tiempo necesario (permitiendo una mirada que deja, por tanto, de abastecerse de la fulguración del plano-contraplano: no hay lugar para la revelación directa —ingenua hasta el artificio— de la mirada como dispositivo percusor de la pasión en el cine moderno). Se ha de poner en juego el espesor temporal para que la mirada perciba el mundo, sin golpear en los objetos y los seres, transformándolos de manera indiscriminada: ésta es una de las condiciones que el cine moderno pone a la mirada para que ésta encuentre su sentido en la escenificación de un tiempo de los personajes que según Bergala es “*vivant, tremblant, où se jouent les hésitations, le sentiment d’incomplétude, la vacuité, l’ennui, l’inachevé, le contingent, avec sa cohorte de doutes et d’angoisses, bref le présent vécu des protagonistes et du spectateur*”³.

Reformulación del papel de la mirada y, por tanto, reformulación ontológica del medio cinematográfico: Rossellini acaba atacando la isotopía y la autarquía del universo ficcional clásico, del universo imaginario homogéneo (porque la mirada deja de ser lo que había sido hasta entonces en el cine).

³ Bergala, Alain. op.cit. página 35.

Viaggio in Italia es, ante todo, el itinerario físico y moral de una pareja de anglosajones que entran en contacto con una realidad que, contra todo pronóstico, los acaba transformando de manera radical. El recorrido dentro del film de estos dos personajes (no en vano interpretados por dos emblemáticos actores del clasicismo norteamericano) se inicia con un recorrido dramáticamente vacío en el que no tienen importancia más que los hechos más insignificantes (una ocasional conversación banal, el choque de un mosquito en la luna del automóvil). Lo que se nos da en este inicio temporalmente vacío es, por tanto, la imagen de dos anglosajones mirando en paralelo una interminable carretera italiana: metáfora directa de todos esos films clásicos que se inician con vehículos en movimiento para visualizar el arranque de la propia narración. Pero, de repente, la narración rosselliniana se halla en un paisaje donde el movimiento es vacío, desprovisto de un primario interés dramático (subrayado por el cansancio que sufren los mismos protagonistas y que provoca que a los pocos instantes de iniciarse el film ella pida a su compañero que tome el volante del vehículo).

Alex –George Sanders– y Katherine –Ingrid Bergman– como dos miradas en paralelo: obviamente no puede haber un inicial intercambio de miradas, si se trata de un matrimonio – una pasión– institucionalizada hace tiempo (este inicial paralelismo en las miradas señala una dirección fundamental en el cine europeo: el análisis de las relaciones de pareja). De esta doble mirada que no converge en ningún punto surgirá precisamente una trama que escenifica los itinerarios divergentes de los dos protagonistas (que sólo se encontrarán gracias al aprendizaje procedente de sus recorridos en solitario con el último impulso de unas revelaciones localizadas en las ruinas de Pompeya y en la procesión por las calles napolitanas). Es en la secuencia de Pompeya donde se encuentra la imagen que nos indica que nos hallaremos lejos del clasicismo: se trata de un plano-contraplano de los dos protagonistas mirando los moldes de yeso de una pareja calcinada en un abrazo durante la catástrofe de Pompeya. Las dos imágenes que Rossellini pone en contacto –Alex y Katherine por un lado y, por el otro, los dos moldes de yeso– resultan perfectamente inversas en todos los aspectos: Alex y Katherine, dos figuras oscuras recortadas contra la blancura del cielo, miran hacia abajo. Los dos moldes de yeso, blancos sobre una superficie de tierra oscura, están encarados hacia arriba en inversión perfecta con la mirada de la pareja de turistas. Alex y Katherine, convertidos finalmente en personajes del cine moderno, descubren la pasión como solidificación, como vacío, como rastro perfectamente inverso de un pasado –y una pasión– que deben reinventar, una vez descubiertos –en perfecta reproducción a partir de una cavidad enterrada– los rostros de la inversión, de aquello siniestro que, por imperativos de índole muy diversa, había dejado enterrado –en un “off” obstinado y radical– el clasicismo cinematográfico.

Cine, vida y soledad *

☞ Serge Daney

Las buenas películas, en nuestros días, provienen con frecuencia de una *capacidad de soledad*, más o menos bien sufrida y asumida. Esto les confiere una tonalidad propia, una rabia sorda o una música desolada, como una obligación de “hacer con” lo poco que se les ha dejado. Porque pesa de ahora en adelante una amenaza sobre el contrato mínimo que pretende que una película sea, a pesar de todo, rodada hacia el afuera. Un afuera que sea el lugar del *otro*, alteridad de la que el “público” no es otra cosa que la forma más tradicionalmente deseable. Dicho de otro modo: el principio de no-suficiencia se mantiene en el corazón del cine, incluso en la época donde los autores se escudan demasiado fácilmente en la autonomía del “Eso me es suficiente”. Justamente, eso jamás es *suficiente*.

¿Hasta dónde puede ir un cineasta en la soledad sin perder no solamente el público, sino también el cine? Hablo de esto con J.R.¹, verdadero solitario que supo suscitar entre él y el mundo exterior un *tamiz* poblado de aliados devotos que filtran las amenazas. Rivette dice que es probable que una soledad semejante (comparable a la del pintor o la del músico) no pueda existir más que en la hipótesis de que todos pasarían al *todo-digital*. Hasta entonces, toda soledad excesiva se mantendrá como una carga ligeramente contra-natura y más de un cineasta continuará gimiendo sobre su suerte. Estoy de acuerdo con J.R.

Es suficiente, en efecto, dar un paso o dos hacia el lado de los videastas (aquellos que ya tienen una obra sólida detrás suyo, de Viola a los Vasulka, de Paik a La Casinière) para sentirse más bien sorprendido por su buen humor obstinado, su independencia alegre, su falta de *pathos*. Ellos no parecen tener necesidad de más reconocimiento público que un investigador en biología molecular o que un técnico superior. De lo que tienen necesidad es más bien de financiamiento y de mecenazgo.

¿Dónde está la diferencia? En la *luz*. Puesto que el cine reposa sobre el registro luminoso de los seres y de las cosas, nos da un mundo donde –hay que decirlo y hacerlo bien, patear y obrar con astucia– *nadie tiene ganas de quedarse en la sombra*. No más los cineastas que los actores, no más el público que los críticos. Desde luego, hay una historia de la luz de cine. A veces, es la fría luz de la justicia que acusa, de la ciencia que pone al desnudo o de la lucidez moral que dice lo que es (“arrojar toda la luz sobre”). A veces, es un calor protector que voltea la cabeza (“estar en plena luz”). Siempre, es el lugar del tropismo, de la imantación, del poblamiento y del amor.

¿En qué momento fue históricamente posible para un cineasta quejarse de su destino de

*Publicado en la revista *Trafic* N° 3, verano de 1992.

¹ Jacques Rivette (N. del E.)

cineasta, tal como el escritor pudo hacer estados de angustia ante la página en blanco? Yo situaría ése momento justo después de la Nouvelle Vague. Ésta, más bien estoica, no supo quejarse demasiado, pero son (por quedarse con casos de Francia) los Eustache, Pialat, Straub, Rozier, Garrel, los que han comenzado a representar para nuestros ojos al cineasta bajo los rasgos de Job y al cine como un bello montón de basura. Más tarde, uno se habituó a los jereniadas yotodo-todo de los cineastas menos importantes y exageradamente convertidos en sus propios encargados de prensa. Hoy, la lasitud ha ganado a todo el mundo.

Es (me sopla J.-C.B.) cuando *la vida* se vuelve para los cineastas una suerte de valor supremo, de divinidad en sí misma, que un cierto dolor puede atravesar su trabajo y traspasar sus films. Y cita a Eustache. Reducida a sí misma, la “vida” no es, en efecto, jamás otra cosa que el espectáculo de una tropa de humanos visto desde el punto de vista del camión barredor de basura que, por capricho, los arroja uno a uno en la cuneta. Ésta fue la belleza de *La Maman et la putain*, de *Adieu, Philippine*, de *Faces*, hasta las recientes *Van Gogh* o *J’entend plus la guitare*, la de haber sabido todavía mostrar la vida, es decir, stricto sensu, la muerte en el trabajo. Pero bien podría ser que el momento *verdadero* de esta constancia y de este dolor haya terminado por volverse una pose.

Apuntes sobre el cine *

☞ John Berger

El cine se inventó hace cien años. De entonces hasta ahora las gentes de todo el mundo han viajado con una frecuencia sin precedentes desde el establecimiento de las primeras ciudades, cuando los nómadas se hicieron sedentarios. Uno piensa inmediatamente en el turismo: también se trata de viajes de negocios, ya que el mercado mundial depende de un continuo intercambio de productos y trabajo. Pero, en lo esencial, ese viajar se ha realizado bajo coerción. Desplazamientos de poblaciones enteras. Refugiados que huyen del hambre o de la guerra. Una ola tras otra de emigrantes, emigrando por motivos políticos o económicos, pero emigrando para sobrevivir. El nuestro es el siglo del viaje forzoso. E incluso me atrevería a ir más lejos y afirmar que nuestro siglo es el siglo de las desapariciones. El siglo en que miles de personas indefensas observan cómo sus allegados desaparecen en el horizonte. *Cada vez que decimos adiós*, tal y como lo inmortalizó John Coltrane. Quizá no deba sorprendernos que la narrativa propia de este siglo sea el cine.

Imaginemos por un momento que se instalara una pantalla de cine en la capilla Scovregni y que se proyectara en ella una película. Por ejemplo, la escena en que el ángel se aparece a los pastores para anunciar el nacimiento de Cristo en Belén. (La leyenda cuenta que Giotto, de niño, fue pastor.) Si contemplamos esta película, nos veríamos transportados *fuera* de la capilla hasta un prado en la noche, donde los pastores duermen sobre la hierba. Dado que sus imágenes se mueven, el cine nos *lleva* desde donde nos encontramos al *lugar de la acción* (¡Acción! murmura o exclama el director para iniciar el rodaje de una escena.) La pintura nos lleva de vuelta a casa. El cine nos transporta a otro lugar.

Comparemos ahora el cine con el teatro. Ambos pertenecen a las artes dramáticas. El teatro confronta a los actores con un público y, cada noche, durante una temporada, éstos representan la misma pieza. El hecho de encontrarse juntos en una noche en particular es lo que convierte a la audiencia y a los actores en un grupo que participa en una ceremonia de representación. Por ello, la actuación sobre las tablas, por muy naturalista que pretenda ser, tiene siempre algo de *ritual*. Jamás llegamos a olvidar que cada acción realizada sobre el escenario *está siendo repetida* para nosotros. En lo más profundo de la naturaleza del teatro encontramos un sentido de retorno ritual.

El cine, por el contrario, transporta a su audiencia individualmente, uno a uno, *lejos* de la sala y hacia lo desconocido. No hay representación. En el cine, cualquier historia, por muy convencional que sea, *parece* estar sucediendo por primera y única vez. Tal vez se rueden 20 tomas de la misma escena, pero la que se utilice será seleccionada por ser la más convincente, en el sentido de que logre asemejarse a una “primera vez”.

* Extractado del libro *Cada vez que decimos adiós*. Parcialmente reproducido en revista *Letra Internacional*, N° 25, 1992.

El primer rollo de película que rodara Louis Lumière muestra a unos obreros que salen de una fábrica y caminan hacia la cámara. Pasan a su lado y la dejan atrás: en el segundo rollo aparece a lo lejos, en el horizonte, un tren que se acerca y se detiene en una estación. Lumière elige estos dos motivos al reconocer instintivamente que demuestran lo que el cine –y sólo el cine– es capaz de hacer. Una película hace dos cosas a un tiempo: nos lleva lejos... hacia la puerta de la fábrica o a la estación de tren. Y, al mismo tiempo, presenta ciertos acontecimientos y a sus protagonistas (trabajadores que dejan sus puestos, o un tren que llega) que se nos acercan. Un acercamiento desde dos direcciones. Un encuentro. ¿Dónde? Ni en una estación de tren ni en el cine. Sino en lo que he denominado cielo. ¿De dónde podrían venir las estrellas de cine sino del cielo?

Desde luego, la mayor parte de las cosas que vemos en la pantalla no vienen hacia nosotros como la locomotora de Lumière. Pero cualquier objeto que la cámara enfoque es traído *hacia* nosotros en otro sentido. Incluso la escena de una figura humana que se aleja hacia el horizonte es algo que viene hacia nosotros en forma de Partida. Cada acontecimiento que vemos se nos acerca, nos visita, y luego se esfuma en el instante en que se cambia de plano. El cine es un proceso continuo de encuentros y partidas.

La tensión narrativa de cualquier película que relate una historia exige que nuestra atención se divida. No en el sentido de que se debilite, sino en el sentido de que ha de duplicarse y convertirse en bifocal o trifocal. Salimos para encontrarnos con lo que allí se ha encuadrado, pero al mismo tiempo estamos esperando lo que vendrá a continuación. Estamos preguntándonos continuamente qué está sucediendo al mismo tiempo en otro lugar. Entonces llega el corte y *aquí* pasa a ser *allí*. Y ya estamos preguntándonos sobre el anterior *aquí*, que ahora es un *allí*.

La narración cinematográfica tiene otra característica única. El crítico francés Lucien Sève dijo en una ocasión que una toma cinematográfica no ofrece más explicaciones que la propia realidad, y de ahí su enigmático poder para “*aferrarse a la superficie de las cosas*”. André Bazin escribió a su vez: “*El cine se ha comprometido a comunicar únicamente por medio de lo real*”. Incluso cuando estamos esperando ser transportados a otro lugar, nos sentimos fascinados por la *presencia* de lo que se acerca a nosotros procedente del cielo. Las visiones más familiares –un niño durmiendo, un hombre subiendo unas escaleras– se convierten en acciones misteriosas cuando se ruedan. El misterio se deriva de nuestra cercanía con el acontecimiento y del hecho de que el hecho filmado sigue conservando una multiplicidad de significados posibles. Lo que se nos muestra tiene al tiempo algo de foco, de esa intencionalidad propia del arte, y el carácter imprevisible de la propia realidad.

Directores como Satyajit Ray, Rossellini, Bresson, Buñuel, Forman, Scorsese o Spike Lee ha usado actores no profesionales precisamente para que las personas que vemos en escena se *expliquen* tan poco como la misma realidad. A excepción de los grandes, los profesionales no suelen limitarse a interpretar el papel, sino que ofrecen asimismo una explicación de éste.

Las películas vacías y nulas lo son no por contar una historia trivial, sino porque no contienen nada más que historia. Todos los acontecimientos que muestran han sido adaptados a la historia y no cuentan con un cuerpo recalcitrante. No hay así superficies reales a las que aferrarse.

Paradójicamente, cuanto más familiar sea el acontecimiento, tanto más nos sorprenderá. La sorpresa es la de redescubrir el mundo (un niño dormido, un hombre, unas escaleras) tras una estancia en otro lugar. La ausencia puede haber sido muy breve, pero en el cielo perdemos el sentido del tiempo. Nadie ha sabido utilizar esta sorpresa de un modo más crucial que Tarkovski. Con él regresamos al mundo con el amor y el deseo propios de los fantasmas que lo abandonaron.

El cine no tiene que decir *árbol*: es capaz de mostrar un árbol. No tiene que describir a una muchedumbre: puede encontrarse inmerso en ella. No tiene que encontrar un adjetivo para el barro: puede estar hasta las cejas de él. No ha de analizar un rostro: puede acercarse a uno. No tiene que lamentarse: no tiene más que enseñar unas lágrimas.

Lo que el cine salva, cuando es arte, es una continuidad espontánea con la totalidad de la humanidad. No es un arte de príncipes o pensado para la burguesía. Es popular y vagabundo. En el cielo del cine la gente aprende lo que podrían haber sido y descubren lo que les corresponde, además de sus propias vidas individuales. Su objeto central –en este siglo de desapariciones– es el alma, a la que ofrece un refugio global. Esta es, creo, la clave de su deseo y de su atractivo.

Pedagogía del cuerpo fílmico

☞ Domènec Font

La entrada del cine en la Universidad es un hecho relativamente reciente. Se relaciona, por un lado, con el auge de un modelo teórico multidisciplinar que a principios de los setenta afecta a todos los campos del saber. Y coincide, asimismo, con una desvalorización social y simbólica del propio cine, entre la convulsiva irrupción de la modernidad europea y la cada vez más pregnante catequesis audiovisual. En esta variable contradictoria se asienta la pedagogía del cuerpo fílmico. Una confluencia entre teoría e historia, entendidas ambas como saberes sociales, que ayudan a *pensar el cine* antes de su progresiva desarticulación en el imaginario humano.

1.- Uno de los síntomas más evidentes del poder del cine (también de su evanescencia) es, sin duda, la escritura que suscita. Posiblemente sea el cine la práctica artística que ha generado un mayor número de publicaciones, detalle remarcable en un medio solamente centenario y de un estatuto artístico siempre precario. No se trata, por supuesto, de un hecho reciente espoleado por el vals onomástico del cine y por una literatura celebratoria con la que, a la postre, sólo se pretende magnificar un inapelable ritual de despedida. La escritura sobre cine es tan inmensa y heteróclita como el propio cine. Sobrevuela este fenómeno de zigzag entre el juego y la investigación, el espectáculo y el laboratorio, el arte y el comercio que nutre el cine desde sus comienzos. Tan pronto como el cinematógrafo es colocado bajo el paraguas de las artes nobles del XIX como son el teatro y la novela, que es por lo que se define su estatuto de narración por encima de su consideración de espectáculo feriante, emerge desde la oscuridad una cascada de documentos escritos preocupados por autenticar su funcionamiento interno y su aceptación como hecho cultural.

Pero hasta fechas recientes, no es la vertiente pedagógica del cine en tanto que práctica artística lo que interesa, sino su poder de comunicación social e industrial así como su naturaleza hipnótica. De ahí que buena parte de los textos publicados (al menos hasta los años sesenta) carezcan de una metodología precisa que les otorgue condiciones de científicidad y entren en lo que Christian Metz denominaba “*un pequeño universo un poco mate, un poco apartado de los grandes caminos de resonancias y del movimiento general de las ideas*”. Un saber empírico que choca, definitivamente, con las grandes aportaciones culturales del siglo

¹ Raramente se tiene en cuenta la singular contemporaneidad entre el nacimiento del cine (1895) y la aparición de *La interpretación de los sueños* (1900) de Freud. Asimismo, cuando el cine pugnaba por establecer una articulación de su lenguaje, ya se conocía una clasificación general de las imágenes y los signos a cargo del lógico norteamericano Charles S. Peirce. Y en cuanto a la filosofía, cabe remarcar que si exceptuamos tangenciales aportaciones de la epistemología, no se produce el himeneo con el cine hasta los años ochenta de la mano de Gilles Deleuze. Toda una cadena de confluencias que el cine ignora o desaprovecha.

XX coetáneas al desarrollo del cine como son el psicoanálisis, la lingüística o la filosofía¹. Añádanse las amplísimas bibliografías sobre las vanguardias estéticas y se comprenderá el carácter rezagado y difuso de los estudios sobre un arte, el cine, que ha pretendido negociar el valor cultural de todo el siglo XX.

2.-Frente a estas grandes aportaciones disciplinarias, el grueso de la literatura cinematográfica se despliega en dos frentes que, con ligeras mutaciones, siguen dominando en la actualidad. Me refiero al ejercicio laudatorio del cinéfilo y a la labor compiladora del historiador, dos itinerarios interesados en autentificar el cine como actividad poética y documento social, a la par que sueño huidizo digno de ser coleccionado.

Desde su entrada en el vocabulario fílmico en los años veinte de la mano de Ricciotto Canudo y Louis Delluc, la cinefilia se ha convertido en un verdadero lugar de paso para los estudios sobre el cine. Desde posiciones diversas se busca un acercamiento efusivo y pasional hacia un arte en permanente estado de crisis, un fetichismo coleccionista (de fotos, citas, libros o casetes de video, tanto da) para una particular regresión adolescente. Ciertamente, la pasión cinéfila requiere algunos matices. Se podría hablar de una cinefilia “adulta” amamantada por la “política de los autores” de los años sesenta a través de revistas especializadas como *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Cinema Nuovo* o *Screen* y hoy refugiada fatalmente en las sesiones únicas –mezcla de rito inaugural y de vibración fantasmática– de la Filmoteca y la Televisión; y de la cinefilia “adolescente” contemporánea educada en el culto al póster y al nuevo fetichismo de las estrellas apoyadas en revistas de gran tirada (tipo *Fotogramas* o *Premiere*) y en los refinados objetos pirotécnicos del cine actual. Pero por encima de las diferencias de “calidad” (el autor demiurgo y la *vedette* “cachas” destilan parecidas efusiones líricas), ambas condiciones cinefílicas suponen un proceso de reconocimiento caprichoso y una percepción confusa y huidiza del propio cine. Un acercamiento amoroso próximo a la ensoñación funeraria de estos colegiales de *Amarcord* de Fellini que en la estación neblinosa empiezan un torpe baile evocando el consumo privado de los ídolos en technicolor para desteñir la prosaica realidad del fascismo. Como si en la memoria del cine y en la debilidad del objeto íntimo coleccionado que, por lo demás, apenas conoce resurrección alguna, se quisiera compensar el carácter inefable de su eclipse.

La historia es el otro cuerpo más o menos compacto con el que se pretende reducir la función social y pedagógica del cine. Entendiendo por historia no un análisis de las mentalidades y las prácticas discursivas (según pautas del modelo epistémico de Foucault) que han jalonado un siglo de cine, sino la vulgata de una suma, de una sucesión cronológica de autores, títulos y filmes, regidos por el problema del gusto, sin otros parámetros explicativos que lo que procede de la universalidad de un discurso aceptado. Como si el tiempo del cine fuera un tiempo organizado y lineal (y, por supuesto, siempre pasado), regido por un desfile “natural” de autores y películas, groseramente evolucionista en las técnicas y las formas. La ingente labor de historiadores como Georges Sadoul, Jean Mitry o Sigfried Kracauer (no así sus epígonos, españoles incluidos, trabajando siempre con material de segunda mano), no excluye una crítica a estos enfoques autárquicos y clasificadores del cine que fundamentan una

concepción esencialmente litúrgica de la historia, auxiliar de un culto funerario al que parecen abocados buena parte de los textos sobre cine.

3.- A partir de los años sesenta se abre un tercer movimiento para los textos sobre el cine. Coincidiendo con su aceptación como hecho cultural, se impone progresivamente un acercamiento teórico hacia el hecho fílmico avalado por la internacionalización de los estudios y la interdisciplinariedad de planteamientos². No es que antes no hubiera una particular sensibilidad analítica³ pero el campo teórico era todavía un territorio correoso en donde costaba distinguir el gesto subjetivo. Una vez más, será Christian Metz quien señale esta indeterminación en el terreno de la teoría: *“Lo que se ha llamado más frecuentemente un teórico del cine es una especie de hombre orquesta idealmente obligado a poseer un saber enciclopédico y una formación metodológica casi universal: se da por hecho que conoce los principales films rodados en el mundo entero desde 1895, así como lo esencial de sus filiaciones (y, por tanto, que es un historiador); tiene igualmente la obligación de poseer un mínimo de luces acerca de las circunstancias económicas de su producción (hélle ahora economista); también se esfuerza por concretar en qué y de qué forma un film es una obra de arte (se preocupa, pues, de estética), sin quedar dispensado de considerarlo como un tipo de discurso (esta vez es semiólogo); con bastante frecuencia, se siente obligado, por añadidura, a realizar numerosos comentarios acerca de los hechos psicológicos, psicoanalíticos, sociales, políticos, ideológicos a los que aluden los films en particular y de los que extraen su contenido propio: y ahora se requiere nada menos que una sabiduría antropológica total”*.

Como es sabido, será el propio Christian Metz quien, a partir de la década de los setenta, se dedicará a un (no siempre) razonado reparto de tareas, amparándose en una serie de disciplinas—la lingüística, la semiología o el psicoanálisis—en un principio totalmente ajenas al cine como institución y que a partir de entonces pugnarán por encontrar un problemático acomodo. Por encima del trazado discontinuo de sus apuestas teóricas, así como de no pocas piruetas narcisistas, hay que reconocer en la obra de Christian Metz una puerta germinal para las modernas investigaciones sobre el lenguaje del cine y el análisis de los filmes. De él partirá uno de los principios heurísticos, junto con los textos programáticos de Barthes,

² Véase Francesco Casetti, *Teorías del cine* (Ed. Cátedra, Col. Signo e Imagen, Madrid, 1994). Aunque el volumen es un *compte-rendu* de las diversas reflexiones sobre el cine de los últimos cincuenta años, para esta configuración general de los estudios sobre cine resultan útiles la introducción y el primer capítulo sobre los paradigmas de las teorías cinematográficas de posguerra.

³ El recuento teórico no puede dejar de lado, como fundamentales para definir el cine en sí mismo, las aportaciones teóricas de Eisenstein y la vanguardia soviética, la tradición formalista de Rudolf Arnheim y Bela Balasz iniciada en los años treinta, los primeros tanteos de semiotización del cine a cargo de Jan Mukarovsky y los integrantes del Círculo de Praga y la escuela filmológica de los años cincuenta.

Benveniste y Genette⁴, como es la noción de texto y la problemática de la enunciación que, aparte de desplazar el cine hacia su condición de hecho fílmico, contribuyen a definir el objeto-film no en función de la combinatoria de sus contenidos, sino como un proceso significativo abierto que es preciso analizar para comprender su verdadero sentido.

No entra en la jurisdicción de este artículo una compilación o refutación de todas las propuestas discursivas de las últimas décadas. Trato simplemente de señalar la evolución de los estudios sobre cine y sus funciones sociales. Y cómo se opera un desplazamiento profesional, una vez agotada la pobre reserva impresionista del crítico y/o cinéfilo (indirectamente implicados en la propia industria en sus funciones mediáticas) y del historicismo del sociólogo *free-lance*. El movimiento de búsqueda cristalizado alrededor de la idea de texto supone una abertura hacia una comunidad esencialmente universitaria que se precipita en la especulación interdisciplinaria en busca de un asomo de cientificidad para un arte que se presume evanescente y que tiende a refugiarse en los fondos oscuros de la memoria.

4.- El reconocimiento institucional del cine y su hueco en los programas pedagógicos es, pues, reciente. En realidad, se produce hacia los años setenta, justo cuando el cine como institución y como valor cultural ha empezado a relativizarse tras la compulsiva, y hoy prácticamente olvidada, irrupción del cine moderno europeo durante la década anterior y la pujante catequesis audiovisual. Se trata, pues, de una integración universitaria del cine paralela a su estado moribundo, como si la escuela se convirtiera en bálsamo frente a la inanición, en el lugar patrimonial para celebrar el “humus” nostálgico de una pérdida.

Hay que decir, no obstante, que el cine no entra en las aulas, tanto a nivel de enseñanza secundaria como en licenciaturas universitarias, por la puerta grande, sino que debe colarse de rondón por la ventana. En un principio, lo hace integrado en el todavía etéreo continente de las ciencias de la información y la comunicación, allí donde se pretende casar en sospechosa armonía el periodismo, la imagen y la publicidad. A continuación, el cine aparece disuelto en el orden del audiovisual (con su correspondiente normativa retórica), convertido en rehén de la televisión, el video y las nuevas tecnologías y disuelto en un anónimo y desencarnado rompecabezas visual. Finalmente, se le permite rendir cuentas de su existencia a condición de ampararse en la sociología y la arqueología historicista, como si de un almacén de magnificencias derruidas se tratara.

De modo que, tras un siglo de funcionamiento, el cine tiene todavía difícil cabida en ámbitos

⁴ A modo de simple glosario, consignemos las aportaciones de Metz (sobre todo en lo referente a la noción de código), los trabajos de Roland Barthes sobre la textualidad propuestos a partir de 1970 en su libro *S/Z*, la oposición entre historia y narración que nutre el planteamiento lingüístico de Emile Benveniste y las sugerencias de Gerard Genette sobre los problemas de información, focalización y voz narrativa de los textos. Obviamente, las aportaciones teóricas para el semanálisis y los estudios lingüísticos y narratológicos son variados. Aquí sólo se apunta, conscientes de su reduccionismo grosero, algunas de sus primeras líneas internas.

intertextuales universitarios y su estatuto artístico sigue siendo precario para los historiadores del arte y el *homo aestheticus* en general, por más que en su seno hayan germinado una nómina inconmensurable de obras artísticas y haya obligado a reconsiderar el papel mismo del arte, sus funciones y su recepción⁵.

Esta dificultad de considerar el cine como una realidad dinámica encuentra en nuestro caso pleno caldo de cultivo. No sólo la producción textual (libros y revistas especializadas) anda renqueante y con amenazas de desaparición rápida, sino que el cine raramente escapa a su papel feriante y auxiliador de la mediatización cultural en el movimiento pedagógico. En buena medida, seguimos viviendo de una historia disecada según los parámetros de una normativa gramática escolar, cuando no en el esencialismo de la ficha filmográfica, heredera de la fragilidad cineclubista sobre formas y contenidos. La autarquía disciplinaria de la Universidad española, en la que el empirismo sigue siendo la nota dominante, convierte en problemática toda intervención teórica sobre el hecho fílmico, más allá del cabrioleo intelectual y especulativo de unos pocos enseñantes.

5.- Pese a este desdén doctrinario, la confluencia entre la institución universitaria y el mercado editorial conceden al cine una cierta legitimidad cultural en el campo internacional Y ello es debido, en buena parte, a la aparición en el tablero de los estudios sobre cine de dos territorios singulares interesados en configurar un gesto propio: el análisis fílmico y la nueva historiografía. Dos ejercicios pedagógicos diferentes pero cuya primera singularidad estriba en el desbrozamiento de su objeto. Nacidos con el cine moderno, con todo lo que supone de violencia contra la institución imaginaria, ambos estudios se concentran mayoritariamente en el cine clásico, justamente aquél que durante años apareció anatemizado como un universo irreal e ilusionista. Aunque pueda resultar paradójico, los mayores trabajos de razonamiento y retórica no inciden mayoritariamente sobre ese edificio de sentido que el cine moderno introduce en nuestra conciencia de espectadores, sino sobre el cine clásico, sobre esa poderosa máquina narrativa, hoy desgraciadamente periclitada, donde era posible encontrar fisuras textuales y contradicciones, films desproporcionados cuya escritura era huella de múltiples universos, géneros atravesados por conexiones prohibidas y dotados de una singular resonancia simbólica.

La implicación del análisis fílmico con la enseñanza se impone en función de dos coordenadas. La primera es de naturaleza social y podría formularse por medio de una supuesta paradoja: a medida que el cine se convierte en un espectáculo mestizo disuelto en la pirotecnia

⁵ Un *compte rendu* del arte de las representaciones en las formaciones culturales (todavía inexistente) nos llevaría a preguntarnos desde qué presupuestos estéticos es más “artística” una obra pictórica del Renacimiento o *La consagración de la primavera* de Stravinsky que *Ciudadano Kane* de Orson Welles, o a calibrar la importancia de Rossellini a la misma altura que la de Matisse (como ya apuntara el crítico y cineasta francés Jacques Rivette en un espléndido artículo sobre *Viaggio a Italia* de 1953), por poner solamente ejemplos canónicos.

audiovisual, accede al rango de lujo indispensable para la población estudiantil. A la pérdida de capacidad del cine para producir un imaginario se yuxtapone una fuerte implicación imaginaria de los estudiantes con el objeto-cine, bajo formas diversas pero todas ellas de marcado reclamo social: de la pasión cinéfila al deseo de ficción por encima de la información, sin olvidar las demandas profesionales y la escala de los prestigios.

La segunda coordenada por la que el cine accede a rango universitario es de naturaleza técnica. Gracias al soporte magnético, el film se convierte en un objeto disponible y manipulable y la historia del cine puede ser rebobinada sin necesidad de asistir al flujo continuado de una proyección fílmica (por otra parte imposible gracias a los obtusos sortilegios de la distribución comercial). La copia en video y el proyector no sólo posibilitan una visión múltiple (aunque en la mayoría de casos sea en un estado infame y en condiciones de proyección disparatadas), sino que a la vez potencian el descuartizamiento y el escrutinio del detalle, condiciones necesarias para que el analista singularice su trabajo como un proceso textual abierto y heterogéneo⁶.

“Analizar un film” –señalan Jacques Aumont y Michel Marie– “es algo que todo espectador, por poco crítico que sea, por muy distante que se sienta del objeto, puede practicar en cualquier momento determinante de su visión. La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente por aquel momento determinado, por esa imagen o parte de la imagen, por esta situación. Definido de este modo, mínimo por lo exacto, en el que la atención nos conduce al detalle, el análisis es una actitud común al crítico, al cineasta y a todo espectador un poco consciente”.

Desde su posición universitaria, el analista quiere distanciarse tanto del sentido común que acompaña el juicio del espectador medio como del fatalismo predicativo del comentario crítico, para comprender ciertos aspectos del funcionamiento significativo del film disimulados detrás de su aparente linealidad. La idea que subyace en el análisis fílmico es que un texto nunca puede nombrar la totalidad de su sentido y es la interpretación la que tiene el deber de revelar la parte silenciada. Como señala Umberto Eco a propósito de los textos narrativos, (aunque la idea puede aplicarse fácilmente al terreno fílmico) *“el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él... En segundo lugar, porque a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque*

⁶ Sobre estas consideraciones véase Raymond Bellour, *Analyse du film* (Ed. Albatros, Coll. Ca Cinema, Paris, 1980). Al margen de cualquier otro juicio crítico, es forzoso considerar este libro como una de las aportaciones más elegantes y sistemáticas del análisis textual. El amplio y riguroso trabajo de Bellour sobre distintos filmes de Hitchcock resulta todavía hoy difícilmente superable.

normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien le ayude a funcionar”⁷. Interrogarse sobre estas ausencias o espacios en blanco, rellenar los huecos que vienen a traducir el “inconsciente” del film, actualizar un texto clásico al que se le reconoce un valor simbólico, parece una labor común del deseo del analista y de la demanda de los estudiantes. En último extremo instituye una “conversación” entre enseñante y alumno que, simbólicamente, engarza todo el protocolo de la enseñanza como una puesta en escena o un modelo de creación ficcional.

Hay que decir, no obstante, que este proceso de descuartizamiento de la película no está libre de excesos. No es solamente la petulancia que suele acompañar al analista en la práctica de la creación como autogénesis, diseccionando el film como si estuviera en una mesa de montaje y engordando un texto a su antojo como si se tratara de un palimpsesto interminable. Discutible es también el cortejo de referencias que el analista invoca con la autoridad del habla. Demasiado a menudo los empréstitos disciplinarios de su *elocutio* narrativa se convierten en “una serie de modelos heurísticos multiuso que perforan las películas”⁸ para desembocar en ejercicios virtuosos pero opacos que más bien parecen enrevesadas telas de araña. Sin olvidar el uso y abuso que se hace de las supuestas intenciones del autor al punto de convertir determinados films clásicos en síntomas de personalidades esquizoides (herencia de una transversal apropiación del psicoanálisis de obediencia lacaniana) cuando no en verdaderos protocolos psiquiátricos. Por fortuna cada vez son más los teóricos que ponen el dedo en la llaga sobre el esquema restringido de los análisis (semiológico, narratológico, psicoanalítico) en función de los cuales toda comunicación se reduce a un fenómeno puramente textual⁹. La búsqueda del sentido, verdadero activo del análisis textual, plantea en última instancia la concreción del uso que el espectador hace del objeto-film, pero a condición de que no se considere a éste como una simple máquina receptora de códigos y el filme como un objeto de lujo cuyo dispositivo enunciativo sólo se revela a quien, con las herramientas adecuadas del análisis, sepa descubrirlo. En paralelo a su condición de texto, el film es un objeto productor de emociones y la teoría, liberada de su orientación pontificia, no puede ignorar cuestiones centrales como el placer y el desplacer como cargas emotivas sobre las que unos individuos concretos viven, sienten y piensan como espectadores.

⁷ Umberto Eco, *Lector in Fabula* (Ed. Lumen, Barcelona, 1981). Sobre esta cooperación interpretativa en el texto se han fundamentado buena parte de las aportaciones de la narratología europea.

⁸ David Bordwell, *El significado del film: Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica* (Ed. Paidós, Barcelona, 1995).

⁹ Es el caso de las aportaciones, por otro lado interesantes, de los italianos Gianfranco Bettetini (*La conversación audiovisual*, Ed. Cátedra, 1986) y Francesco Casetti (*El film y su espectador*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989) referidas a las estrategias enunciativas del filme y la consideración del espectador como *partenaire* textual.

6.- Justamente la nueva historiografía del hecho fílmico viene a paliar tanto la construcción ontológica de la teoría, tan poco atenta al acto receptivo, cuanto las notorias insuficiencias de la historia tradicional y generalista. Cobijada bajo el colchón universitario, esta nueva historiografía, de naturaleza fundamentalmente anglosajona¹⁰, plantea una anatomía del hecho fílmico como práctica social, económica y simbólica. Esparcida y desplegada hacia los orígenes no como un simple y *naïf* rebobinado histórico del espectáculo cinematográfico, sino como una relectura de ciertas parcelas del cine abriendo nuevos marcos de referencia (industriales, estilísticos, simbólicos) para el estudio del hecho fílmico. Una historia de las formas y las mentalidades en la que los procesos económicos aparecen perfectamente imbricados con los procesos culturales, nutriéndose de panoramas retrospectivos muy amplios, donde no se descarta la interpretación de las películas, pero subordinado a un riguroso examen de temas, factores de producción, normas estilísticas y condiciones institucionales para la subjetividad histórica de estos textos. Entender la economía del film como un discurso social permite considerar al espectador de cine como un verdadero usuario con capacidad de movilizarse entre la afección y la intelección.

En definitiva, se trata de una historia de las mentalidades que el cine ha puesto en juego a lo largo de un siglo de existencia. No un ejercicio nostálgico de la historia del cine, sino el estudio de un fluido interior, de un gran metarrelato moral cuyas sombras se alargan hasta hoy. Su ausencia determina un estado de orfandad (asumido o inconsciente) para el espectador actual adocenado ante tantas imágenes domésticas y, a la postre, constituye una prueba irrefutable del desmoronamiento de lo simbólico que estamos padeciendo en el, cada vez más mediatizado, campo de la cultura.

¹⁰ Ejemplar resulta, en este sentido, el libro de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960* (Columbia University Press, New York, 1985). Junto al grupo de Bordwell es necesario consignar las grandes aportaciones historiográficas de Tom Gunning, Charles Musser, Douglas Gomery, Dana Polan o Richard Koszarski, así como los análisis de investigadores europeos como Noel Burch, André Gaudreault o Marc Vernet. Un recuento útil de la nueva historiografía cinematográfica puede hallarse en Michel Lagny *De l'Histoire du cinéma* (Ed. Colin, Paris, 1992).

Las víboras *

☞ Horacio Quiroga

Se pasa una cinta filmada en California, Nuevo México, con más frecuencia en Arizona. Han transcurrido varias escenas, y la última presenta a una mujer o un hombre jinetes en el desierto, u hollando a tardo paso la arena. Hace un sol de fuego, y el paisaje está devorado de luz. El hombre o la mujer avanzan... y se corta la escena.

La pantalla vuelve a iluminarse. El paisaje es el mismo anterior, pero no se ve a nadie. Durante breves instantes se nos ofrece el mismo cuadro, totalmente vacío de vida. Entre los arbustos desolados, la arena vibra bajo el sol. Y la vibración del film se añade a la de la arena, para tornar más trémulo, calcinado y desierto ese paisaje.

Soledad, nada... Pero he aquí que por un costado de la pantalla entra en acción una víbora.

Nadie que haya visto una sola vez sostener sin objeto aparente en la pantalla un cuadro de paisaje del Arizona, tiene la menor duda de que verá una víbora. La expectativa ante esa aridez, esa arena y esa soledad, es de todos conocida. Nadie se engaña. Los ojos se vuelven inquietos a todos los lados de la pantalla, en busca de la víbora que fatalmente va a aparecer. A veces los ojos se cierran apenas; el paisaje sin vida comienza a temblar. Pues en efecto, la proximidad de la visión, las curvas mareantes y la boca abierta con blancura de nácar de una víbora de cascabel, no es un espectáculo plácido.

Cabe apreciar a este respecto la excelente educación de los actores y fotógrafos de cine. Una víbora, nadie lo ignora, no puede tender adelante sino la cuarta parte del cuerpo, pues las otras tres cuartas partes le son necesarias en tierra como punto de apoyo. Pero este cálculo, por sencillo que sea, no está muchas veces al alcance de los bellos ojos de una mujer, ni de los de un hombre cualquiera. La tensión nerviosa nuestra ante la arena y los arbustos desolados donde va a aparecer la víbora, ya ha sido sufrida, y con la serpiente a los pies, por actores y fotógrafos. A veces las actrices juegan con ellas, se las lanzan unas a otras, como en cierta cinta cómica. Son culebras, de todo punto inofensivas. Pero una víbora de cascabel – y ellas infestan el Arizona – no es objeto para pasar de mano en mano; pues desde el instante en que abre en ángulo obtuso sus fauces de nácar, hasta el de lanzarse contra el trípode de la máquina, media sólo el tiempo de un relámpago.

* Publicado en el semanario *Atlántida*, N° 217, 1 de junio de 1922.

Índice de autores

Rainer Werner Fassbinder (1946-1982), cineasta alemán, autor –entre muchos otros films– de *La angustia corroe el alma* (1973), *El matrimonio de María Braun* (1978), *La verdadera historia de Lili Marlen* (1980) y *Lola* (1981), hizo mucho teatro y reivindicó en su propia obra la doble influencia de Brecht y de Douglas Sirk.

Serge Daney (1944-1992), con toda seguridad el más influyente crítico de cine francés desde André Bazin, dirigió *Cahiers du cinéma* –adonde había ingresado en 1964– desde 1974 hasta 1981. Luego escribió en el diario *Libération* y, un año antes de su muerte, fundó la revista trimestral *Trafic*, punto de encuentro de pensadores, escritores y cineastas. En vida, publicó cuatro libros de recopilaciones de sus escritos para la prensa. Su magistral ensayo “El travelling de KAPO” es, hasta la fecha, uno de los pocos textos de su autoría traducidos al castellano.

Olivier Mongin es director de la revista *Esprit* desde 1988. Autor –entre muchos otros– del libro *Violencia y cine contemporáneo* (Paidós, 1998), pasó por Montevideo a fines de 2003 y dictó una charla sobre este tema.

Jean-Louis Comolli, otro pensador, es docente y cineasta. Se hizo famoso hace más de 30 años, cuando, al frente de *Cahiers du cinéma*, escribió “Técnica e ideología”, una serie de textos que desembocó en la ideologización (maoísta) casi completa de la vieja revista. Su obra filmada –prácticamente desconocida en Montevideo– incluye *La Cecilia* (1975), *L'Ombre rouge* (1981) y otros trabajos para cine y televisión. De vez en cuando también escribe sobre jazz, otro de sus temas favoritos.

Núria Bou es doctora en Comunicación Audiovisual, autora de los libros *Plano/contraplano*, *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo* y (junto a Xavier Pérez) *El tiempo del héroe - Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. También colabora regularmente en el periódico *La Vanguardia*.

Edgardo Cozarinsky nació en Buenos Aires y fue crítico de cine en diversos medios escritos, especializados (como la revista *Tiempo de cine*, de la que fue un asiduo colaborador) o no (el semanario *Primera Plana*). En 1974 se radicó en París, donde consolidó su carrera como cineasta (ya había dirigido *Puntos suspensivos* en 1971) que incluye títulos como *La guerra de un solo hombre* (1982) y *Boulevards du crépuscule* (1992), entre otros, también desconocidos en Montevideo, donde sí se exhibieron los documentales *Citizen Langlois* (1994), sobre el legendario fundador de la Cinemateca Francesa, y *Le Cinéma de Cahiers* (2001), donde resume los 50 años de vida de la célebre revista-sede de la Nouvelle Vague.

John Berger nació en Londres en 1926 y es escritor y pintor. Autor de la trilogía de novelas *Puerca tierra* (1979), *Una vez en Europa* (1983) y *Lila y Flag* (1990), fue antes crítico de artes plásticas y colaboró en diversos medios de prensa (*The New Statesman*, *The Tribune*) con artículos sobre el tema en los que, con frecuencia, también abordó el cine desde una perspectiva informada y reflexiva. Su ensayo *Modos de ver* es considerado un libro de referencia para toda una generación de historiadores del arte.

Verónica Jiménez Dotte es docente universitaria e investigadora.

Domènec Font es profesor de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra. Ha escrito numerosos ensayos sobre Antonioni, Resnais, Fassbinder y otros cineastas. Es autor de un estudio sobre el film *La noche del cazador* (publicado por Paidós en 1999) y del libro *Paisajes de la modernidad* (Paidós, 2002).

Horacio Quiroga (1878-1937), nacido en Salto, uno de los más grandes narradores del continente, también escribió artículos de cine desde 1918 en las publicaciones *El Hogar*, *Caras y Caretas*, *Atlántida* y *La Nación*. Esos textos fueron recopilados en un único volumen por el investigador argentino Jorge Lafforgue (*Arte y lenguaje del cine*, Losada, 1996) y dan testimonio de la pasión de Quiroga por un arte al que, desde el comienzo, supo comprender de manera intuitiva y hasta visionaria. A veces –como sucede en el texto aquí recogido– ocurría el milagro, y entonces el agudo espectador de cine se confundía con el narrador magistral.



Educando para la vida

ESCUELA DE COMUNICACIÓN - FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y DISEÑO
Av. Uruguay 1185 - C.P. 11.100 - Tel: (05982) 908 06 77 - Fax: (05982) 908 06 80 - Montevideo - Uruguay - infor@ort.edu.uy - www.ort.edu.uy