

Jacques Rancière
Las distancias del cine

Lectulandia

En *Las distancias del cine* Rancière desarrolla originalmente la relación entre política y estética en el ámbito preciso del cine. Sus reflexiones no se limitan a analizar películas de autor (Straub-Huillet, Pedro Costa), sino también las películas de los grandes directores del cine que han llegado a todos los públicos: las obras más conocidas del gran Hitchcock, de los míticos Rossellini, Bresson y Minnelli son objeto de rigurosos análisis siempre desde una perspectiva que el mismo Rancière llama “la política del amateur”. Porque el cine no es solo para críticos expertos. Como arte y entretenimiento, el cine pertenece a todos.

Lectulandia

Jacques Rancière

Las distancias del cine

ePub r1.1

Titivilus 26.02.15

Título original: *Les écarts du cinéma*

Jacques Rancière, 2011

Traducción: Horacio Pons

Editor digital: Titivilus

Añadido traductor y año de edición correcto (r1.1): bufalino

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Prólogo

Quiso la casualidad que un día recibiera un premio. Era la primera vez desde los lejanos tiempos en que había terminado el liceo. Pero era también en Italia donde ese premio recompensaba mi libro *La fábula cinematográfica*. Me pareció entonces que esa conjunción revelaba algo de mi relación con el cine. De diversas maneras, aquel país había influido en mi aprendizaje del séptimo arte. Estaba, desde luego, Rossellini y esa noche del invierno de 1964 cuando *Europa 51* me había estremecido tanto como despertaba mi resistencia ese trayecto de la burguesía a la santidad a través de la clase obrera. Estaban también los libros y las revistas que un amigo, cinéfilo e italianizante, me enviaba en esa época desde Roma, y en los que yo procuraba aprender al mismo tiempo la teoría del cine, el marxismo y la lengua italiana. Y estaba además la curiosa trastienda de una taberna napolitana donde, sobre una especie de mantel mal tendido, James Cagney y John Derek hablaban italiano en una versión doblada, en blanco y negro, de una película de Nicholas Ray que se llamaba *A l'ombra del patibolo* (*Run for Cover*, para los puristas) [*Sendas amargas* o *Busca tu refugio*].^[1]

Si estos recuerdos reaparecieron en el momento de recibir ese premio inesperado, no era por simples razones de circunstancia, y si los evoco hoy, no se debe a una ternura sentimental por esos años remotos. Es porque dibujan bastante bien la singularidad de mi abordaje del cine. El cine no es un objeto al que me haya acercado como filósofo o como crítico. Mi relación con él es un juego de encuentros y distancias que esos tres recuerdos permiten circunscribir. Estos resumen, en efecto, tres tipos de distancias en cuyo marco intenté hablar del séptimo arte: entre cine y arte, cine y política, y cine y teoría.

La primera distancia, simbolizada por la sala improvisada donde veíamos la película de Nicholas Ray, es la de la cinefilia. Esta es una relación con el cine que es asunto de pasión antes de ser cuestión de teoría. Se sabe que la pasión carece de discernimiento. La cinefilia era una confusión de los discernimientos admitidos. Una confusión de los lugares, ante todo: una singular diagonal trazada entre las cinematecas donde se conservaba la memoria de un arte y las salas de barrio alejadas donde se proyectaba tal o cual filme hollywoodense despreciado y donde los cinéfilos, sin embargo, reconocían su tesoro en la intensidad de la cabalgata de un western, el asalto a un banco o la sonrisa de un niño. La cinefilia ligaba el culto del arte a la democracia de las diversiones y las emociones, recusando los criterios a través de los cuales el cine se hacía admitir en la cultura distinguida. Afirmaba que la grandeza del cine no estaba en la elevación metafísica de sus temas o la visibilidad de sus efectos plásticos, sino en una imperceptible diferencia en la manera de poner en

imágenes historias y emociones tradicionales. Y daba a esa diferencia el nombre de puesta en escena, sin saber demasiado qué entendía por ello. No saber qué amamos y por qué lo amamos es, se dice, lo característico de la pasión. También es el camino de cierta sabiduría. Para rendir cuentas de sus amores, la cinefilia no hacía más que apoyarse en una fenomenología bastante tosca de la puesta en escena como instauración de una «relación con el mundo».

Pero de ese modo ponía en tela de juicio las categorías dominantes del pensamiento artístico. El arte del siglo xx suele describirse de conformidad con el paradigma modernista que identifica la revolución artística moderna con la concentración de cada arte en su propio medio, y opone esa concentración a las formas de estetización mercantil de la vida. Y se comprueba entonces el derrumbe de esa modernidad en la década de 1960, bajo los golpes conjugados de la sospecha política acerca de la autonomía artística y la invasión de las formas comerciales y publicitarias. Esta historia de pureza modernista vencida por el todo vale posmoderno olvida que la confusión de las fronteras se puso en juego de manera más compleja en otros lugares, como el cine. La cinefilia ha cuestionado las categorías del modernismo artístico, no a través de la ridiculización del gran arte sino mediante el retorno a un anudamiento más íntimo y más oscuro entre las marcas del arte, las emociones del relato y el descubrimiento del esplendor que podía adoptar en la pantalla de luz en medio de una sala oscura el más común y corriente de los espectáculos: una mano que levanta una cortina o manipula la manija de una puerta de automóvil, una cabeza que asoma por una ventana, una luz o faros en la noche, vasos que tintinean sobre el mostrador de una taberna... Nos introducía así en una comprensión positiva, y no irónica o desengañada, de la impureza del arte.

Y sin duda lo hacía a causa de su dificultad para pensar la relación entre la razón de sus emociones y las razones que permitían orientarse políticamente en los conflictos del mundo.

La forma de igualdad que la sonrisa y la mirada del pequeño John Mohune en *Moonfleet* [*Moonfleet* o *Los contrabandistas de Moonfleet*] restablecen con las intrigas urdidas por su falso amigo Jeremy Fox, ¿qué relación podía tener para un estudiante que descubría el marxismo a comienzos de los años sesenta con el combate contra la desigualdad social? La justicia obsesivamente perseguida por el héroe de *Winchester 73* con respecto al hermano asesino, o las manos unidas del forajido Wes McQueen y la insociable Colorado Carson en el peñasco donde los tenían acorralados las fuerzas del orden en *Colorado Territory* [*Juntos hasta la muerte*], ¿qué relación encontrar con el combate del nuevo mundo obrero contra el mundo de la explotación? Para conjugarlos, había que postular una misteriosa adecuación entre el materialismo histórico que daba sus fundamentos al combate obrero y el materialismo de la relación cinematográfica de los cuerpos con su espacio. La visión de *Europa 51* representaba un problema justamente en ese punto. El camino de Irene desde su departamento burgués hasta los edificios de los suburbios obreros y la fábrica parecía

en un primer momento unir con exactitud ambos materialismos. El andar físico de la heroína, en su incursión gradual en espacios desconocidos, hacía coincidir la marcha de la intriga y el trabajo de la cámara con el descubrimiento del mundo del trabajo y la opresión. Desdichadamente, la bella línea recta materialista se quebraba en el instante de subir una escalera que llevaba a Irene a una iglesia y en un descenso que la conducía hacia una prostituta tuberculosa, las buenas obras de la caridad y el itinerario espiritual de la santidad.

Había que decir entonces que la ideología personal del realizador había desviado el materialismo de la puesta en escena.

Se planteaba con ello una nueva versión del viejo argumento marxista que elogiaba a Balzac por mostrar, a pesar de ser reaccionario, la realidad del mundo social capitalista. Pero las incertidumbres de la estética marxista redoblaban a la sazón las de la estética cinéfila, al dar a entender que sólo eran verdaderos materialistas los que lo eran sin saberlo. En aquellos años, esta misma paradoja parecía encontrar confirmación en mi visión desolada de *Staroye i novoye* [*La línea general o Lo viejo y lo nuevo*], cuyos torrentes de leche y las multitudes de lechones que mamaban de una cerda en éxtasis habían provocado mi repulsión, así como generaban las burlas de una sala en que la mayoría de los espectadores, sin embargo, debía sentir como yo simpatía por el comunismo y creer en los méritos de la agricultura colectivizada. Se dice con frecuencia que los filmes militantes no persuaden más que a los convencidos.

Pero ¿qué decir cuando la quintaesencia del filme comunista produce un efecto negativo sobre los propios convencidos? La distancia entre cinefilia y comunismo sólo parecía reducirse entonces cuando los principios estéticos y las relaciones sociales estaban bastante alejados de nosotros, como en la secuencia final de *Shin beike monogatari* [*El héroe sacrilego*] de Mizoguchi, en la que el hijo insurrecto pasa con sus camaradas de armas por encima del prado donde su frívola madre participa de los placeres de su clase, y pronuncia estas palabras finales: «¡Diviértanse, ricos! ¡El mañana nos pertenece!». La seducción de esta secuencia obedecía sin duda a que nos hacía saborear a la vez los encantos visuales del viejo mundo condenado y los encantos sonoros de la palabra anunciadora del nuevo.

Cómo reducir la distancia, cómo pensar la adecuación entre el placer producido por las sombras proyectadas sobre la pantalla, la inteligencia de un arte y la de una visión del mundo, era lo que por entonces se creía poder pedir a una teoría del cine. Pero ninguna combinación entre los clásicos de la teoría marxista y los clásicos de la reflexión sobre el cine me permitió decidir el carácter idealista o materialista, progresista o reaccionario, de una subida o una bajada por las escaleras. Ninguna me permitiría jamás determinar los criterios que separaban en el cine lo que era arte y lo que no lo era, ni tomar una decisión acerca del mensaje político expresado por una disposición de los cuerpos en un plano o un encadenamiento entre dos planos.

Tal vez era preciso entonces invertir la perspectiva e interrogarse sobre esa unidad

entre un arte, una forma de emoción y una visión coherente del mundo, buscada bajo el nombre de «teoría del cine». Era preciso preguntarse si el cine no existe justamente bajo la forma de un sistema de distancias irreductibles entre cosas que llevan el mismo nombre sin ser miembros de un mismo cuerpo. El cine es, en efecto, una multitud de cosas. Es el lugar material donde uno va a divertirse con el espectáculo de sombras, sin perjuicio de que estas nos afecten con una emoción más secreta de lo que puede expresarlo la condescendiente palabra «diversión». Es también lo que se acumula y sedimenta en nosotros de esas presencias a medida que su realidad se borra y se modifica: ese otro cine que recomponen nuestros recuerdos y nuestras palabras, hasta mostrar grandes diferencias con lo que ha presentado el desarrollo de la proyección. El cine es asimismo un aparato ideológico productor de imágenes que circulan en la sociedad y donde esta reconoce el presente de sus tipos, el pasado de su leyenda o los futuros que se imagina. Es además el concepto de un arte, es decir, de una línea de demarcación problemática que aísla dentro de las producciones del saber técnico de una industria las que merecen ser consideradas como habitantes del gran reino artístico. Pero el cine es también una utopía: la escritura del movimiento que se celebró en la década de 1920 como la gran sinfonía universal, la manifestación ejemplar de una energía que anima el conjunto del arte, el trabajo y la colectividad. El cine puede ser, para terminar, un concepto filosófico, una teoría del movimiento mismo de las cosas y el pensamiento, como en Gilíes Deleuze, cuyos dos libros hablan en cada página de los filmes y sus procedimientos, y no son, empero, ni una teoría ni una filosofía del cine, sino propiamente una metafísica.

Esta multiplicidad que recusa toda teoría unitaria suscita diversas reacciones. Algunos quieren separar la paja del trigo: lo que compete al arte cinematográfico y lo que compete a la industria del esparcimiento o de la propaganda; o bien el filme mismo, la suma de los fotogramas, planos y movimientos de cámara que se estudian frente al monitor, contra los recuerdos deformantes o las palabras agregadas. Quizás este rigor sea corto de miras. Limitarse al arte es olvidar que el arte mismo no existe sino como una frontera inestable que, para existir, necesita que la crucen incesantemente. El cine pertenece al régimen estético del arte en el que ya no existen los criterios antiguos de la representación que distinguían las bellas artes de las artes mecánicas y ponían a cada una de ellas en su lugar. Pertenece a un régimen del arte en que la pureza de las nuevas fórmulas encontró con frecuencia sus modelos en la pantomima, el circo o el grafismo comercial. Limitarse a los planos y procedimientos que componen un filme es olvidar que el cine es un arte en la medida en que es un mundo, y que los planos y efectos que se desvanecen en el instante de la proyección deben ser prolongados, transformados por el recuerdo y la palabra que dan consistencia al cine como un mundo compartido mucho más allá de la realidad material de sus proyecciones.

Escribir sobre el cine es para mí sostener al mismo tiempo dos posiciones aparentemente contrarias. La primera es que no hay ningún concepto que reúna todos

esos cines, ninguna teoría que unifique todos los problemas planteados por ellos. Entre el título *Cine* que une los dos volúmenes de Gilíes Deleuze y la gran sala de butacas rojas de antaño donde se presentaban en ese orden el noticiero, el documental y la película, separados por los helados cubiertos de chocolate del entreacto, hay una simple relación de homonimia. La otra posición dice, a la inversa, que toda homonimia dispone un espacio común de pensamiento, que el pensamiento del cine es el que circula en ese espacio, piensa en el seno de esas distancias y se esfuerza por determinar tal o cual nudo entre dos cines o dos «problemas del cine». Esta posición es, si se quiere, una posición de *amateur*. Nunca enseñé el cine, ni su teoría, ni su estética. Me topé con él en diversos momentos de mi vida: en el entusiasmo cinéfilo de los años sesenta, la interrogación de los años setenta sobre las relaciones entre cine e historia o el cuestionamiento de los años noventa sobre los paradigmas estéticos que habían servido para pensar el séptimo arte. Pero la posición del *amateur* no es la del ecléctico que opone la riqueza de la diversidad empírica a los rigores grises de la teoría. El amateurismo es también una posición teórica y política, la posición que recusa la autoridad de los especialistas al reexaminar la manera como se trazan las fronteras de sus dominios en el cruce de las experiencias y los saberes. La política del *amateur* afirma que el cine pertenece a todos aquellos que, de un modo u otro, han viajado al interior del sistema de distancias organizadas por su nombre, y que cada cual puede autorizarse a trazar, entre tal o cual punto de esa topografía, un itinerario singular que agrega al cine como mundo y a su conocimiento.

Por eso hablé en otra parte de «fábula cinematográfica» y no de teoría del cine. Quise situarme dentro de un universo sin jerarquías donde los filmes que recomponen nuestras percepciones, nuestras emociones y nuestras palabras cuentan tanto como los que se graban en la película; donde las teorías y estéticas del cine se consideran en sí mismas como historias, aventuras singulares del pensamiento a las que dio lugar la existencia múltiple del cine. Durante cuarenta o cincuenta años, a la vez que descubría nuevos filmes o nuevos discursos sobre el cine, conservé la memoria de películas, planos, frases más o menos deformados.

En momentos diversos cotejé mis recuerdos con la realidad de los filmes, o volví a poner en juego su interpretación. Vi una vez más *They Live by Night* [*Sendas torcidas* o *Los amantes de la noche*] de Nicholas Ray para recuperar la impresión fulgurante del momento en que Bowie se topa con Keechie en la puerta de un garaje. No encontré ese plano porque no existe.

Pero procuré comprender el singular poder de suspensión del relato que yo había condensado en ese plano imaginario. Volví a ver dos veces *Europa 51*: una, para invalidar mi primera interpretación y convalidar el paso al costado de Irene, que sale de la topografía del mundo obrero dispuesta para ella por su primo, el periodista comunista, y pasa del otro lado, donde los espectáculos del mundo social ya no se dejan aprisionar en los esquemas de pensamiento elaborados por el poder, los medios de comunicación o la ciencia social; una segunda vez, para cuestionar la oposición

demasiado fácil entre los esquemas sociales de la representación y lo irrepresentable del arte. Volví a ver los westerns de Anthony Mann para entender lo que me había seducido en ellos: no simplemente el placer infantil de las cabalgatas a través de los grandes espacios o el placer adolescente de pervertir los criterios convencionales del arte, sino la perfección de un equilibrio entre dos cosas, el rigor aristotélico de la intriga que, a través de reconocimientos y peripecias, da a cada quien la dicha o la infelicidad que le corresponde, y la manera como el cuerpo de los héroes interpretados por James Stewart se sustraía, por la minucia misma de sus gestos, al universo ético que daba sentido a ese rigor de la acción. Volví a ver *La línea general* y comprendí por qué la había rechazado con tanta intensidad treinta años antes: no a causa del contenido ideológico del filme, sino de su forma misma, esa cinematografía concebida como traducción inmediata del pensamiento en una lengua propia de lo visible. Para apreciarlo habría sido menester que los torrentes de leche y las piaras de lechones no fueran en concreto torrentes de leche ni de lechones sino los ideogramas soñados de una lengua nueva. La fe en esa lengua había perecido antes que la fe en la colectivización agrícola. Por eso este filme era en 1960 físicamente insoportable, y por eso, tal vez, para captar su belleza había que esperar hasta ya no ver en él más que la espléndida utopía de una lengua, sobreviviente a la catástrofe de un sistema social.

A partir de esas errancias y esos regresos, era posible delimitar el núcleo duro significado por la expresión «fábula cinematográfica». Este nombre recuerda ante todo la tensión que está en el origen de las distancias del cine, la existente entre arte e historia. El cine nació en la era de la gran sospecha en torno de las historias, el tiempo en que se creía que estaba surgiendo un arte nuevo que ya no contaría historias, ya no describiría el espectáculo de las cosas, ya no presentaría los estados de ánimo de los personajes, sino que inscribiría directamente el producto del pensamiento en el movimiento de las formas. Se vio entonces al cine como el arte más apto para realizar ese sueño. «El cine es verdad. Una historia es una mentira», dijo Jean Epstein. Esa verdad podía entenderse de varias maneras. Para Epstein era la escritura de la luz, que inscribía sobre la película ya no la imagen de las cosas sino las vibraciones de una materia sensible rebajada a la inmaterialidad de la energía; para Eisenstein, una lengua de ideogramas como traducción directa del pensamiento en estímulos sensibles que araban como un tractor las conciencias soviéticas, y para Vertov, el hilo tendido entre todos los gestos que construían la realidad sensible del comunismo. La «teoría» del cine fue en principio su utopía, la idea de una escritura del movimiento, adecuada para una época nueva en que la reorganización racional del mundo sensible coincidiría con el movimiento mismo de las energías de ese mundo.

Cuando se rogó a los artistas soviéticos que produjeran imágenes positivas del hombre nuevo y cuando los cineastas alemanes fueron a proyectar sus luces y sus sombras sobre las historias formateadas por la industria hollywoodense, la promesa, en apariencia, se dio vuelta. El cine que debía ser el nuevo arte antirrepresentativo

parecía hacer todo lo contrario: restauraba los encadenamientos de acciones, los esquemas psicológicos y los códigos expresivos que las otras artes se habían esforzado por romper. El montaje que había sido el sueño de una lengua nueva del mundo nuevo parecía volver en Hollywood a las funciones tradicionales del arte narrativo: el recorte de las acciones y la intensificación de los afectos que aseguran la identificación de los espectadores con historias de amor y de sangre. Esta evolución alimentó distintos escepticismos: la mirada desencantada sobre un arte caído o, a la inversa, la revisión irónica del sueño de la lengua nueva. También alimentó de diversas maneras el sueño de un cine que recuperara su verdadera vocación: tal fue en Bresson la reafirmación de un corte radical entre el montaje y el automatismo espirituales propios del cinematógrafo y los juegos teatrales del cine. Tal fue, a la inversa, en Rossellini o André Bazin, la afirmación de un cine que debía ser ante todo una ventana abierta sobre el mundo: un medio de descifrarlo o hacerle revelar su verdad en sus apariencias mismas.

He creído necesario volver sobre esas periodizaciones y oposiciones. Si el cine no confirmó la promesa de un nuevo arte antirrepresentativo, no fue tal vez por sometimiento a la ley del comercio. Sucede que la voluntad misma de identificarlo con una lengua de la sensación era contradictoria. Se le pedía que cumpliera el sueño de un siglo de literatura: sustituir las historias y los personajes de antaño por el despliegue impersonal de los signos escritos sobre las cosas o la restitución de las velocidades e intensidades del mundo. Pero la literatura había podido vehicular ese sueño porque su discurso de las cosas y de sus intensidades sensibles seguía inscrito en el doble juego de las palabras que sustraen de la vista la riqueza sensible cuyo reflejo hacen relucir en la mente. El cine, por su parte, muestra lo que muestra. Sólo podía hacer suyo el sueño de la literatura al precio de transformarlo en un pleonismo: no es posible hacer que los lechones sean a la vez lechones y palabras. El arte del cinematógrafo no puede ser más que el despliegue de los poderes específicos de su máquina. Existe en virtud de un juego de distancias e impropiedades. Este libro intenta analizar algunos de sus aspectos a través de una triple relación. En primer lugar, la relación del cine con esa literatura que le proporciona sus modelos narrativos y de la que procura emanciparse. También su relación con los dos polos en los que el arte, en opinión de muchos, se pierde: allí donde disminuye sus poderes al mero servicio de la diversión, y allí donde quiere, al contrario, excederlos para transmitir pensamientos e impartir lecciones políticas.

La relación entre cine y literatura se ilustra aquí mediante dos ejemplos tomados de poéticas bien diferentes: cine narrativo clásico de Hitchcock, que retiene de una intriga policial el esquema de un conjunto de operaciones en condiciones de crear y luego disipar una ilusión; cinematografía modernista de Bresson, apoyada sobre un texto literario para construir un filme que demuestre la especificidad de una lengua de las imágenes.

Sin embargo, una y otra tentativas experimentan de diferente manera la

resistencia de su objeto. En dos escenas de *Vértigo* [*Vértigo* o *De entre los muertos*], la habilidad del maestro del suspenso para hacer coincidir el relato de una maquinación intelectual con la puesta en escena de una fascinación visual muestra sus insuficiencias. Estas insuficiencias no tienen nada de accidental. Afectan la relación misma entre mostrar y decir.

El virtuoso se vuelve inhábil cuando se topa con lo que constituye el corazón «literario» de la obra que adapta. La novela policial es, en efecto, un objeto doble: modelo supuesto de una lógica narrativa que disipa las apariencias al llevar de los indicios a la verdad, también lo corroe su contrario: la lógica de defeción de las causas y de entropía del sentido cuyo virus ha contagiado la gran literatura a los géneros «menores». Puesto que la literatura no es sólo un reservorio de historias o un modo de contarlas, es una manera de construir el mundo mismo donde pueden ocurrir historias, asociarse acontecimientos, desplegarse apariencias. Tenemos la prueba de ello por otra vía cuando Bresson adapta una obra literaria heredera de la gran tradición naturalista. La relación entre lengua de las imágenes y lengua de las palabras se juega en *Mouchette* con estrategias invertidas. La adopción de la fragmentación, destinada a disipar el peligro de la «representación», y el cuidado con que el cineasta limpia su pantalla de la sobrecarga literaria de las imágenes, tienen el efecto paradójico de someter el movimiento de estas últimas a formas de encadenamiento narrativo de las que el arte de las palabras se había liberado. Es entonces la actuación de los cuerpos hablantes la que debe devolver a lo visible su espesor perdido. Pero para ello debe recusar la oposición demasiado simple hecha por el cineasta entre el «modelo» del cinematógrafo y el actor del «teatro filmado». Si Bresson simboliza los vicios del teatro en virtud de una representación de *Hamlet* en estilo trovador, la fuerza de elocución que da a su *Mouchette* viene a coincidir secretamente con la que los cineastas herederos del teatro brechtiano, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, prestan a los obreros, campesinos y pastores tomados de los diálogos de Pavese o Vittorini. Literaturidad, cinematografía y teatralidad aparecen entonces no como lo propio de artes específicas, sino como figuras estéticas, relaciones entre el poder de las palabras y el de lo visible, entre los encadenamientos de las historias y los movimientos de los cuerpos, que atraviesan las fronteras asignadas a las artes.

¿Con qué cuerpo se puede transmitir el poder de un texto?

Este es también el problema de Rossellini cuando utiliza la televisión para llevar al gran público el pensamiento de los filósofos. La dificultad no obedece, como es la opinión dominante, a que el carácter plano de la imagen es reacio a las profundidades del pensamiento, sino a que la densidad propia tanto de una como de otro se oponen al establecimiento entre ellos una simple relación de causa a efecto. Rossellini debe dar entonces a los filósofos un cuerpo muy particular para hacer sentir una densidad en las formas de otra. También está en juego ese pasaje entre dos regímenes de sentido allí donde el arte cinematográfico, con Minnelli, pone en escena —y en

canciones— la relación del arte y la diversión. Podía creerse que el falso problema de saber dónde se detiene uno y comienza la otra había desaparecido luego de que los adalides de la modernidad artística opusieran el arte perfecto de los saltimbanquis a la emoción anticuada de las historias. Pero el maestro de la comedia musical nos muestra que todo el trabajo del arte —con mayúscula o sin ella— consiste en construir las transiciones de uno a otra. La pura actuación es el límite utópico hacia el cual tiende sin poder desaparecer en él la tensión entre el juego de las formas y la emoción de las historias de la que vive el arte de las sombras cinematográficas.

Ese límite utópico es también el que hizo creer que el cine era capaz de suprimir la distancia entre arte, vida y política.

El cine de Dziga Vertov es el ejemplo consumado de un pensamiento del cine como comunismo real, identificado con el movimiento mismo de la ligazón entre todos los movimientos.

Ese comunismo cinematográfico que recusa a la vez el arte de las historias y la política de los estrategas no podía sino repeler a los especialistas de uno y otra. Pero sigue siendo la distancia radical que permite pensar la tensión irresuelta entre cine y política. Pasado el tiempo de la fe en el lenguaje nuevo de la vida nueva, la política del cine se descubrió atrapada en las contradicciones propias de las expectativas del arte crítico.

La mirada misma que se posa sobre las ambigüedades del cine está marcada por la duplicidad de lo que se espera de él: que suscite la conciencia gracias a la claridad de un develamiento y la energía gracias a la presentación de una extrañeza, que devele a la vez toda la ambigüedad del mundo y la manera de comportarse con ella. Se proyecta en él la oscuridad de la relación que se presupone entre la claridad de la visión y las energías de la acción. Si el cine puede esclarecer la acción, lo hará quizás al cuestionar la evidencia de esa relación. Jean-Marie Straub y Danièle Huillet lo hacen confiando a dos pastores la tarea de argumentar las aporías de la justicia. Pedro Costa, por su parte, reinventa la realidad de la trayectoria y los vagabundeos de un albañil caboverdiano, entre el pasado del trabajo explotado y el presente de la desocupación, las callejuelas coloridas de la barriada miserable y los cubos blancos de las viviendas sociales. Béla Tarr sigue con lentitud la marcha acelerada de una chiquilla hacia la muerte que resume el engaño de las grandes esperanzas. Tariq Tegua cruza en el oeste argelino el trazado meticuloso de un agrimensor y el largo recorrido de los migrantes en camino hacia las tierras prometidas de la prosperidad. El cine no presenta un mundo que otros tengan que transformar. Conjuga a su propia manera el mutismo de los hechos y el encadenamiento de las acciones, la razón de lo visible y su mera identidad consigo mismo. Corresponde a la política construir en sus propios guiones la eficacia política de las formas del arte. El mismo cine que dice en nombre de los sublevados «El mañana nos pertenece» señala también que no puede ofrecer otros mañanas que los suyos. Eso es lo que Mizoguchi nos muestra en otro filme, *Sanshō dayū* [*El intendente Sanshō*]. En él se cuenta la historia de la familia de

un gobernador de provincia, expulsado del cargo a causa de su generosidad con los campesinos oprimidos. Su mujer es raptada y sus hijos son vendidos como esclavos destinados a trabajar en una mina. Para que su hijo Zushio pueda huir con el fin de reencontrar a la madre cautiva y cumplir la promesa de liberar a los esclavos, la hermana de aquel, Anju, se sumerge lentamente en las aguas de un lago. Pero este cumplimiento de la lógica de la acción es también su bifurcación. Por un lado el cine participa en el combate por la emancipación, por otro se disipa en círculos en la superficie de un lago. Zushio hará suya esa doble lógica al renunciar a su cargo ni bien son liberados los esclavos e ir en busca de la madre ciega en su isla. Todas las distancias del cine pueden resumirse en el movimiento mediante el cual el filme que acaba de poner en escena el gran combate por la libertad nos dice en una última panorámica: estos son los límites de mi poder. El resto les corresponde a ustedes.



El intendente Sansho, Kenji Mizoguchi, 1954.

I. DESPUÉS DE LA LITERATURA

El vértigo cinematográfico: Hitchcock-Vertov y vuelta

Pensar el arte de las imágenes en movimiento es pensar en primer lugar la relación entre dos movimientos: el desarrollo visual de las imágenes propio del cine y el proceso de despliegue y disipación de las apariencias que caracteriza en términos más generales el arte de las intrigas narrativas. En la tradición occidental, el segundo estuvo bajo el dominio de la lógica aristotélica de la inversión. Esa lógica hace de la intriga un encadenamiento de acciones que parece tener cierta significación y conducir a cierto fin. Pero ese encadenamiento conduce a un punto donde las expectativas sufren una desmentida: la ligazón de las causas produce un efecto muy distinto del que parecía deducirse de ellas; el saber se convierte en ignorancia y la ignorancia en saber, el éxito muda en desastre o la desdicha en felicidad. ¿Cómo puede el desarrollo visual de las imágenes ensamblar con esta lógica de develamiento de la verdad de las apariencias? Querría mostrar que el ajuste aparentemente más perfecto de los dos movimientos entraña una falla. Y trataré de comprender la significación filosófica y el reto político de esa falla. Hablaré, pues, de la relación entre visión, movimiento y verdad. Y me será preciso por el mismo motivo hablar de la relación entre cine, filosofía, literatura y comunismo.

Partiré para ello de un autor y un filme que parecen unir de manera ejemplar el movimiento de las imágenes cinematográficas y la revelación de una verdad oculta de las apariencias. Alfred Hitchcock puso en movimiento, más y mejor que cualquier otro cineasta, los prestigios visuales de la imagen al servicio de intrigas construidas de conformidad con el modelo aristotélico de la acción que suscita y defrauda la expectativa de los espectadores. Y *Vértigo* pasa por ser un summum de ese arte. Recuerdo brevemente la intriga. Su héroe es un expolicía, Scottie, que padece de acrofobia. Un viejo compañero de estudios le encomienda seguir a su esposa Madeleine, fascinada por una antepasada que se suicidó, y tentada de imitarla. Scottie inicia la vigilancia y comprueba la fascinación de Madeleine por la muerte, pero también se enamora de ella. La salva de ahogarse pero, cuando ella lo arrastra hacia la cima de un campanario, no puede seguirla y ve de lejos el golpe del cuerpo contra

el suelo. Más adelante, conoce a una muchacha, Judy, que se parece a Madeleine, y se propone modelarla a imagen de la muerta. Pero esta empresa lo lleva a comprender que ha sido víctima de una manipulación: la mujer a quien había seguido era Judy disfrazada como Madeleine, y su supuesto suicidio era el asesinato de la verdadera Madeleine cometido por su esposo.

El despliegue de las imágenes del filme parece en principio amoldarse con exactitud a la lógica de la historia. Esta coincidencia se resume ya en los créditos de Saúl Bass, en los que un juego de espirales abstractas conecta tres óvalos que evocan, por su parte, relaciones bien carnales: una boca mentirosa, un ojo extraviado, un moño fascinante. Estos créditos proponen la fórmula visual de la lógica narrativa que hará coincidir tres vértigos: la acrofobia de Scottie, la manipulación montada por el marido asesino para inducirlo a creer en la pulsión suicida de su mujer y, por último, la fascinación que Scottie siente por la falsa Madeleine. En un primer tiempo todo el dispositivo visual parece estar puesto al servicio del juego de la maquinación, y en un segundo tiempo, de su revelación. En la primera parte la puesta en escena está determinada por la captura de una mirada: en el restaurante, durante un momento, el perfil de Kim Novak aparece aislado, separado de toda relación con su entorno. Es a la vez el perfil de la habitante de un mundo ideal y la cifra de un secreto impenetrable. Así se pone en marcha la inversión que transformará la mirada del detective dedicado a investigar una fascinación en mirada fascinada por su objeto. La segunda parte del filme sigue el camino inverso. Hace coincidir la evolución de la «enfermedad» de Scottie con la revelación acerca de la presunta «enfermedad» de Madeleine: al perseguir su ilusión y modelar visualmente a Judy a imagen de aquella, Scottie descubre que Madeleine no es más que un papel interpretado por Judy. La fascinación visual llevada a su extremo conduce a la revelación de la maquinación intelectual.

Esta conjunción puede pasar por ser, a justo título, la perfección de una maquinaria artística: el guión romántico o simbolista del hombre fascinado por una imagen viene a someterse con toda exactitud al guión aristotélico de la intriga con peripecia y reconocimiento. Esa perfección, sin embargo, oculta una falla. No por nada Gilíes Deleuze hacía del cine hitchcockiano la consumación del sistema de la imagen movimiento y, a la vez, el indicador de su crisis. Hitchcock, nos dice Deleuze, inventa en el cine la imagen mental. Pero «imagen mental» quiere decir dos cosas: por un lado, una sobreimagen que encuadra todas las demás. Hitchcock inserta las imágenes-acción, las imágenes-percepción y las imágenes-afección en un sistema de relaciones que las encuadra y las transforma. Pero, por otro lado, la imagen mental es la imagen que sale del cuadro orientado de la imagen movimiento, que sale del esquema de la respuesta a un movimiento recibido por un movimiento ejecutado. El vértigo de Scottie en *Vértigo* o la pierna enyesada del héroe de *Rear Window* [*La ventana indiscreta*] simbolizan para Deleuze esa parálisis del esquema motor, esa crisis de la imagen movimiento que lleva a la revelación de la imagen tiempo. Esos

dos personajes pasan, de hecho, de héroes activos a espectadores pasivos. Anticipan así la ruina del sistema orientado de la imagen movimiento y el advenimiento cinematográfico de la balada contemplativa.

Sin embargo, Deleuze se apresura un poco al identificar la «crisis» de la imagen acción con la «invalidez» que lleva al personaje hacia la contemplación. Puesto que hay dos tipos de «pasividad» y sus efectos son del todo diferentes. No es la acrofobia de Scottie la que puede desbaratar la lógica de la imagen movimiento. Al contrario, esa afección es necesaria para el éxito de la maquinación. Pero hay otra clase de pasividad que, a la vez que sirve a la maquinación, tiene el poder de superarla: la fascinación de Scottie por el personaje presuntamente fascinado por la muerte. Esto es lo que llamé guión romántico o simbolista entrelazado con el guión aristotélico de la maquinaria. El arte del cineasta procura ajustarlos con exactitud uno a otro, haciendo del primero el medio del segundo. En la primera parte, la fascinación, cuidadosamente orquestada mediante un juego constante de apariciones o desapariciones de Madeleine y de aceleración o lentificación del movimiento, permite el ejercicio sin obstáculos de la manipulación. En la segunda, el deseo loco del personaje de recuperar la imagen exacta de la muerta lo lleva a descubrir la verdad. Pero, al presentar las cosas así, simplificamos la historia visual del filme. En efecto, hay al menos dos episodios que invalidan la coincidencia de las lógicas, porque nos dicen demasiado, uno sobre la fascinación, otro sobre la maquinación.



Vértigo, Alfred Hitchcock, 1958.

El primer episodio se sitúa exactamente en la bisagra entre las dos partes, y nos describe una pesadilla de Scottie tras la muerte de Madeleine. Hitchcock parece recordar allí el sueño «surrealista» compuesto por Salvador Dalí para *Spellbound* [*Cuéntame tu vida* o *Recuerda*]. El núcleo del sueño es el ramo de la antepasada Carlotta, que Scottie había visto en su retrato exhibido en el museo, y que la presunta Madeleine no dejaba de arreglar una y otra vez. El ramo explota aquí en una multitud

de pétalos, antes de que la cabeza del mismo Scottie se separe del cuerpo y se encauce rápidamente a través del espacio hacia el cementerio donde la espera una tumba abierta y la Misión en la cual es ahora su propio cuerpo el que acaba de estrellarse contra el techo. Este episodio nos provoca cierta molestia. Tal vez no era necesario hacer tanto para mostrarnos el vértigo mental de Scottie. Esta exacerbación de la representación del vértigo es, en realidad, un debilitamiento.

Lo reduce, en efecto, a un mal sueño que debe disiparse. Y lo que seguirá en la segunda parte es efectivamente un guión de curación.

Scottie no se arrojará desde lo alto del campanario para reunirse con la muerta. No imitará tampoco al héroe de la novela de Boileau y Narcejac en la que se basa la película. Este termina por matar a la falsa Madeleine para hacerle confesar que es la verdadera, la muerta —o la muerte— de la que él está enamorado. Hitchcock y su guionista escogieron una relación más simple con la verdad: la que confiesa la maquinación. Pero allí se sitúa la segunda falla en la narración, en el momento en que el espectador se entera de la verdad. En efecto, no hay una sino dos escenas de revelación. Mucho antes de que Scottie comprenda la maquinación al descubrir el collar de «Madeleine» en el cuello de Judy y obligue a esta a confesar, es ella misma quien devela todo al espectador, cuando revive la escena y escribe una carta de confesión que termina por romper sin enviar. La secuencia contradice la perfección de la intriga al explicarnos la verdad en vez de dejárnosla descubrir con Scottie.

Y este error narrativo se acentúa debido a la pesadez visual del procedimiento que desdobra la revelación: por las imágenes del asesinato que la cámara nos muestra como evocación mental de Judy, y por la carta que esta escribe a Scottie y cuyo contenido es, además, leído por una voz en *off*, lo cual, en un filme de 1958, es un recurso un poquitín pasado de moda.

Así, en dos oportunidades, y al precio de efectos llamativos, el cineasta debe quebrar la línea recta del argumento de posesión y disociar dos «vértigos»: el de la maquinación maquiavélica y el de la fascinación mórbida. La incongruencia de esos episodios superfinos se deja ver con claridad si comparamos la película con la novela. En esta hay una sola revelación, hecha en el último capítulo por Renée, la falsa Madeleine. El libro, además, otorga un privilegio indudable a una de las lógicas: la de la fascinación. El héroe, efectivamente, se sustrae al papel de testigo del «suicidio»; como resultado, el marido no aprovecha su crimen y muere en el intento de escapar a una detención inminente. En consecuencia, la maquinación fracasa. Queda una sola realidad: la pasión del héroe por la muerta, una pasión que lo impulsa a matar a la falsa Madeleine para hacerla verdadera y reunirse con ella en la muerte. El libro ubica esa atracción por la muerte en un contexto bien definido: la pasión del héroe y el asesinato de la verdadera Madeleine se sitúan en la primavera de 1940, como si fueran un prelude a la arrolladora entrada de los tanques alemanes a París. El descubrimiento y la muerte de la falsa Madeleine ocurren en Marsella en tiempos del hundimiento del nazismo.

Pero la intriga de esta novela «policial» obedece a un modelo más antiguo, un argumento que es propio de la literatura, el de la fascinación por la imagen y por el poder agazapado tras ella: la muerte, la voluntad de retorno a la nada. *De entre los muertos* pertenece a un linaje de novelas policiales herederas tardías de la literatura de fines del siglo XIX y de su inspiración schopenhaueriana: detrás de la lógica policial y aristotélica de la revelación de la verdad que disipa las apariencias está la lógica nihilista de la ilusión que es la verdad misma de la vida. Detrás del vano saber de las maquinaciones irrisorias está la verdadera maquinación, la del deseo ciego que sólo quiere volver a la nada, a lo inorgánico.

La ilusión que habita al abogado enamorado de una falsa muerta es una verdad más profunda que el secreto de la maquinación del marido asesino. Esta pertenece aún a la mentira de la vida, a la mentira por la cual esta hace creer que persigue fines. La verdad obliga a traspasar esa mentira hasta la confesión de la nada, el consentimiento otorgado al vacío. Ese es el vértigo al que el héroe de Boileau y Narcejac arrastra a la falsa Madeleine. Todo sucede como si la verdadera arrastrara al abismo a quien ha usurpado su identidad. La intriga policial recuerda así la de una de las últimas piezas teatrales de Ibsen, *La casa de Rosmer*. Más allá de la muerte, la mujer del pastor Rosmer, empujada al suicidio por las maquinaciones de la intrigante Rebecca, se lleva consigo en el mismo torrente a su marido y a quien ha tomado su lugar junto a él. La inmersión de «Madeleine» en el Sena o en la bahía de San Francisco es heredera de esa zambullida en el torrente de *La casa de Rosmer*, que proviene a su vez de la inmersión en la «suprema voluntad» de la nada, cantada por la Isolda agonizante de Wagner. La verdad de las maquinaciones de la vida es idéntica al reconocimiento del mecanismo inconsciente que la lleva a autodestruirse a través de sus maquinaciones irrisorias.

Hitchcock y su guionista rechazan ese nihilismo que marcó la literatura en la época de Ibsen, Strindberg o Maupassant y que adaptaron a sus fines los autores de géneros calificados de menores, como la novela policial. Scottie se librará de su vértigo en sentido tanto propio como figurado. Descubrirá la maquinación y subirá hasta lo más alto del campanario. No matará a la falsa Madeleine. Es ella quien se lanzará al vacío.

La enfermedad de Scottie no la arrastrará. Será castigada, como conviene a un culpable. Y volverá a la nada, como conviene a una ilusión. A través de la confesión de Judy, el director mismo se confiesa como el manipulador supremo que inventa libremente las ilusiones y los vértigos. Lo hace sin perjuicio de debilitar el argumento de la captación imaginaria. En *The Wrong Man* [*El hombre equivocado* o *Falso culpable*] intervenía en persona al comienzo del filme para decirnos que iba a contarnos una historia real. Aquí, a la inversa, los episodios inútiles y sobrecargados de la pesadilla de Scottie y la confesión de Judy están destinados a hacernos comprender que sólo se trata de una ficción: las espirales dibujadas para los créditos, la acrofobia de Scottie, el moño de Madeleine, la maquinación vertiginosa, las

zambullidas en el agua o el vacío, todo participa de una sola y la misma lógica manipuladora que combina simultáneamente el afecto de conjunto de la intriga y el de cada plano. Esto obliga al director a dar golpes de efecto visualmente poco satisfactorios.

Así, la secuencia de la confesión mezcla de manera improbable el punto de vista de Scottie, el de Madeleine y el de la verdad que los engloba. Esta «torpeza» muestra la desventaja del cine con respecto a la literatura. Como las palabras no son más que palabras, siempre pueden corregir la apariencia que han creado.

Se entiende que la literatura utilice de buena gana ese poder que debe a la escasa realidad de las palabras para mostrar la identidad entre la verdad de la vida y su mentira. El cine se encuentra en la situación inversa. Tiene el poder de mostrar todo lo que las palabras dicen, de desplegar toda la potencia visual de estas, todo su poder de impresión sensible. Pero ese excedente de poder tiene su estricto reverso: el arte de las imágenes tropieza con dificultades para hacer lo que hace el arte de las palabras, restar sumando. En el cine, la suma sigue siendo una suma. La corrección de las apariencias, por lo tanto, siempre es en él un ejercicio peligroso. Pensemos en *The Man Who Shot Liberty Valance* [Un tiro en la noche o El hombre que mató a Liberty Valance], realizada por John Ford cuatro años después de *Vértigo*. Hemos visto al bandolero derrumbarse como consecuencia del disparo efectuado por el inexperto abogado Tom Stoddard. Más adelante nos enteramos de la verdad. La escena encuadrada desde el otro lado de la plaza nos muestra quién ha matado verdaderamente al bandolero: Tom Doniphon, oculto.

Pero esta verdad llega demasiado tarde. No puede anular lo que hemos visto y cobra así el aspecto de una interpolación. En *Vértigo* la situación es más favorable, porque no hemos visto lo ocurrido en lo alto del campanario. Sin embargo, esta verdad importuna presentada al espectador contraría la línea recta del despliegue de las apariencias. El filme debe entonces cargar las tintas en el empeño con que Scottie procura que Judy se parezca a Madeleine, y en el carácter ficticio e inventado de ese afán. Es preciso que el cineasta que hasta aquí ha utilizado la «locura» de Scottie para jugar con el espectador haga ahora a éste cómplice del juego al que se entrega con su personaje.

Los términos del problema son, en sustancia, simples. O bien se acepta la ley «literaria» y «nihilista» de la identidad entre el despliegue de las apariencias y el camino de la verdad, o bien se la rechaza, por estimarla inadecuada a los medios del arte de las imágenes en movimiento. Es necesario entonces encontrar otro camino para asegurar la homogeneidad de las dos lógicas. Está el camino surrealista que decreta la soberanía del sueño sobre las apariencias de la vida real. Conocemos su punto débil: siempre es menester que las imágenes del sueño se señalen como tales mediante la arbitrariedad de los objetos que ellas hacen ver en un mismo plano, o del orden que establecen entre los planos. En este caso, como en otros, el exceso de riqueza es nocivo: la retórica del sueño destruye el sueño. Hitchcock reduce pues el

surrealismo al papel funcional de ilustración de las pesadillas. Pero declara ficcionales la pesadilla del personaje y su extravío, los muestra como el producto deliberado de su artificio. De tal modo, no hay ni mentira de la vida ni realidad del sueño. Lo único que hay es la maquinaria de la ficción que pone los poderes de la máquina cinematográfica bajo el control de la vieja lógica aristotélica de la verosimilitud. El cineasta se presenta como el manipulador de los argumentos de manipulación, el prestidigitador de buena fe que inventa al mismo tiempo y funde en un mismo continuo los prestigios de la confusión de lo verdadero y lo falso y los de su disipación^[1].

Pero esta distancia entre el nihilismo literario y la buena fe del artificio cinematográfico oculta tal vez una relación más compleja del cine consigo mismo. Pues hubo un tiempo, en efecto, en que el cine se creía capaz de zanjar, por los nuevos medios de la máquina de verdad, el conflicto entre la vieja lógica poética de las maquinaciones de la verosimilitud y la nueva lógica literaria de la equivalencia entre verdad y mentira. Hubo un tiempo en que se consagró a desplegar un vértigo de la mirada que no era ni una maquinación ficcional ni una enfermedad de la vida, sino la explosión de las energías de un mundo nuevo. Al volver a ver los créditos de Saúl Bass y el desenvolvimiento de todas las espirales abstractas que simbolizan la captación de la mirada, y observar en primer plano el ojo fascinado de James Stewart del que salen las letras de *Vértigo* y el nombre de Alfred Hitchcock, es difícil no pensar en otro filme escandido por el retorno incesante de un ojo y la multiplicidad de torbellinos del que este se erige en testigo y registrador. Aludo, claro está, a *Chelovek s kino-apparatom* [*El hombre de la cámara*], de Dziga Vertov. Si cada película de Hitchcock contiene un plano firma por donde pasa la silueta del cineasta, en *El hombre de la cámara* vemos aparecer constantemente la cámara y al camarógrafo, a veces como un gigante encaramado en el techo de los edificios, otras como un enano en un vaso de cerveza. Esta omnipresencia de la cámara y el camarógrafo era para Vertov la presencia del ojo que registra la realidad. Su cine afirma, en efecto, una posición fundamental: el rechazo de la ficción, el rechazo del arte que cuenta historias. Para Vertov, como para Jean Epstein y muchos de sus contemporáneos, el cine se opone a las historias como la verdad a la mentira. Lo visible ya no es para ellos la sede de las ilusiones sensibles que la verdad debe disipar. Es el lugar de manifestación de las energías que constituyen la verdad de un mundo. De allí el doble estatus del ojo máquina. Se presenta en primer término como un manipulador supremo que arrastra todas las cosas a la danza organizada por él. En el filme se metaforiza varias veces en la persona de un prestidigitador que hace aparecer, sustrae o metamorfosea cualquier cosa ante la mirada de niños boquiabiertos. Y en el episodio final, donde se ve a los espectadores mirar la proyección del filme que se ha rodado bajo nuestros ojos, el trabajo de la cámara se identifica directamente con un pase de magia. Vemos a la cámara salir sola de su caja, instalarse sobre el trípode y saludar al público a la manera de un director de orquesta, antes de que la manivela se

ponga por sí sola en marcha para orquestar el ballet de las sobreimpresiones y los *raccords* [continuidades] vertiginosos de todos los movimientos: trenzados de bailarinas, golpeteos en las teclas de un piano o una máquina de escribir, gestos acelerados de las operadoras telefónicas que desplazan las clavijas, aviones en el cielo, tranvías, automóviles o calesas en la calle, todo simbolizado por ese rostro de mujer en medio de un remolino a cuyo respecto ya no se sabe si es el de la máquina productora o el de un carrusel de feria.

El cine parece ser aquí el aparato mágico de un prestidigitador invisible que toca un teclado universal. El cineasta prestidigitador evoca ante todo la figura del ingeniero demiurgo, ebrio de máquinas y velocidades, o del jefe de partido que orquesta la gran movilización de las energías para construir la vida nueva. Pero esta movilización misma tiene una extraña figura: al parecer, le importa poco saber para qué sirven aquellas energías, o distinguirlas según su edad y su función. El trabajo en la cadena de montaje de una fábrica de cigarrillos, el golpe del trapo del lustrabotas callejero, el trabajo en el fondo de la mina, el mecanismo de la caja registradora, los puntos de la costurera, los cortes de la montajista y los servicios del salón de belleza están atrapados en el mismo ritmo. En la misma época, en *La línea general*, Eisenstein oponía meticulosamente lo «viejo» y lo «nuevo». Organizaba el movimiento que iba de las procesiones antiguas a la nueva máquina y apartaba a su heroína de todo cuidado por su aspecto. Las secuencias del salón de belleza de *El hombre de la cámara* enturbian la separación de lo viejo y lo nuevo, así como la de la verdad y la apariencia. La calesa en la que se pasean las elegantes puede, por obra de la cámara, adquirir la velocidad de las máquinas socialistas. Todos los movimientos son equivalentes, visto que puede ponérselos en comunicación con movimientos de forma análoga y de igual velocidad. El marxismo de Vertov parece ignorar cualquier oposición entre el movimiento real de las energías productivas y las apariencias de la sociedad de clase y sus espectáculos. Aun el filme de ficción deshonroso se redime si las figuras del afiche se dejan atrapar en la danza que las lleva a comunicarse con los movimientos de las máquinas, los lanzamientos de las jugadoras de básquet o los caballos de los picaderos. No existen las apariencias y lo real.

Existe la comunicación universal de los movimientos que no deja lugar alguno para una verdad oculta detrás de las apariencias, ni tiempo alguno para las fascinaciones mortíferas de la mirada: la joven alegre del instituto de belleza no se opone sólo a la austera Marfa de Eisenstein sino también a la Judy martirizada, en la peluquería de *Vértigo*, por el ojo loco que quiere hacer coincidir su rostro con el de Madeleine. Lo que la cámara de Vertov suprime es el retardo o el intervalo que dan a la mirada la posibilidad de poner una historia en un rostro.

Ese intervalo provoca la fascinación de Scottie por la falsa Madeleine. Pero también era él el que causaba la del narrador proustiano por Albertine. La playa de Odesa hormigueante de gente que filma Vertov no se opone únicamente a las riberas desiertas del Pacífico donde la falsa Madeleine arrastra a Scottie a la espiral de su

embuste, sino también a la playa de Balbec donde el narrador transformaba una aparición fugaz en objeto de amor.

Se invierte entonces la omnipotencia del ojo máquina. Este no es más que un transmisor de movimiento. El trabajo de la cámara encuentra su símbolo exacto en la central telefónica donde las operadoras no hacen otra cosa que mover las clavijas que facilitan comunicaciones independientes de su voluntad.



El hombre de la cámara, Dziga Vertov, 1929.

La secuencia de «prestidigitación» que nos mostraba la cámara cuando se movía por sí sola cobra ahora un sentido muy distinto. El automatismo del ojo máquina destituye a la vez el imperialismo de la mirada y sus servidumbres. No hace falta poner en juego estrategias narrativas para remediar el defecto paradójico de la máquina de imágenes, que es mostrar demasiado. El poder de esta máquina es más bien el de una destitución: malbarata el par del ojo manipulador de las apariencias y el ojo subyugado por ellas. Puesto que deja de haber historia que ilustrar, la máquina cinematográfica ya no está al servicio de ninguna maquinación. Desaparecen las maquinaciones, sólo quedan los movimientos; y aquella es, de por sí, un movimiento privilegiado, que asegura la conexión y la sincronización de todos los movimientos. El ojo máquina efectúa naturalmente lo que la literatura debía efectuar por artificio: la desaparición de la voluntad de arte en su producto. El cine, al mismo tiempo, no necesita atar su suerte a la afirmación de una verdad que es la de la mentira de la vida. La verdad de la máquina de movimiento es la igualdad de todos los

movimientos. Pero esta igualdad no es la equivalencia nihilista de las manifestaciones de una vida ciega. Es el ritmo de la vida unánime. Es cierto que el cine no inventó este unanimismo. La propia literatura ya había buscado en él el remedio a su nihilismo íntimo. Pero para eso debía negarse a sí misma, rebajarse, en Marinetti, Maiakovski o Cendrars, a una pura acumulación de palabras ametralladoras que indican las intensidades sin transmitir las. La pintura, con Boccioni, Severini o Baila, también se había afanado en transcribir los dinamismos del automóvil de carrera o del baile popular. Pero jamás lograría fragmentar su superficie en facetas suficientes para igualarse al dinamismo de todos los dinamismos. El cine se propuso entonces como el arte soñado por los otros, el arte capaz de identificarse sin violencia con el ritmo mismo de la vida nueva. En Vertov, la danza unanimista de los dinamismos sincrónicos se identifica así con el despliegue comunista de todas las energías. Lo que propone el arte del ojo máquina no es por tanto una mera respuesta artística al nihilismo literario. Es también una respuesta política a la paradoja íntima del comunismo marxista, que oculta la identificación falsamente evidente entre el desarrollo de las energías de la vida productiva y la construcción de un nuevo mundo social.

Es sencillo formular esa paradoja: el momento en que el socialismo científico pretendió refutar el socialismo utópico, ligando el porvenir comunista al desarrollo intrínseco de las fuerzas productivas, es también el momento que rompió con las teorías que adjudicaban una meta a la vida y, a la ciencia, la tarea de conocer esa meta y definir los medios de alcanzarla. «La vida no quiere nada» es el secreto nihilista que corroe desde adentro a los grandes optimistas científicos y científicistas del siglo XIX. La ciencia marxista lo camufla transformando esa ausencia de fines en estrategia de los medios y los fines: explica que la marcha al socialismo debe concordar con el despliegue de las fuerzas productivas y que no puede anticipar el desarrollo del proceso, imponer sus deseos a la marcha de las cosas. Pero detrás de la idea de la ciencia que sigue el movimiento de la vida hay un saber más secreto: el presentimiento destructivo de que ese movimiento no va a ninguna parte, y de que ninguna realidad objetiva garantiza la voluntad de transformar el mundo. Por eso, el rigor científico debe invertirse, afirmarse como la pura necesidad del golpe de fuerza que imponga una dirección política al movimiento sin término de la vida productiva.

El despliegue de los movimientos del ojo máquina asume su alcance político en relación con ese desgarramiento íntimo. Al expulsar el nihilismo y celebrar la embriaguez de los movimientos y las velocidades, el unanimismo cinematográfico de Vertov rescata al menos un principio nihilista: el movimiento de la vida no tiene una meta, una orientación. Ese es el significado de la igual consideración que se da al trabajo del minero y los cuidados que a su belleza dedica la elegante, a las máquinas de la nueva industria y los pases de magia de los prestidigitadores. Todos esos movimientos son iguales. No importa de dónde vengan ni a dónde vayan o el fin que sirvan: producción, juego o simulacro.

Ellos componen la misma euritmia de la vida que se expresa en el argumento que el comunista Vertov comparte con el futuro nazi Ruttmann: el de la sinfonía de la gran ciudad entre la mañana de los despertares laboriosos y la noche de los placeres. El busto de Marx o la imagen de Lenin pueden, pues, exhibir su serenidad en medio de los puestos de feria o los bebedores de cerveza. El movimiento orientado de la construcción socialista armoniza con la sinfonía de todos esos movimientos en que la vida no dice otra cosa que su igual intensidad. El cine se propone como la realización inmediata de un comunismo sólo consistente en la relación entre todos los movimientos y todas las intensidades.

La autodestitución del ojo, siempre amo o sometido, en beneficio del movimiento, no da únicamente la fórmula de un arte nuevo, sino también la de la realización inmediata de un mundo nuevo.

El cine propone con Vertov su propio comunismo: un comunismo del intercambio universal de movimientos, salido del dilema entre la espera de las condiciones objetivas y la necesidad del golpe de fuerza. Esta utopía del comunismo cinematográfico subyace a la visión deleuziana de Vertov como el cineasta que pone la percepción en las cosas «de tal manera que cualquier punto del espacio percibe por sí mismo todos los puntos sobre los cuales actúa o que actúan sobre él^[2]». Esa utopía implica una idea bien determinada de la máquina. La cámara es la máquina que pone todas las máquinas en comunicación al liberarlas de su sumisión al imperialismo de los fines, sea el de los ingenieros de la vida nueva o el de los artistas maquinadores.

La visión deleuziana privilegia a las claras este aspecto. Pero *El hombre de la cámara* puede verse de dos maneras exactamente opuestas: como la ilustración perfecta de un voluntarismo tecnológico que somete toda realidad al imperialismo de un ojo panóptico, o como la destitución de todo imperialismo óptico en provecho de la libre comunicación de los movimientos. El filme nos presenta el perfecto equilibrio entre las dos posiciones antagónicas. Y el cine aparece como el arte privilegiado que une los contrarios: el extremo de la orientación voluntarista de todos los movimientos bajo la dirección de un ojo centralizador y el extremo de la dimisión de toda voluntad en beneficio del libre desenvolvimiento de las energías de la vida. El cine es entonces mucho más que un arte: es la utopía de un mundo moderno que sea naturalmente comunista. Pero ese comunismo cinematográfico también puede ser y fue visto por sus críticos como la tensión irresuelta entre las acrobacias «formalistas» del ojo centralizador y la dimisión «panteísta» ante el flujo de las cosas tal como son.

A través de esta idea de la utopía cinematográfica podemos dar un rodeo y volver a Hitchcock. Quien nos propone ese rodeo es Godard. La primera imagen de las *Histoire(s) du cinéma* [*Historia(s) del cine*], la que da su sentido y su tono al conjunto de los episodios, está tomada de Hitchcock. Nos muestra la mirada exploradora del reportero de *La ventana indiscreta* agazapada detrás de la mirada de su cámara fotográfica. Se sabe también que Godard consagró a Hitchcock el único episodio monográfico de las *Historia(s) del cine*, incluido en una sección titulada «La

conquista del universo». En ese episodio, el autor de *Vértigo* encarna el poder de captación de las miradas y las mentes, propio del cine.

Pero lo hace al precio de una operación singular: Godard inserta los planos del moño, del falso ahogamiento, del paseo en el bosque de secuoyas o del beso apasionado en un continuo que no es el del filme. Para construirlo, extrae de la continuidad dramática de los filmes de Hitchcock una serie de objetos: los rieles de una vía férrea, el vuelo de un avión, las aspas de un molino, una mujer que blande un cepillo o estrecha un bolso, una botella que cae, un hombre que sube una escalera... En suma, trata las imágenes de Hitchcock como imágenes de Vertov. Pero la analogía formal destaca la heterogeneidad de los elementos y de la operación misma. Ya no son los átomos de la gran danza de las energías del mundo los que se ponen en conexión mediante una máquina que corta y pega la película. Son imágenes oníricas que se deslizan unas sobre otras, se funden o vuelven a separarse en el continuo de las metamorfosis digitales. Vertov suprimía la fascinación de las miradas y la de las historias. Godard deshace las historias de Hitchcock en beneficio de las imágenes fascinantes. Y con estas imágenes de fascinación pretende hacer la historia del cine y la de su siglo. Dos fórmulas resumen esa historia. La primera nos habla de la fábrica hollywoodense de sueños: «El comunismo se agotó soñando fábricas como esa». La segunda emite un diagnóstico sobre el devenir del cine, tomado del crítico Michel Moullet: «El cine sustituye nuestra mirada por un mundo que concuerda con nuestros deseos». De ese modo, Godard anuda dos temas.

Uno es el del desplazamiento de la utopía: la fábrica de sueños de Hollywood sería la consecuencia o la captación de la utopía del siglo xx, la del nuevo mundo maquínico. El otro es el de la traición del cine: este habría renunciado a su vocación de máquina de visión que relaciona los fenómenos, para transformarse en máquina de prestigio al servicio de las «historias», las de los guiones hollywoodenses o las de las dictaduras devastadoras ocupadas en remodelar pueblos. La empresa de las *Historia(s)* es entonces una empresa redención: la fragmentación godardiana quiere liberar el potencial de las imágenes de su sometimiento a las historias.

Al inventar relaciones inéditas entre filmes, fotografías, pinturas, noticieros, músicas, etc., hace cumplir retrospectivamente al cine el papel de revelador y comunicador, un papel que este ha traicionado al someterse a la industria de las historias.

Esta historia de caída y redención suscita dos reflexiones.

Godard toca un punto sensible al hacer hincapié en que las formas de fascinación puestas en práctica por los grandes realizadores hollywoodenses son las consecuencias o los residuos de la utopía cinematográfica. Las invenciones técnicas y las máquinas de comunicación celebradas por la sinfonía unanimista de Vertov se convierten, en los cineastas emigrados que conocieron la Europa de los tiempos futuristas y expresionistas, en los instrumentos de una maquinación, una relación maléfica o una fascinación: cámara de fotos de *Beyond a Reasonable Doubt* [Más

allá de la duda] (Lang), teléfono de *The Blue Gardenia* [La gardenia azul] (Lang) o de *Dial M for Murder* [La llamada fatal o Crimen perfecto] (Hitchcock), tren de *Strangers on a Train* \ Pacto siniestro o Extraños en un tren] (Hitchcock), avión de *North by Northwest* [Intriga internacional o Con la muerte en los talones] (Hitchcock). En *Vértigo*, ese papel está a cargo del automóvil. Pese a algunos discretos ruidos de tránsito, Scottie parece conducir en estado de ingravidez, guiado por una mirada que ya está en otra parte, absorbida por la próxima trampa: retrato, cementerio, aguas del falso suicidio o campanario del verdadero crimen.

La máquina lleva allí donde la mirada se deja arrastrar por la fascinación. El movimiento conduce hacia las trampas; la mirada es un principio de ilusión. Y ese San Francisco donde el tránsito de las grandes arterias se pierde sin cesar en el silencio de un hotel, de un museo, de un cementerio o un litoral desiertos parece llevar luto no sólo por la imaginaria Carlotta Valdes, sino por la Odesa hormigueante de Dziga Vertov. Pero podemos sacar una conclusión un poco diferente de la de Godard: Hollywood no ha realizado la fábrica soñada por el comunismo. Sólo recicló en beneficio del viejo arte de las historias los elementos del sueño comunista maquínico. Sin embargo, la posibilidad de esa transferencia nos recuerda que un arte nunca es simplemente un arte: siempre es, al mismo tiempo, una proposición de un mundo. Y sus procedimientos formales son muy a menudo los restos de utopías que, mucho más que al placer de los espectadores, apuntaban a la redistribución de las formas de la experiencia sensible colectiva.

La segunda reflexión atañe a la forma de redención llevada a cabo por Godard. Este quiere liberar las imágenes del cine de su sujeción a la industria de las historias. Pero para hacerlo debe hacer converger a la unidad dos ideas diferentes de la imagen: esta es para él el icono en el que vienen a imprimirse directamente, en su unicidad, los rasgos del mundo sensible, pero es también el signo que se combina de manera infinita con todos los otros. Godard quiere a la vez el poder de la mirada que asiste al nacimiento de las cosas y el de la máquina que destituye la centralidad de la mirada para poner cada cosa en comunicación con todas las otras. Quiere hacer un Vertov con los iconos extraídos de Hitchcock, Lang, Eisenstein o Rossellini. Pero, de ese modo, borra la tensión que está en el núcleo de la empresa de Vertov: la existente entre la comunicación del movimiento y el carácter central de la mirada. En *El hombre de la cámara*, el ojo de la cámara y del camarógrafo están omnipresentes, pero esa omnipresencia es también una continua autosupresión: para ser el instrumento de la comunicación universal de las energías, la cámara debe funcionar a ciegas, como una central telefónica. El ojo sólo vincula si renuncia a demorarse en lo que ve: si renuncia a mirar. Godard debe evitar esa disyunción de la mirada y el movimiento, para identificar la imagen icono que suspende las historias y la imagen signo que relaciona cada cosa con todas las demás. Y tiende al mismo tiempo a evitar el dilema «comunista» que está en el corazón de la tensión cinematográfica de la mirada y el movimiento. Ese dilema no es técnico, sino filosófico y político. Es el

dilema de la identidad entre lo absoluto de la voluntad que trastrueca las formas del mundo sensible y la absoluta dimisión de la voluntad en provecho de las energías de una vida que no quiere nada. En su empresa de redención, Godard borra el divorcio secreto que asedia el matrimonio más consumado de la imagen y el movimiento. Por eso ese rescate del pasado declara al mismo tiempo el final de la historia del cine. La tarea de un cine moderno, de un cine que haya apreciado en su justa medida su propia utopía histórica, sería tal vez volver a la disyunción de la mirada y el movimiento, reexplorar los poderes contradictorios de las detenciones, los retardos y las desconexiones de la mirada.

Mouchette y las paradojas de la lengua de las imágenes

Entre los muchos episodios que Bresson, en *Une Femme douce* [*Una mujer dulce*], agrega al relato «La sumisa», de Dostoievski, figura una velada en el teatro, donde la pareja asiste a una representación de *Hamlet*. Esta muestra todos los vicios que las *Notas sobre el cinematógrafo* atribuyen a lo habitual de la práctica teatral. Los actores juegan a ser Hamlet, Gertrudis o Laertes. Vestidos en estilo trovadoresco, hacen poses, se estremecen, fuerzan la voz y la expresión. De regreso en su casa, Elle (la mujer dulce del título) va directamente a consultar la pieza de Shakespeare y verifica que, para poder aullar durante toda la velada, los actores han suprimido el pasaje que contiene las instrucciones del príncipe a sus actores ficticiales: decir su parlamento con la punta de la lengua, en vez de berrear como un pregonero. El episodio tiene un valor demostrativo. El cine común y corriente es la fotografía de ese mal teatro. Y a él se opone la lengua cinematográfica, en la que la imagen ya no es una copia condenada a la semejanza sino el elemento de un discurso autónomo en el que el tono igual, no expresivo de los *modelos* permite hacer surgir, en vez de los parlamentos del escenario, la verdad desnuda del ser íntimo.

La demostración es clara. Y hasta demasiado clara, con ese tipo de claridad que organiza un embuste para encubrir una dificultad más secreta. No sé si era así como se interpretaba *Hamlet* en 1969. Sí sé, en cambio, que aun antes del nacimiento de Robert Bresson, diversos poetas y hombres de teatro habían hecho de la puesta en escena de los dramas shakespearianos la piedra de toque de una crítica del realismo teatral. Mallarmé ya saludaba en *Hamlet* al «señor latente que no puede devenir» y denunciaba la pretensión de los actores de dar existencia a sus personajes, cuando no debían ser más que motivos de un tapiz^[1]. Edward Gordon Craig representaba a un Hamlet tendido, separado por la barrera del arte de la masa de los cortesanos envueltos con el rey y la reina en un mismo manto de oro. Maeterlinck, por su parte, proponía enviar a príncipes y señores a un segundo plano para que surgieran en su lugar, en primer plano, las fuerzas oscuras que hablaban a través de ellos: el drama podía concentrarse, por ejemplo, en un anciano inmóvil bajo su lámpara, a la escucha silenciosa de los ruidos de lo desconocido que lo rodea^[2].

En el fondo, los tres proponían lo mismo: poner la palabra teatral en hora con la literatura, la hora de la palabra muda.

La palabra muda no es simplemente la palabra que iguala en el silencio de la escritura la línea continua de la narración y los estallidos de voz de la interlocución. En términos más profundos, es la palabra que hace hablar lo que está mudo, descifrando los signos mudos escritos en las cosas o, a la inversa, poniéndose a tono con su ausencia de significación para registrar las intensidades mudas y el ruido

anónimo del mundo y el alma. Es, más en general, la palabra que no deja de sustraer, de recuperar para sí los prestigios de la sensorialidad imaginaria que ella despliega. Esta identidad de un poder de encarnación y una tuerza de desencarnación constituye el fondo de la literatura una vez destituidos por esta los dos grandes principios del orden representativo clásico: la primacía de la intriga y de su principio de inteligibilidad —el ordenamiento de las acciones según lo necesario y lo verosímil—, y el sistema de expresión de las emociones, sentimientos y voluntades a través de una codificación de los discursos y las actitudes apropiadas.

Si el cinematógrafo puede, con Bresson, formalizar su oposición al teatro, es porque el poder literario de la palabra muda ya ha puesto en entredicho —y ante todo en el mismo escenario teatral— la lógica representativa de la primacía de la intriga y la codificación de las expresiones. El verdadero problema no es, por lo tanto, la oposición del cine al «teatro filmado», sino su relación con la literatura. El cine no aparece *contra* el teatro, aparece *después* de la literatura. Esto no quiere decir simplemente que lleve a la pantalla historias extraídas de libros, sino que surge después de la revolución literaria, después de la conmoción de las relaciones entre significar y mostrar que, bajo el nombre de literatura, se produjo en el arte de contar historias. El problema no consiste entonces sólo en inventar, con las imágenes móviles y los sonidos grabados, procedimientos capaces de producir efectos análogos a los de los procedimientos literarios. Ese es un problema clásico de correspondencia de las artes. Ahora bien, el régimen estético de estas, al que el cine pertenece como la literatura, trastornó, con las relaciones entre mostrar y significar, los principios mismos de la correspondencia de las artes. De ello se deducen algunas consecuencias que querría estudiar a través de un filme, *Mouchette*, que Bresson adaptó del relato de Bernanos titulado *Nueva historia de Mouchette*.

El problema de esa «adaptación» puede formularse con facilidad: la literatura no es simplemente el arte del lenguaje que haya que poner en imágenes plásticas y en movimiento cinematográfico. Es una práctica del lenguaje que comporta también cierta idea de la imaginidad y la movilidad. Ha inventado por sí misma cierto cinematografismo, que podemos definir por tres grandes rasgos. Ante todo el privilegio de la palabra muda, del poder de expresión otorgada a la presencia silenciosa —significativa, enigmática o insignificante— de la cosa.

A continuación, la igualdad de todas las cosas representadas.

Bresson encuentra en Cézanne el modelo de la igual atención que *Mouchette* presta a un rostro humano, una mano que hace girar un molinillo de café o el ruido de un vaso sobre el mostrador de una taberna^[3]. Pero, más allá de Cézanne, esa atención igualitaria remite a la gran igualdad de los temas nobles y viles, los seres hablantes y las cosas mudas, lo significativo y lo insignificante, que la literatura teorizó y practicó desde Flaubert. El tercer y último rasgo es el tratamiento secuencial del tiempo. Doy este nombre al tratamiento que constituye la narración mediante bloques desiguales y discontinuos de espacios tiempos, en contraste con el modelo representativo, el de la

cadena temporal homogénea de causas y efectos, voluntades que se traducen en acontecimientos y acontecimientos que ocasionan más acontecimientos. El tiempo instituido por la revolución literaria es un tiempo secuenciado, dividido en bloques de presentes encogidos sobre sí mismos que, con una expresión ulterior, podríamos llamar planos secuencias. Ese cinematografismo literario es particularmente notorio en *Nueva historia de Mouchette*, que nos presenta a una adolescente despreciada y salvaje, hija de un padre alcohólico y una madre tuberculosa, que se suicidará luego de ser violada por un cazador furtivo y de ver morir a su madre. El relato de Bernanos es un ejemplo de secuencialidad, no sólo porque está conformado por breves capítulos sino también debido a las rupturas que introduce entre ellos. Tomo por ejemplo el paso del relato de la violación al episodio siguiente. El primero termina así: «Las últimas brasas se desplomaban en la ceniza. Ya no hubo en el fondo de la sombra nada que viviera, salvo la respiración agitada del bello Arsène». De allí, el capítulo siguiente salta sin *raccord* a otro plano secuencia que comienza así: [Mouchette] «se aovilló en una mata de retama donde no ocupaba más lugar que una liebre^[4]».

Esta imagen de Mouchette aovillada puede hacernos recordar la teoría de Schlegel del fragmento envuelto sobre sí mismo como un pequeño erizo o la conceptualización deleuziana de la imagen tiempo: un presente que se riza con su propia infinitización; un corte y un reencadenamiento a partir del vacío, un *raccord* bajo la forma de un no *raccord*. La literatura produce cierto tipo de imagen tiempo, marcada por dos características: el tropismo interno de la secuencia y el corte entre secuencias.

El tropismo y el corte ponen en práctica un principio de inercia que en Bernanos armoniza con el dato ficcional: el destino de los seres condenados a resignarse, a la vez rebelados en su resignación y resignados en su rebeldía. También están en armonía con la línea general del relato, su física imaginaria: la carrera hacia el abismo de un ser obediente a las leyes de la caída de los cuerpos.

Se plantea entonces esta pregunta: ¿qué puede hacer el cine con ese «cinematografismo» literario que lo anticipa? Contamos con un indicio que nos permitirá iniciar la reflexión. Entre la respiración agitada del bello Arsène y la cosita aovillada en la mata de retama cabría esperar que Bresson, de acuerdo con cierta idea de la «modernidad» cinematográfica, acentuara el corte. Ahora bien, hizo lo contrario: lo atenuó. La secuencia de la violación no termina con la respiración del bello Arsène, sino con las manos de Mouchette que se cierran en torno de su cuello para expresar, conforme a un modo bastante convencional, el paso del dolor al placer. Lo que se empalma a continuación no es la pequeña liebre o erizo que es la joven, sino Arsène que abre la puerta y llama: «Mouchette». Bresson unió los dos planos mediante un fundido encadenado, procedimiento corriente en él pero poco apto para destacar el carácter dramático del hecho. Entre el dato literario y su uso cinematográfico hay pues, a primera vista, no sólo una distancia sino un

contramovimiento.

Damos en este caso con una paradoja más temible que la analizada por André Bazin con referencia al *Diario de un cura rural*. Bazin señalaba al respecto que Bresson, obligado a tallar en la masa, había cortado no lo más «literario» —la escritura del diario— sino lo más visual, lo más sensorial. «De ambos», decía, «el literario es el filme, mientras que la novela rebosa de imágenes^[5]». Por ejemplo, Bresson suprimía el lujo de detalles sensoriales que brindaban el encuentro del conde al volver de la caza y la visión de los conejos muertos, un montón de barro y pelos viscosos, de donde sólo surgía un ojo muy dulce que parecía mirar fijamente al cura. Arte visual por naturaleza, el cine debía reducir ese exceso de visualidad mediante el cual la literatura se proyectaba imaginariamente más allá de sus propios poderes. De allí el carácter quintaesenciado del filme, que lleva el relato literario a un grado superior de abstracción.

Ahora bien, nuestro ejemplo pone de manifiesto que las cosas son más complicadas. En efecto, el conejo no era una mera imagen destinada a dar carnadura a la narración. También era, según la lógica flaubertiana, una detención del relato: el ojo del animal muerto era una cosa inerte, un suspenso en medio del conflicto de voluntades que rodeaban al sacerdote.

El exceso de sensorialidad de la descripción y la estructura discontinua de la narración tienen el mismo efecto: ambos quitan sentido a la acción y peso a sus intrigas. Construyen en conjunto la lógica suspensiva por la cual la literatura genera al mismo tiempo encarnación y desencarnación. Al desechar la imagen demasiado sensual, en consecuencia, Bresson suprimía también el poder suspensivo inherente a la hipersensorialidad misma de la descripción. La hiperfragmentación del montaje bressoniano cobra sentido en relación con ese poder suspensivo del exceso literario. Para comprender ese enfrentamiento de las lógicas, es útil comparar la entrada en materia de la novela con la del filme.

Así comienza el relato de Bernanos: Pero ya el gran viento negro que viene del oeste —el viento de los mares, como dice Antoine— disemina las voces en la noche. Juega un momento con ellas y luego las reúne y las arroja no se sabe dónde, zumbando de ira. La que Mouchette acaba de oír permanece largo tiempo suspendida entre cielo y tierra, como esas hojas muertas que nunca terminan de caer.

Para correr mejor, Mouchette se ha sacado los zuecos. Al volver a ponérselos, se equivoca de pie. ¡Tanto peor! Son los zuecos de Eugène, tan grandes que ella puede pasar entre la caña los cinco dedos de su manita. La ventaja es que, si se esfuerza en balancearlos en la punta de los dedos como si fueran un par de enormes castañuelas, hacen a cada paso sobre el macadán del patio un ruido que saca de quicio a la señora maestra.

Mouchette se desliza hasta la cima del talud y permanece allí en observación, con la espalda contra el seto chorreante.

Desde ese observatorio la escuela parece aún muy cerca, pero el patio está ahora

desierto. Los sábados, luego del recreo, las clases se reúnen en el salón de honor ornamentado con un busto de la República, un viejo retrato jamás reemplazado del señor Armand Fallières y la bandera de la Sociedad de Gimnasia, envuelta en su funda de tela encerada. La señora debe leer en ese momento las notas de la semana, y después se ensayará una vez más la cantata que habrá de ser una de las solemnidades de la lejana ceremonia de distribución de premios^[6].

Este comienzo es una perfecta demostración del cinematografismo literario. La secuencia empieza con un plano general que crea el clima: viento, hojas que caen, voces indistintas.

Luego, un plano corto encuadra al personaje en movimiento, que va a detenerse y mostrarnos sus zuecos en primer plano.

A continuación un nuevo plano general nos descubre lo que el personaje mira desde el puesto de observación donde ha hecho un alto. Reconocemos aquí el comienzo de muchos filmes.

Pero una extraña entropía afecta toda esta riqueza ofrecida de imágenes, sonidos y movimientos. El texto empieza con un *pero*. No es únicamente el artificio que nos pone *in media res*, es también una objeción, un movimiento por el cual la mano que nos ofrece esa riqueza al mismo tiempo la retira.

Ese *pero* introduce un viento descrito como de color negro, un préstamo manifiesto, por metonimia, de la nube impulsada por él. Ese viento, que sería el viento de los mares, al decir de un Antoine de quien nunca sabremos nada, disemina las voces en la noche. Y las disemina dos veces: en la modalidad de la descripción física y en la de la figura de lenguaje: las disemina «como» esas hojas que nunca terminan de caer. Y esas hojas, a su vez, caen en la indeterminación, porque el demostrativo puede indicar el hecho de que las hojas en general se arremolinan en el viento o designar hojas precisas que caen efectivamente alrededor de Mouchette. Así, todas las cualidades sensoriales se ponen al servicio de la diseminación de las voces y las hojas, en el régimen del *como*. El rizo del *como* las traslada a una zona de indeterminación entre las palabras del narrador y las percepciones y sensaciones del sujeto ficcional Mouchette, una zona donde se convierten en lo que Deleuze llama perceptos y afectos puros.

¿Cómo puede responder el cine a esa sensorialidad indeterminada de las voces dispersas, es decir, de la escritura? Se trata, nos dice Bresson, de «una escritura con imágenes y sonidos^[7]».

¿Qué relación mantiene esa «escritura» con las voces diseminadas y las imágenes sustractivas del arte literario? El comienzo del filme nos da la respuesta. Sus cinco primeros minutos, en efecto, no tienen nada que ver con el comienzo del libro.

Bresson ha barrido todas las imágenes y sensaciones concretas que el texto le tendía a manos llenas. Y ha puesto en su lugar una serie de episodios completamente inventados. En vez del remolino de voces diseminadas, las imágenes previas a los créditos nos presentan una figura tiesa como una estatua, situada en un espacio

indeterminado donde, pese al ruido de los pasos que resuenan sobre el empedrado, nos cuesta reconocer una iglesia. Es la madre de Mouchette, a quien Bresson ha sacado de la cama donde el relato la confina para hacer de ella la voz de un prólogo trágico, una voz alegórica que dice en sustancia: «Soy la muerte que se aproxima». En consecuencia, el director introduce un *leitmotiv* en lugar de una dispersión, algo así como las cuatro notas iniciales del destino que toca a la puerta. Viene a continuación un episodio también completamente inventado, al igual que opuesto a toda dispersión, porque está compuesto de una serie de *raccords* imperiosos entre miradas y manos. Vemos en primer lugar una mano que sostiene un fusil, y luego un cuerpo al que aquella pertenece, el del guardia que va a esconderse para observar. Su mirada a través de las hojas nos señala otra mano, la del cazador furtivo que pone un lazo. Vemos después el lazo que espera a su presa, el perdigón que avanza hacia él y queda atrapado, bajo la mirada del guardia. Luego vamos de la mano de este último que libera al ave a la mirada del cazador furtivo que ve cómo se le escapa su presa. A continuación el guardia desanda camino a través del terreno hacia la carretera, donde se cruza con los niños que vuelven a clase. Y sólo en ese momento aparece brevemente Mouchette, para desaparecer al punto. El episodio siguiente se desarrollará, en efecto, alrededor del mostrador de una taberna, vasos donde beben el cazador furtivo amado por la criada y el guardia rechazado, y botellas de contrabando aportadas por el padre y el hermano de Mouchette. Sólo al seguir a estos últimos volveremos a encontrar a la chiquilla en casa.

Un rasgo marca ese inicio reinventado. Se trata del uso exacerbado de la fragmentación: fragmentación de los planos y los espacios, y representación de cuerpos fragmentados. Vemos alternativamente la mirada del guardia y la mano del cazador furtivo o viceversa, nunca a los dos juntos, a pesar de que los primeros planos sobre lo que uno y otro hacen sugieren la proximidad.

¿Cómo pensar esa fragmentación? En las *Notas sobre el cinematógrafo* Bresson nos dice lo siguiente: «[La fragmentación] es indispensable si no se quiere caer en la REPRESENTACIÓN. Ver a los seres y las cosas en sus partes separables. Aislar esas partes. Independizarlas a fin de darles una nueva dependencia^[8]».

Deleuze, por su parte, ve en Bresson un ejemplo de montaje «háptico», que procede al *raccord* de los espacios a ciegas, por tanteos, en contraposición pues al imperialismo óptico y sensoriomotor.

Pero no es tan indudable que la fragmentación practicada por Bresson obedezca a un principio antirrepresentativo. Puesto que el núcleo de la lógica representativa es la idea del todo a la que todas las partes se ajustan con exactitud. Que para eso sea preciso descomponer las totalidades dadas a la mirada es algo que ya sabían los pintores antiguos que componían las imágenes de la belleza con bellezas tomadas de varios modelos, o los dramaturgos clásicos que daban a los sucesos de sus intrigas una perfecta necesidad que la vida jamás tiene. Ahora bien, no hay duda de que el recorte y el montaje bressonianos siguen esta tradición.

«Montar un filme», dice Bresson, «es ligar a las personas unas a las otras y a los objetos por las miradas.»^[9] En las secuencias de *Mouchette*, el trayecto de la mirada se cumple a través de la relación de plano con plano. Ese montaje separa radicalmente a Bresson de uno de sus presuntos hermanos en materia de cristianismo y modernidad cinematográfica: contra lo que sucede en Rossellini, es raro que el que mira y el mirado estén en aquel en el mismo plano, y aún más raro al que sus miradas se crucen en él. La fragmentación es ante todo un principio de estricta economía narrativa: lo único que hay para ver en el plano del guardia escondido en el follaje es la movilidad de los ojos que vigilan alternativamente a la presa y cazador. Y el plano del lazo es, como el lazo mismo, pura espera del animal que va a quedar atrapado en él. La fragmentación prohíbe a la imagen ser más que un relevo entre la precedente y la siguiente.



Mouchette, Robert Bresson, 1967.

Bresson nos da dos analogías para comprender esa dependencia. Invoca en primer lugar la pintura: un plano es a otro como la pincelada de color que modifica la pincelada vecina^[10].

Pero la analogía es engañosa. La primera pincelada ya no está en la superficie cuando aparece la pincelada «vecina». En el relato de Bernanos, las obsesiones interiores venían a colorear las sensaciones presentes. En Bresson, al contrario, cada plano parece concebido para no contener nada más que un momento determinado de la acción. De allí el uso de otra analogía, la de la lengua: las imágenes son como las palabras del diccionario, que sólo tienen valor en virtud de su posición y relación^[11]. Esta idea de la lengua está en consonancia con el ambiente estructuralista de la época. Pero dista mucho de la que practica la literatura, donde la palabra no deja de proyectar en su torno el halo de imágenes indecisas que sostiene y contraría a la vez

el progreso de la acción. La literatura procuraba excederse, se hacía cinematográfica a su manera. A la inversa, la idea de la lengua de las imágenes tiende a desvisualizar la imagen.

Somete cada fragmento visual a una doble restricción: es un segmento de acción que, de un cuerpo, no retiene más que la parte que interesa a esta, una mirada, unas manos, unos pies.

Y es un fragmento de lengua según la entiende Bresson: una palabra cuyo sentido sólo surge de la relación con otra. Pero esa relación, tal como él la concibe, se reduce a un dispositivo de estímulo y respuesta. Eso es lo que ilustra un episodio del filme, el de los terrones de barro que Mouchette lanza a sus compañeros. Su inserción en la narración fílmica sigue a otro episodio: la lección de canto en que la clase ensaya la famosa cantata para la distribución de premios, y donde Mouchette tropieza obstinadamente con un sí bemol. Estos episodios provienen de Bernanos, pero su tratamiento es inverso al que se les da en la novela. En esta, las notas falsas de Mouchette, las risas de la clase y el furor de la maestra provocaban en la adolescente «la expresión estúpida con que ella sabía disimular sus alegrías». Bresson sustituye el éxito de esa expresión de circunstancia por las lágrimas que confiesan el fracaso y la vergüenza. Sucede lo opuesto en el caso de los terrones de barro.

En la novela Mouchette lanzaba con rabia un solo terrón que, al dispersarse las chiquillas, terminaba por estrellarse contra el camino. El filme opone a este episodio un principio de éxito integral. Cada lanzamiento da en el blanco, un objetivo que se nos muestra de antemano: una cabeza, una cartera, un pecho, una espalda. Y, mediante un singular empalme, sólo la parte del cuerpo afectada se vuelve en dirección a la culpable: el pecho o la cabeza, según que uno u otra hayan sido el blanco.

El principio de *raccord* no es ni el contraste de los tonos ni la arbitrariedad del signo. Es la relación imperiosa en que un plano es a otro como el tiro a su blanco.

La fragmentación, por lo tanto, no es en modo alguno un principio de antirrepresentación. Muy por el contrario, anula los suspensos de la acción, las distensiones del tiempo, las rupturas de causalidad por medio de los cuales la literatura se había emancipado de la lógica representativa. La revolución literaria había roto la lógica funcional de los encadenamientos narrativos. La fragmentación bressoniana impone, a la inversa, un principio de hiperfuncionalidad. Todo fragmento visual es equivalente a una porción de lenguaje que es en sí misma un fragmento de narración. La narración fílmica presenta entonces una forma cinegética que parece ensamblar exactamente con el dato narrativo. Al ajustar la fragmentación visual al relato de una historia de batida de caza, la obertura del filme resume ya el destino de Mouchette. Por el momento esta es como el perdigón liberado por el guardia. Muy poco después, será como las liebres que una partida de cazadores rodea y masacra en otro episodio inventado por Bresson y puesto por él al final de la película, justo antes del suicidio de la adolescente.

La inserción de estas dos escenas de caza merece por sí misma un examen. No se trata, en efecto, de una invención *ex nihilo* sino del resultado de un proceso de trasposición en dos niveles. En un primer nivel, los dos episodios literalizan las metáforas presentes en el texto de Bernanos. Ya he recordado a Mouchette aovillada «en una mata de retama donde no ocupaba más lugar que una liebre». En Bresson, esa cuasi liebre se convierte en una verdadera liebre. La imagen estilística se transforma en elemento visual y la batida de caza evocada por la metáfora se torna la estructura misma de la acción fílmica, una estructura simbolizada por esos episodios pero reflejada ya en cada una de sus articulaciones. Pero la cacería de liebres es también una cita tomada de la escena de la caza de *La Règle du jeu* [*La regla del juego*]. Al tomar de Renoir las liebres y su valor simbólico, Bresson recoge también toda la cadena narrativa construida alrededor de ellas. Toma asimismo de aquel la rivalidad «profesional» y de amor del guarda de caza Schumacher y el cazador furtivo Marceau, que proyecta en la pareja del guardia Mathieu y el cazador Arsène. La intriga cambia entonces de sentido. El relato de Bernanos se concentraba por completo en Mouchette, cuyo vía crucis seguía etapa por etapa. Bresson, por su lado, hace de la adolescente un rehén preso en la trampa de la rivalidad del guarda de caza y del cazador furtivo en torno de una camarera de taberna que en el libro sólo existe en una alusión casual. Perfecciona así la relación de adecuación entre guión y puesta en escena. Al hacer de cada plano el blanco de otro, la puesta en escena se pone al servicio de un argumento de batida. Y a la inversa, este argumento sirve de alegoría a la puesta en escena. Damos aquí con una de las constantes del cine de Bresson. Todas sus películas cuentan más o menos la misma historia: la de un cazador/director — policía o granuja, marido celoso o amante abandonada, guarda de caza o cazador furtivo— que dispone las apariencias para atraer a una presa a sus redes. Por otra parte, Bresson define su puesta en escena como un dispositivo de captura de la verdad. ¿Cuál es la relación exacta entre esas dos cacerías o esas dos puestas en escena?

La respuesta es clara en lo que respecta al encadenamiento narrativo de los planos. Hemos visto que en él la fragmentación visual ensamblaba con la mirada y las expectativas del cazador.

Pero el asunto se complica cuando se trata de la expresión de los cuerpos en el plano. Bresson formula el problema a través de una crítica del actor. Para él, y conforme con la tradición platónica, el actor es el mentiroso, el ser dúplice que no es él mismo sino Hamlet, pero que tampoco es Hamlet porque no hace sino interpretarlo, como podría interpretar cualquier otro papel. También Bresson pone de patitas en la calle al mimético engañador y lo sustituye por el *modelo*. Este no actúa. Es ante todo un cuerpo que se pone frente a la cámara como lo haría frente a un pintor. Sin embargo, la analogía pictórica también es engañosa aquí. El modelo debe diferenciarse del actor esencialmente por su manera de hablar. Debe decir sin pensarlo, sin poner en ellas intención significativa, las palabras que le dicta el director,

acompañadas de los gestos que este le impone. De ese modo, nos dice Bresson, expresará su verdad interior, en contra de su pensamiento consciente. La puesta en escena fabrica por la repetición de las palabras y los gestos un automatismo material destinado a suscitar otro, el del autómatas no fabricado, el autómatas interior cuyo movimiento nadie puede programar, y que, de privárselo de toda escapatoria, debe moverse según la sola verdad de su ser. Las *Notas sobre el cinematógrafo* proponen un teorema del modelo, calcado del teorema de Arquímedes: «Modelo. Lanzado a la acción física, su voz, a partir de sílabas iguales, adopta automáticamente las inflexiones y las modulaciones propias de su verdadera naturaleza»^[12]. Todo cuerpo en movimiento sometido a la ley de igualdad de los elementos significantes expresaría de manera automática su verdad propia. Este teorema del modelo parece concordar en principio con la lógica cinegética del plano para consumir la lógica de la batida. Pero en realidad introduce en ella una distancia decisiva. Puesto que la verdad esperada del modelo es un efecto muy diferente del producido por el encadenamiento de los planos tomados como blancos. El modelo está condenado a decir su verdad. Pero el realizador no puede anticiparla. La mecánica ordenada de los planos encadenados y de las voluntades en conflicto cede su lugar a la libertad del autómatas. Este no controla su efecto. Pero el director lo controla aún menos. El saber llega a coincidir entonces con el no saber, lo voluntario con lo involuntario.

El modelo cinematográfico parece así dar solución al problema planteado por los hombres de teatro —Maeterlinck, Gordon Craig y algunos otros— que habían querido suprimir la mímica del actor. Para ellos, esa mímica era una manifestación parasitaria, inepta para expresar la potencia de destino contenida en las palabras del drama. Esa potencia necesitaba un cuerpo propio: un cuerpo virgen de todos los hábitos que ajustan entonaciones y gestos a sentimientos definidos.

Pero un cuerpo así no podía ser más que un cuerpo sin vida: androide o supermarioneta. Con el autómatas vivo, el autómatas espiritual que libera la mecanización de los gestos y las palabras del modelo, el cinematógrafo elude en apariencia el dilema teatral. Ese éxito, sin embargo, plantea dos problemas.

En primer lugar, el arte cinematográfico establece su diferencia específica allí donde se concentra en lo que más «teatral» es en él, el diálogo de los personajes. En este aspecto, la trasposición de *Mouchette* es ejemplar. Bresson rehízo la intriga, rechazó las imágenes que le proponía la novela y proyectó en la luz provenzal la atmósfera del norte cenagoso caro a Bernanos.

Conservó en cambio lo que era menos «cinematográfico» en la novela, lo que desde Elaubert había llegado a ser la cruz de los novelistas, el diálogo. Con frecuencia, los novelistas se habían empeñado en disolverlo en las percepciones de los personajes.

Bresson rehace con él bloques de palabras que se enfrentan. Y en su manera de decir un texto literario el modelo cinematográfico se opone al actor de teatro filmado.

Pero en este punto se presenta el segundo problema: ¿en qué consiste

exactamente esa «verdad» producida por el automatismo de las sílabas iguales enunciadas con un tono neutro? El *Diario de un cura rural* nos proponía al respecto una demostración perturbadora. En el catecismo, Séraphita, una alumna aplicada, recitaba perfectamente la lección sobre la institución de la eucaristía. Al final del curso, el cura la llevaba aparte para felicitarla y preguntarle si tenía prisa por recibir el cuerpo de Jesús. No, le respondía ella: «Sucederá cuando tenga que suceder». ¿Por qué escuchaba entonces con tanta atención al sacerdote? «Porque usted tiene ojos muy hermosos», respondía con descaro, mientras que entre bastidores se oían las risas de las compañeras cómplices. En suma, Séraphita hace lo que el cineasta pide al modelo: dice exactamente las palabras que le han hecho aprender. Y las dice sin poner expresión alguna en ellas, con ese tono absolutamente monocorde que se denomina tono del catecismo. Pero ¿qué verdad se nos revela de tal modo?

No, en todo caso, la verdad de la encarnación. Su respuesta, al contrario, deja con un palmo de narices al vigía de la verdad encarnada. E incluso si suponemos que alguna verdad íntima se oculta detrás de la provocación, no llegaremos a conocerla.

Al pronunciar con un mismo tono la lección de catecismo y la frase provocadora, al rechazar atribuir importancia a las palabras que dicen la verdad del verbo hecho carne y negarse a considerarlas como otra cosa que las bellas palabras de un joven varón de hermosos ojos, Séraphita torna indistinguibles la obediencia a una trayectoria exigida de las palabras y la negativa a producir el efecto esperado de ellas.

La insolencia de Séraphita, esa capacidad de obedecer a una palabra y negarse a la vez a cumplir su sentido, desespera con justa razón al servidor de Dios. Pero cobra otro sentido para el escritor católico, atento a la fuerza de desobediencia tranquila presente en aquellos a quienes menos capaces se cree de duplicidad: los pobres y los hijos de los pobres. En *Mouchette*, cuya historia escribe Bernanos dos años después de la publicación del *Diario de un cura rural*, en el corazón de una guerra civil española que ha sacudido sus creencias políticas, la disimulación de Séraphita se transforma en una virtud positiva de resistencia. *Mouchette* pasa a ser la representante de una «nobleza de los pobres» encarnada por las mujeres y los niños de la España republicana enviados a la muerte por los verdugos franquistas, que hacen frente a un destino que no controlan. Bresson no tiene la sensibilidad política de Bernanos. Pese a ello, da a *Mouchette* un hermano imprevisto: el pequeño mártir revolucionario Joseph Bara. Y acepta el reto de dar a su insolencia, es decir a la nobleza de los pobres, la voz y el cuerpo que le convienen. La teoría del modelo que revela su verdad ya no puede entonces bastar para explicar lo que pasa por la voz de *Mouchette*. Toda su línea vocal, en efecto, se tiende hacia una actuación insolente, que tendrá sus marcas en el «¡mierda!» lanzado contra el discurso moralizador del padre y la respuesta provocadora a las investigaciones de la pareja Mathieu, «el señor Arsène es mi amante». La puesta en escena debe hacer surgir de su cuerpo la voz apta para esa insolencia, la voz de un cuerpo que se desvía con respecto al intercambio de palabras incluido en el escenario de la batida. Ese poder debe construirse a la vez en

la palabra de Mouchette y en sus silencios, en la manera como su cuerpo recibe, absorbe o desvirtúa las consignas que se le imparten. Mouchette suele estar silenciosa. Habla a veces con las manos y más aún con los pies, que le encanta hacer taconear en el empedrado o frotar en el barro para sembrar el desorden en el espacio civilizado de la maestra o las devotas. Esa mala voluntad debe convertirse en una capacidad positiva que no pase únicamente por los pies y las manos que manipulan el barro, sino que se afirme en el fulgor de una palabra que dé una vibración propia a la falta misma de brillo de las palabras «inexpresivas». El director necesita construir la fuerza de resistencia de Mouchette como una manera de armonizar su voz, su mirada y su cuerpo en una misma distancia con respecto al escenario, narrativo y visual, de la batida.

Podemos observar esa desviación en la escena en que Arsène, en su cabaña, indica a Mouchette las respuestas que debe dar a las preguntas de los gendarmes. Allí vemos, en efecto, diferenciarse dos trayectorias de la palabra. Hay una primera trayectoria en línea recta en que las palabras, reducidas a unidades de información mínima, se pronuncian en el llamado tono neutro.

Esta es en esencia la parte de Arsène, el director que dicta a Mouchette lo que ella tendrá que repetir y apenas suelta algunos monosílabos sin explicación en respuesta a las preguntas que la adolescente le hace. «¿Habrás que hablar de los lazos? —Sí. — ¿Incluso a los gendarmes? —Sí». En Bernanos, Arsène se tomaba el trabajo de comentar la malicia de Mouchette y explicarle la razón de consignas aparentemente extrañas: más vale confesar una caza furtiva que despertar sospechas de un asesinato.

En Bresson, sólo responde con un sí o un no. Por eso también le es lícito hablar en *off*. La parte de Mouchette es diferente. Su voz jamás se deja oír en *off* y se proyecta más que las demás.

Y, en especial, siempre se relaciona con un cuerpo atento. Pero hay muchas maneras de estar atento, y la que Mouchette adopta frente a Arsène merece observarse. Arsène lanza sus órdenes delante de ella, frente a nosotros. Mouchette las recibe al sesgo, como si tomara por la tangente y su cuerpo de perfil introdujera, justamente, un rodeo con respecto a esa trayectoria de la información mínima que el filme lleva a veces a los extremos de la caricatura. No sólo las palabras formulan una objeción: también su propia «atención», su manera de absorber las palabras del otro sin que su rostro nos diga qué hace con ellas. En ese punto, la igualdad mecánica del autómatas vocal se topa con la lógica mucho más compleja de un autómatas-rostro.

«Dos ojos móviles en una cabeza también móvil sobre un cuerpo móvil»^[13]: así define Bresson el modelo. Y nadie se ajusta mejor a él que Nadine Nortier, que realiza aquí una de las actuaciones más asombrosas de la historia del cine. El rostro de Mouchette al que ella presta sus rasgos aparece como una cabeza articulada, plantada sobre un cuerpo a menudo indistinto a causa del delantal gris y el claroscuro que divide en dos la cara y deja el resto en la sombra. La redondez del rostro, acentuada por los pómulos salientes, queda subrayada por el contraste del pelo negro

y las dos increíbles coletas que cuelgan de cada lado. La intensifica en las escenas nocturnas la oposición del rostro claro y el delantal oscuro, y en las diurnas, de los ojos y el pelo negros y la blusa y la falda claras. La escande, por último, la movilidad de los ojos que, en un movimiento incesante, se abren y se cierran, se alzan y se bajan, miran a un costado o hacia atrás, en un juego en el que se destacan tanto el blanco del ojo como la pupila.



Mouchette, Robert Bresson, 1967.

De tal modo, un «rostro en blanco y negro» concentra e intensifica el blanco y negro cinematográfico, un rostro pantalla y hasta un ojo pantalla que actúa como superficie de inscripción de los signos. Pero esa superficie multiplica la inscripción y la dispersa. Sobre ese rostro, las palabras, acciones o espectáculos sufren destinos diversos. A veces repercuten en la proyección de la palabra. Otras, esculpen silenciosamente el rostro a la manera como «el viento invisible» se traduce en la superficie del «agua que esculpe al pasar»^[14]. Y en otros momentos, por último, son absorbidos. A *Mouchette* se la representa en un estado de atención constante. Pero esa atención se desdobra. Por un lado, es un comportamiento de animal al acecho, que obedece al argumento de las cacerías como cajas chinas. Pero por otro, *Mouchette* parece absorber simplemente lo que le sucede y transformarlo en pensamiento, sin que este se nos comunique. La «nobleza de los pobres» se transforma entonces en capacidad formal. Bernanos hacía hincapié en la distancia entre lo que pasaba en *Mouchette* y lo que ella podía comprender al respecto. Bresson, por su parte, da al cuerpo de la adolescente una capacidad positiva de efectuar por su propia cuenta la síntesis de lo que le ocurre. La superficie de recepción de los signos se lanza a poner objeciones a su función, a absorber los signos sin devolución, a afirmar una

capacidad positiva de no decir. El punto extremo de la cacería es entonces un punto en que su presa se le escapa. Ella debía revelar su «verdad interior». Manifiesta, antes bien, una fuerza de opacificación. Esta opacificación, no obstante, no concierne sólo al estatus del personaje. Afecta la lógica de encadenamiento del filme mismo al generar un contramovimiento que se opone a la lógica de la batida. Ese cuerpo hablante que se sustrae a la trayectoria lineal de los intercambios desbarata al mismo tiempo el proyecto de la «lengua de las imágenes».

Su contraactuación impide que la imagen se identifique con un elemento lingüístico y que el plano sea simplemente un fragmento de lengua y narración que se encadena con otro.

El cine hace entonces con la palabra literaria el equivalente de lo que la literatura hacía con sus evocaciones visuales. En Bernanos, la imagen opacificaba la narración y contrarrestaba así la lógica de las voluntades en conflicto. Hemos visto que la fragmentación bressoniana de las imágenes trabajaba a contrapelo, al hacer del encadenamiento de estas un homólogo de la intriga de caza. Pero lo que el cuerpo hablante hace con las palabras de la literatura viene a oponerse a ese trabajo de adecuación. De hecho, el director construye otra historia con el cuerpo hablante de Mouchette, la historia de una actuación singular que desdobra la línea narrativa e invierte su lógica.

Esa actuación es tanto de resistencia o de provocación como de virtuosismo positivo.

La primera forma tiene su mejor ilustración en la escena del encuentro con la centinela de los muertos. En ella, Bresson desvía por completo la lógica de Bernanos en beneficio de *Mouchette*.

En el novelista se trata de una escena de seducción. La *centinela de los muertos* —la enamorada de los muertos— cuenta a Mouchette la gran aventura de su juventud: sus relaciones de enfermera con una muchacha de buena familia a quien, de algún modo, había vampirizado. Mouchette la escucha presa de un letargo, una «extraña dulzura» que «teje en su torno los hilos de una trama invisible»^[15]. El resultado no es únicamente ese estado entre vida y muerte que empuja a la joven hacia su destino. Es también una segunda violación: la vieja le arrancará su secreto. La confesión se producirá fuera de campo, pero el final de la secuencia nos hace compartir su sufrimiento al mostrarnos a la vieja acurrucada en su sillón y agitando los dedos como «dos animalitos grises en persecución de una presa invisible».

Tras ello, el relato levanta sin transición el decorado del suicidio: «Es una antigua cantera de arena fina, abandonada desde hace mucho tiempo»^[16]. Ahora bien, la puesta en escena de Bresson transforma esa escena de captura en escena de resistencia. El letargo de Mouchette asume un sentido inverso. Hundida en su sillón, con una lechera entre las manos y las mejillas hinchadas, la adolescente expulsa de su mirada oblicua toda veleidad de seducción. Su secreto ya no puede arrancársele. Su única respuesta son los pies embarrados que frota metódicamente contra la alfombra

de la parlanchina. El cuerpo se ha convertido en una superficie impenetrable. Ya no devuelve nada, al margen del barro. Y esa retirada sobre sí mismo del cuerpo de Mouchette le dará a esta el pleno dominio de su acto de muerte. El cuerpo, víctima de la maquinación de las voluntades en conflicto y de las causas encadenadas, y conminado a revelar su verdad, se sustrae a todo lo que se le quiere hacer decir y hacer.

La actividad de Mouchette, sin embargo, no se limita a esos gestos de provocación. La joven afirma su capacidad de inventar gestos y comportamientos que constituyen propiamente su actuación. El episodio ejemplar es sin duda aquel en el que tranquiliza a Arsène, víctima de una crisis de epilepsia. En él, la película sigue al libro con bastante fidelidad. Con todo, algunas pequeñas diferencias ahondan la distancia. En primer lugar, la melodía cantada por Mouchette. En el relato de Bernanos es un «aire de danza negra» que ella escucha todos los domingos en el fonógrafo del cafetín, una melodía que no deja de asediarla, en tanto que las «de la señora» desaparecen enseguida de su memoria. Ahora bien, lo que canta aquí es precisamente la melodía de la señora, la famosa cantata de la distribución de premios que la mujer se había empeñado en vano en hacerle entonar con justeza. El famoso sí bemol pasa sin inconvenientes, como si Mouchette hubiera hecho suya la canción. En Bernanos, esa canción era el «secreto» de su juventud revelado de improviso. Mouchette querría «hundir las manos» en ella^[17]. Pero la canción se detiene y las manos están vacías. En Bresson no hay manos vacías. Lo que viene después de la canción repite lo que la precedía: una sonrisa.

Es la sonrisa de un triunfo. Y ese triunfo es doble. Ante todo, es la respuesta a una situación. La chiquilla, a quien el cazador furtivo violará unos minutos después, hace de él, por el momento, un niño al que calma transformando la cantata en canción de cuna. Pero el triunfo de Mouchette es también una línea de fuga más secreta, la afirmación de una capacidad para el juego, un virtuosismo.

La invención propia del filme es ese virtuosismo secreto de Mouchette, que tiene muy poco que ver con la teoría del modelo. Pensamos, desde luego, en la célebre secuencia de los autos chocadores. La fiesta dominical, completamente agregada por Bresson, en la que se anuda, entre el guardia y el cazador furtivo, el brazo de hierro que triturará a Mouchette, brinda a la niña, en efecto, la oportunidad de un gran momento de juego y complicidad. Pero podemos considerar aún más significativa la escena mucho más modesta del café con que comienza la jornada. En ella vemos a Mouchette jugar con las obligaciones cotidianas. Hace molinetes con el molinillo de café negligentemente puesto a la distancia del brazo. Juega a llenar en ronda los boles a toda velocidad con una cafetera transformada en regadera, y luego hace lo mismo con la leche, antes de lanzar con mano experta la tapa que cae con toda precisión sobre la cafetera. La rutina se ha convertido en un puro ejercicio de virtuosismo, un juego para nada: nadie tomará ese café con leche en la pantalla, a diferencia de la ginebra que circula de mano en mano y de boca en boca, y hace así avanzar la línea

recta de la captura. Además, el cineasta nos muestra aquí a Mouchette de espalda, como si ella obrara clandestinamente y escapara a su mirada. Tararea una melodía no identificable —ni el «aire negro» ni la cantata de la señora—, que aparece como la pura vocalización de su desenvoltura gestual. Construye de tal modo su propia línea de fuga, arrebatada, es cierto, en el movimiento de la caza, pero con la afirmación simultánea de su independencia, movida por otra dinámica.

Una pequeña distancia viene así a dividir la caída «literaria» de los cuerpos en dos líneas que tan pronto se confunden como se separan. Es esa línea de fuga —o línea de virtuosismo— la que persiguen el placer de los autos chocadores y el triunfo de la canción, pero también el gesto hábil mediante el cual Mouchette devuelve a su cesto el *croissant* dado por la almacenera que acaba de humillarla. La línea de fuga culminará en un suicidio sustraído al peso del destino, reapropiado como un juego. En el libro, ese suicidio tenía su anticipación en el discurso de la vieja y el vestido de la muerta que ella le daba a Mouchette. Veíamos el imperioso crecimiento de la idea de la muerte, en el pensamiento de Mouchette y la prosa de Bernanos, para empujar con toda naturalidad a la chiquilla al estanque. En el filme las cosas suceden de otra manera. Mouchette se entrega al juego de los niños que ruedan hasta el pie de las pendientes.

En ese juego tropieza con un obstáculo: un pequeño matorral que detiene el movimiento del cuerpo hacia el estanque. Ella se afana, pues, en dar al cuerpo un impulso que le permita superarlo. En la tercera rodada su cuerpo desaparecerá. La heroína del libro, en la última línea, sentía escaparse la vida, mientras le subía a la nariz «el olor mismo de la tumba»^[18]. Al final de la película no hay más que una superficie de agua sacudida por un gran chapuzón, pero que recupera al punto su serenidad.

La muerte-destino emblemática en la escena previa a los créditos se ha convertido en un juego de niños; sentiríamos la tentación de decir: el juego del arte.

Sería, empero, apresurarse demasiado. En efecto, entre la primera y la segunda rodada el cineasta inserta un episodio tomado de la novela. Como a la adolescente del libro, un ruido atrae a la heroína del filme: en aquel una carreta, en este —modernidad obliga— un tractor. Mouchette hace a su lejano conductor un gesto furtivo con la mano, que puede ser tanto un pedido de auxilio como un saludo a un conocido a la distancia. Y en especial, entre la salida de la casa de la centinela de los muertos y el suicidio, Bresson inserta el episodio inventado del que he hablado antes —una masacre de conejos perpetrada por cazadores—, que anticipa a su manera el desenlace al reforzar la gran lógica de la batida que va a apoderarse definitivamente de su presa.

Así, de un extremo a otro del filme, las dos líneas se acompañarán y las dos lógicas se entrelazarán. En torno de la novela la película construye no una sino dos intrigas cinematográficas. Por un lado, el cineasta pone en práctica, a través de la fragmentación de los planos y la rigurosa determinación de su función, un principio

de hipernarratividad. Transforma las inercias y las rupturas del relato literario en una historia de caza en la que los procedimientos de la puesta en escena se ajustan con exactitud a los datos de la ficción. Lleva así la sensorialidad literaria a un punto anterior a sí misma, hacia la vieja lógica de los encadenamientos representativos. La linealidad de la intriga cinegética se acompaña de una lógica de encadenamiento de los fragmentos regida por un riguroso principio de acción y reacción. Es una lógica de la imagen relevo en la que nada desborda del signo.

Pero por otro lado, la «caza» del cineasta construye otra lógica que radicaliza, a la inversa, el poderío estético de la palabra muda. Esta lógica reivindica el automatismo, la igualdad de los elementos significantes que revela automáticamente la «verdad interior» de los «modelos». Pero esta «revelación» misma es un embuste. Lo que produce la construcción del autómeta es, en mucha mayor medida, una lógica de la imagen pantalla que devuelve a la superficie del plano la densidad interna y el poder de bifurcación de los encadenamientos que la fragmentación tendía a sustraerle. Lo que produce la restricción impuesta al modelo no es el sometimiento de su palabra y sus gestos a la «lengua de las imágenes». Es el poder de un cuerpo que construye su propia actuación atravesándose en los encadenamientos de esa lengua. La «lengua de las imágenes» no es una lengua. Es un compromiso entre poéticas divergentes, un entrelazamiento complejo de las funciones de la presentación visible, la expresión hablada y el encadenamiento narrativo.

El trabajo del cineasta construye una línea de cuasi indiscernibilidad entre la lógica de la imagen relevo y la lógica de la imagen pantalla. Las conduce juntas hacia el estanque límpido donde desaparecen al mismo tiempo Mouchette y el filme. Lo que viene después de la literatura no es el arte o el lenguaje de las puras imágenes. Tampoco es el retorno al viejo orden representativo. Es, antes bien, un doble exceso en virtud del cual el hecho literario queda por un lado atrás de sí mismo y, por otro, adelante. Es lo que en otra parte propuse llamar una lógica de la fábula contrariada^[19].

II. LAS FRONTERAS DEL ARTE

Ars gratia artis: la poética de Minnelli

Uno de los filmes más célebres de Vincente Minnelli, *The Band Wagon* [*Brindis al amor* o *Melodías de Broadway*], escenifica el conflicto que opone a Jeffrey Cordova, director neoyorquino a la moda, y Tony Hunter, estrella de comedias musicales a la antigua. Entre el representante de la vanguardia y el de la diversión comercial para el gran público hay al menos un punto de acuerdo resumido por el estribillo de una canción: *The world is a stage; / the stage is a world of entertainment* [«El mundo es un escenario; / el escenario es un mundo de entretenimiento»].

Ese estribillo contiene dos ideas: la primera es que los artistas no hacen otra cosa que representar. Era más o menos lo que decía Flaubert. Y es en efecto lo que piensa Minnelli, aun cuando las restricciones de la censura lo obliguen a mostrar al autor de *Madame Bovary* en el trance de explicar al tribunal las intenciones sumamente morales de su libro, y a pesar, también, de la poca convincente lección de Charles Boyer cuando, en *The Four Horsemen of the Apocalypse* [*Los cuatro jinetes del apocalipsis*], urge a su hijo a pasar del esteticismo al compromiso. El arte no tiene que rendir cuentas ni a la política ni a la moral. El hijo esteta ofrendará finalmente la vida a la Resistencia, pero, frente a la cámara de Minnelli, el París de la ocupación germana difiere sobre todo del París de la *Belle Époque* por el matiz de color inédito que los uniformes alemanes introducen en el decorado de los restaurantes de lujo. Y los colores feéricos en los que se lanzan los aviones de la RAF parecen directamente salidos —hecho a un lado el progreso de la técnica— de un ballet puramente lúdico de *The Pirate* [*El pirata*]. El arte no tiene que rendir cuentas, no a causa de su elevación sublime sino, al contrario, debido a su identidad absoluta con la diversión. El arte regocija la vida, lo cual es otra manera de cambiarla. Minnelli es un cineasta de la MGM. Y la MGM se anuncia al comienzo de cada película por medio de un león rugiente al que rodean, en forma de corona, palabras latinas que se tiende a no ver porque están en un lugar inesperado: *Ars gratia artis*, el arte por el arte.

La segunda proposición se deduce naturalmente de la primera: el arte no conoce jerarquía de géneros. «*If it moves you, if it stimulates you, if it entertains you, it is*

theatre» [«Si te conmueve, si te estimula, si te entretiene, es teatro»]. Con estas palabras, Jeffrey Cordova sale al paso de las objeciones de Tony Hunter: él pone en escena piezas de Sófocles y Tony es cantante y bailarín de musicales, pero *Edipo rey* no es sino otro tipo de musical y, a la inversa, la comedia musical escrita por los amigos de Tony es una versión moderna de *Fausto*.

Ahora bien, *Fausto* es una historia de condenación. El director hará de ella, por lo tanto, un espectáculo pirotécnico en el que los petardos mojados y humos asfixiantes están a punto de sofocar a Fred Astaire y Cyd Charisse.

¿Dónde está exactamente la diferencia entre la visión de Jeffrey Cordova y la de Vincente Minnelli? Este último también cree que cualquier tema es bueno y que la emoción producida por el «tipo que mata a su padre» (Edipo) y la generada por el movimiento de una falda son de la misma naturaleza.

Y las llamas son al menos tan ubicuas en sus películas como en la puesta en escena de su personaje. Todo le parece adecuado para producir el espectáculo: fiesta de Halloween y fuegos artificiales de la Exposición Universal (*Meet Me in St. Louis* [*La rueda de la fortuna* o *Cita en St. Louis*]). Llamas imaginarias en medio de las cuales la romántica Manuela ve al actor Serafín metamorfoseado en Macoco el pirata (*El pirata*).

Llamas «reales» de un automóvil alemán que la Resistencia hace estallar, fuego en la chimenea de la hacienda del viejo Madariaga o rayo que une la tempestad y el apocalipsis sobre el patriarca abatido (*Los cuatro jinetes del apocalipsis*).

La diferencia es que los fuegos de Minnelli no hacen humo.

El humo es la señal del fuego. Y es la confusión de los elementos y los géneros. Por eso es en el teatro el artificio predilecto de los directores deseosos de mostrar que no hacen diferencias entre Shakespeare, Bill Robinson y hasta Sugar Ray Robinson.

Jeffrey Cordova es uno de ellos. Se trata de un seguidor de la tradición vanguardista que, desde los tiempos de Mallarmé y Meyerhold, soñó o intentó la nueva alianza de la gran poesía con la pantomima popular, el espectáculo circense o el combate de box. Minnelli, por su parte, querría representar a esos comediantes ambulantes a los que Jeffrey Cordova procura arrebatarse el fuego, esos comediantes a quienes no hace falta explicar que Shakespeare es uno de los suyos porque siempre lo han sabido.

Para él, el mal no es unir el gran arte y el arte popular. Es *querer mostrar* que se los une, efectuar ese matrimonio, que en mayor o menor medida siempre tuvo lugar en la práctica, al modo de la paradoja que valoriza al artista de vanguardia. Es buscar «elevar» la diversión al nivel del arte y eliminar, en la pretensión del espectáculo total, todas las singularidades de los temas y los géneros. Las llamas de la guerra mundial pueden responder a las de Halloween y los ballets del escenario transformarse en gestos del combate, con una condición: que no se procure reducirlos de entrada a su denominador común. La equivalencia de los temas y las emociones es una cosa, su confusión, otra. El arte por el arte y la diversión son lo mismo, pero, si se

quiere *mostrar* que lo son, no se consigue más que la caricatura de la identidad, y esta recrea el foso de separación. El respeto de la diferencia de los temas y los géneros es la condición para dar pruebas de su equivalencia.

Tanto en el escenario del mundo como en el del teatro hay actuaciones. La actuación es siempre una capacidad de transformación, una manera de acelerar los gestos, provocar el viraje del espectáculo. Para ello no hace falta huir hacia otro mundo.

Suele hablarse, con referencia a Minnelli, de un cine del sueño y la lucha entre este y la realidad. La oposición no es tan clara como parece. En efecto, ¿qué es exactamente una imagen de sueño? ¿No es siempre una imagen que se señala a sí misma, una imagen humo, en suma? El sueño del héroe de *Brigadoon* es más interesante cuando crea silencio en medio del parloteo de una reunión neoyorquina mundana que cuando se imagina en escenas de mercado campestre o de fiesta con *kilts* escoceses y vestidos de pastoras de opereta. Si el sueño es un estado en el que los individuos se apartan de la acción, apenas corresponde a la dramaturgia minnelliana, en la que el cambio de ritmo se opera casi siempre en el sentido de un tempo acelerado, una energía desencadenada, una acción radicalizada. Así, en *El pirata*, el Macoco amado por Manuela sólo existe por el cuerpo que ella le atribuye. Este no es el cuerpo adiposo del antiguo pirata aburguesado que aspira a su mano, ni el de Serafín, el cabo que juega a los piratas para seducirla. Es su propio cuerpo, el de su actuación. Su declaración inflamada anula en un instante su cuerpo un poco torpe de niña adulta y hace nacer otro en su lugar, transfigurado por la energía de la danza y el canto. Ea llama del ballet siempre disipa en Minnelli el humo del sueño. Puesto que al anular la verosimilitud de los lugares, el ballet suprime los caracteres y sus estados de ánimo, y deja el terreno libre para la sola actuación. Así, en *An American in Paris* [*Sinfonía de París* o *Un americano en París*], luego de que Tommy recoja la rosa de Lise con un suspiro, Gene Kelly y Leslie Caron pueden pasar a lo único oportuno a partir de allí, que es bailar, hacer esos gestos que tienen su fin en sí mismos en un espacio de cuadros pintados desconectado de cualquier orientación realista. El paso de la «realidad» al «sueño» es de hecho un paso del elemento mixto de la ficción a la pura actuación.

Aquí, una vez más, el artesano de la comedia musical está lo más cerca posible de la gran tradición vanguardista. Esta no ha cesado en su aspiración de terminar con la tontería convencional de las historias para que el arte pueda hacer brillar sus actuaciones puras. Pero Minnelli sabe que la pureza nunca va sola. El ballet sólo sería un número más si su gracia suspendida no suscitara la breve punzada de emoción provocada por la ficción. Todo el arte minnelliano consiste en efectuar el paso entre los regímenes. Con ese fin, es preciso garantizar la disponibilidad de los cuerpos para la metamorfosis. Se trata ante todo de un asunto de velocidad. La creencia, la lenta penetración de los sentimientos o las ilusiones, el debate de conciencia, no tienen cabida en Minnelli. En él, Charles Bovary se granjea el odio de su mujer no por haber

fracasado, como en Flaubert, en la operación del patizambo, sino por no haberla intentado. Lo que hace la diferencia es la capacidad de hacerse cargo de las situaciones.

En ese aspecto, la romántica Manuela es más práctica que el prosaico Charles Bovary. No se pierde en el sueño. Hace su teatro. Así, cuando el falso pirata la pide como rehén, escuchamos en *off* su diálogo desconsolado de víctima prometida, antes de que el plano siguiente nos muestre a la bella que se prepara para el «sacrificio», adornando su ropa de luto con las más hermosas joyas. A continuación veremos la marcha solemne de la «sacrificada», que rechaza noblemente a la que quiere inmolarse en su lugar con un «*he wants me*» que es el equivalente paródico de los «¡Que muriese!» o «Yo, digo, y eso basta» que para generaciones de especialistas en poética resumieron lo sublime de la tragedia corneliana. Aparecen luego sus declaraciones exaltadas a aquel a quien ella finge tomar por Macoco, antes de romper sobre la cabeza del impostor las «obras de arte» que posee su prometido, el falso don Pedro y «verdadero» Macoco. El gran teatro de Manuela elabora una dramaturgia visual de las metamorfosis ya presente en la expedición muda de la pequeña Tootie (*La rueda de la fortuna*) cuando la cámara nos muestra ora el rostro desnudo y alucinado de la chiquilla que se acerca a la casa del horrible vecino, ora la máscara con nariz falsa que la disfraza de diablito. En Minnelli sólo cabe lo actual. Manuela no vacila ni se hace preguntas en ningún momento. Y en ningún momento pierde el control del juego. En cierto aspecto, el «encuentro del sueño y la realidad» no es otra cosa que el placer del teatro, el de los equívocos, las palabras de doble sentido y las inversiones de situación. Es el juego de los diferenciales de energía que aseguran la diferencia de los saberes, corazón mismo de ese placer: diferencia de saber entre los personajes, entre los espectadores y los personajes, entre lo que los espectadores esperan y lo que ven. En otro aspecto, es el desfase mismo entre la ficción y la actuación.

Es indudable que la propia ficción nunca es más que actuación.

Y la historia de Manuela se consume sobre un escenario teatral.

Pero, como lo experimenta Serafín, el personaje que supuestamente no actúa siempre tiene —con el pretexto mismo de su ingenuidad— un privilegio sobre quien no es más que actor.



Cita en San Luis, Vincente Minnelli, 1945.

En Minnelli, ese privilegio de la ficción es con frecuencia el del ingenuo (o la ingenua) que puede volver a barajar en su beneficio las cartas de lo lúdico y lo serio. La licencia de Halloween que suspende la relación habitual entre padres e hijos es más fuerte que las astucias de los farsantes o los taimados. Y hay algo más eficaz que la educación en el oficio de mujer galante propuesta a Gigi por la tía Alicia: el «cine» —la fullería sin más ceremonias— de la muchacha, más preocupada por ampliar las ventajas de un sistema establecido de gratificaciones —golosinas, champán o paseos a lomo de burro— que por arrojarse en brazos de un «león» de lo más selecto de París.

Para Gigi, como para Gaston, no es necesario elegir entre sueño y realidad. En la negociación de los ordenamientos sociales, lo que está en juego son siempre posibilidades y niveles de excitación: embriaguez de Gigi, superación del tedio para Gaston.

Siempre se trata de preservar, adquirir o modificar un sistema de situaciones, convenciones, relaciones, actitudes, con las oportunidades de excitación que conlleva. Excitación: en los albores del siglo XIX, Coleridge y Wordsworth definían con esta palabra el poder de la nueva poesía; medio siglo después, las cabezas bien asentadas volvían a utilizarla para denunciar la enfermedad de Emma Bovary, la nueva enfermedad de las sociedades democráticas que daba su tema a la novela. Desde ese punto de vista, tendría poco sentido establecer una oposición entre la aventurera que ambiciona huir para convertirse en la amante del pirata y la mujer hogareña que quiere quedarse en Saint Louis y casarse con el vecino. Lo que cuenta es la puesta en

escena que puede hacerse aquí con un busto que se abandona, allá con una araña que se apaga. Las llamas de la fiesta de los niños equivalen a las del incendio del pirata. Pero a veces, para preservar las posibilidades de juego, también es menester inclinarse por otro sistema. Y tampoco en este caso la deliberación es admisible: Gigi debe trocar de improviso la capa escocesa y las malicias de la chiquilla por el vestido de la mujer galante, con el riesgo de que la lección demasiado bien aprendida produzca el previsible efecto contrario: la exasperación del joven león a quien aburren las situaciones y gestualidades que se anuncian semejantes a lo ya conocido.

El juego de alardes y metamorfosis terminará bien. Gigi se casará con Gastón, Manuela seguirá a Serafín en su aventura teatral. Ese *happy end* es la utopía de la comedia musical, la utopía de una ficción reducida a la mera búsqueda de un buen régimen de actuación. Para ello es preciso que el dato ficcional remita a un universo completamente artificial. Ese es el sentido del «*Be a clown!*» [«¡Sé un payaso!»] con que termina *El pirata*. La desdicha —el melodrama— comienza con la ocupación de una posición social, la relación con un padre.

Por lo que recuerdo, Serafín atribuye a su tío el consejo de ser un payaso. Manuela, por su parte, no tiene ni padre ni madre, sólo una tía. En *Gigi*, del mismo modo, al margen de la madre reducida a la pura actuación de una vocalización entre bastidores, no hay más que tíos y tías: funciones teatrales aptas para hacer marchar el artificio mediante la orquestación de la pura representación de una aventura amorosa o un matrimonio arreglado. El melodrama empieza cuando hay padres, hermanos y esposos: personajes que transforman la ficción de la actuación escénica en una comedia social con sus posiciones y sus imágenes, sus herencias y sus rivalidades. Es lo que nos muestra *a contrario* la fábula de *La rueda de la fortuna*. Al suspender el poder de los padres sobre los hijos, la fiesta de Halloween crea un universo donde el drama es imposible. Eso es lo que muestra la expedición aterrorizada y aterrorizante de la pequeña Tootie. Para merecer la gloria de ser «*the most horrible*», ella toma por blanco la casa del terrible Braukoff, a quien ninguno de sus mayores se atreve a enfrentar. Pero en el escenario del *entertainment* la angustia debe resolverse cómicamente, a través del contraste entre el efecto esperado y el que se produce: el pavoroso vecino recibe sin decir palabra la harina que el terrible mastín que lo custodia lamerá, tan plácido como su amo. Braukoff no es un payaso, pero se nos los muestra como una persona sin profesión ni filiación. Más adelante, otra actuación de Tootie (la destrucción de los muñecos de nieve) llevará a su propio padre a renunciar tanto a su ascenso como a su autoridad. Ese es el costo de mantenerse en el universo de la actuación feliz (la reconciliación alrededor de una canción), sin dejar de incluir en él el complemento del dolor, la emoción ficcional a falta de la cual su excitación cae en el empalago. Ea infancia es justamente el estado que puede incluir la crueldad en el juego.

A ese precio, actuación y ficción pueden conjugarse y cerrar la puerta al melodrama. Este comienza, en cambio, cuando la ficción se anuda a la ficción «real»

llamada sociedad. En ella tenemos padres que lo son siempre, lo son demasiado o no lo son lo suficiente, a veces todo al mismo tiempo (*Home from the Hill* [*Herencia de la carne* o *Con él llegó el escándalo*]); un hermano que nunca se sitúa en un pie de igualdad con nosotros: el hermano demasiado encantador de *Undercurrent* [*Trágico secreto* o *Corrientes ocultas*], el bastardo que nos hace avergonzar de nuestros privilegios (Rafe en *Herencia de la carne*) o el burgués respetable que nos hace avergonzar de nuestra marginalidad (Frank Hirsh en *Some Came Running* [*Dios sabe cuánto amé* o *Como un torrente*]); un cónyuge que nunca nos desea cuando nosotros lo deseamos (*The Cobweb* | *Pasiones sin freno* o *La tela de araña*), *Dios sabe cuánto amé*, *Herencia de la carne*), o, por último, una identidad social de ciudadano honesto o de *tramp*. Todas estas situaciones tienen el mismo efecto: bloquean la metamorfosis de los cuerpos, la inversión de las posiciones, el paso a la pura actuación. En lugar del ballet de reconciliación o de la representación artística del bailarín que noquea a los asesinos a sueldo (*Designing Woman* [*Designios de mujer* o *Mi desconfiada esposa*]), aparece entonces la violencia de los cascos del caballo que aplasta al mal hermano (*Trágico secreto*).



Dios sabe cuánto amé, Vincente Minnelli, 1958.

Lo que hace las veces de fogatas es el disparo que pone fin a las proezas sexuales del mal esposo (*Herencia de la carne*) o a los sueños de la *tramp* que querría escapar a su condición (*Dios sabe cuánto amé*). Ginny, la heroína de *Dios sabe cuánto amé*, es una hermana ficcional de Tootie o de Manuela. Pero, como Emma Bovary, tiene la desgracia de estar sumergida en otro universo, el universo adulto de un mundo social «real». Ese mundo también tiene sus fiestas. Pero estas no permiten anular las diferencias en la actuación del payaso o el aquelarre de los niños. En él, el ballet es sólo un baile, o sea una ceremonia social. El baile en la Vaubyessard sólo saca a Emma Bovary de su condición para confirmársela mejor. En este aspecto, la feria de Parkman es similar al baile del marqués normando. El brillo de las lámparas de colores sigue siendo allí un decorado social, una llama apenas apta para que las mariposas se quemen en ella. Así hace Ginny, que no tiene siquiera la dolorosa

felicidad de Emma, la de saber identificar las inaccesibles «cosas bellas».

Las plumas rosas del peinado de la recién casada —que parecen torpemente arrancadas al sombrero de amazona de Emma— o el almohadón bordado sobre el cual descansa la muerta, que más parece cegada por la luz que ultimada por la bala del celoso, no son accesorios de actuación. Sólo son artículos de tienda, testimonios del mal gusto que aun en la muerte la separan de todos aquellos que tienen un sentido, por flexible que sea, de las distinciones sociales. El melodrama es la ficción límite, la situación en la cual el paso a la actuación queda bloqueado y el intercambio de posiciones es imposible.

El peligro no es, por lo tanto, perderse en el sueño. Es no poder actuar, no poder representar, no poder hacer: el blanco del que el joven Stevie habla a la mujer del doctor McIver al comienzo de la más extraña de las ficciones minnellianas, *Pasiones sin freno*. Allí, el joven huésped de la clínica psiquiátrica menciona las paredes blancas de otra clínica, donde un pintor moribundo, Derain, reclamaba verde y rojo, como Goethe, en su agonía, reclamaba más luz. El blanco es la excitación cero o la excitación vuelta contra sí misma: el manicomio donde se repite indefinidamente la novela familiar desventurada. Esta vez, sin embargo, a partir de ese punto cero parece poder recuperarse cierta forma de actuación. Entre la levedad de las comedias musicales y el patetismo de los melodramas, *Pasiones sin freno* constituye un puente ejemplar. En este filme todo el drama se juega en torno de un ridículo asunto de decoración, que se revela portador, no obstante, de toda una concepción de la puesta en escena. Decorador e incluso modisto son calificativos atribuidos de buena gana a Minnelli. Y a menudo se presenta al «hombre prisionero de su decorado» como el resumen del drama minnelliano. Con todo, la cuestión de la puesta en escena es en él de muy otra complejidad. Se trata en verdad de obra y ausencia de obra. La casa de salud que sirve de decorado al filme contiene tres tipos de espacio: el gabinete donde el paciente habla tendido en el diván del analista, los dormitorios donde se toman las pastillas para dormir y el taller donde se ejercitan las virtudes curativas del trabajo. Toda la cuestión es saber qué trabajo es bueno para la salud. La respuesta propuesta por los pacientes mismos es la siguiente: es bueno el trabajo por el cual los enfermos hacen como si disfrutaran de buena salud, como si fueran ellos quienes organizan la vida y preparan la decoración de la casa. De allí el asunto del cambio de las cortinas de la biblioteca, sobre el cual es razonable pensar que, como tema de melodrama, es un hápax. Los pacientes quieren encargarse de confeccionar las cortinas sobre la base de los dibujos de Stevie, que representan la vida misma del asilo. Pretenden con ello producir su obra, su actuación. Pero para ellos la actuación puede ser mucho menos aún: para Sue, la joven que padece de agorafobia, puede tratarse simplemente de la decisión de ir al cine. Hay toda una tradición modernista que no deja de señalar con tono acusatorio la «pasividad» del espectáculo y el espectador. Minnelli vuelve el juego del revés en las secuencias asombrosas y casi oníricas en que Stevie, que acompaña a la joven, remeda la agilidad de la cámara minnelliana, su capacidad de

deslizarse entre los personajes de una muchedumbre, haciéndole un camino entre la multitud desatenta de los espectadores que se marchan de la sala, la rozan una y otra vez, y amenazan en todo momento con provocar una catástrofe. Al regreso del espectáculo, un sorprendente movimiento de la cámara, entre el dormitorio al que entra Sue y la habitación donde el escéptico señor Capp toma en vano los tranquilizantes, revelará la lección del episodio como a Minnelli le gusta hacerlo, sin palabras: la «pasividad» se divide en dos. Ser espectador puede ser también una actuación. Y en el filme, esa actuación es la que realiza de manera ejemplar un niño, el pequeño Mark, que ocupa imperturbable y sin comentarios el lugar de quien juega o come solo en su rincón, mientras ve pasar a los personajes del drama conyugal, cuyos gritos escucha en el piso de arriba^[1].

También Flaubert lo había dicho ya: la diferencia no es entre sueño y realidad. Es entre dos direcciones de la excitación: la que se exterioriza en obra y la que «va por dentro» bajo la forma de enfermedad. Esta oposición no se reduce a la que separa a los médicos o las personas normales de los enfermos. En ese sentido podemos decir que está bien fundado el punto de vista del psiquiatra modernista McIver, que da el poder a la asamblea de sus internados. El estado de quienes se encuentran allí, «caídos en el pozo», no hace más que presentar, como una lente de aumento, la misma enfermedad que se refleja en el espejo normal donde vemos a Karen, la esposa de McIver, quitarse el maquillaje, y asistimos a la riña conyugal de la pareja. Y en el asunto de las cortinas, la enfermedad de la gente normal se desencadena con tanta violencia como la de los internados.

Lo testimonian las extraordinarias secuencias en que Karen se venga de la infidelidad de su esposo, no, como habríamos esperado, yendo a sorprenderlo a casa de la amante a quien acaba de identificar, sino precipitándose a ir de noche a la clínica en la que él no está para instalar sus cortinas, que representan a la vez el buen gusto y su reivindicación amorosa, en lugar de las cortinas de la administradora del establecimiento y de las que preparan los pacientes. No hay «buenas» cortinas, y Minnelli, si nos hace ver los diseños de Stevie, se guarda bien de mostrarnos el producto final. Es probable que también él prefiera las de Karen. Pero lo más digno de señalarse es que no hay norma de salud que se oponga a la enfermedad provocada por el peso demasiado grande de las posiciones de padre e hijo o la ilusión contenida en la demanda infinita de amor. Sólo se puede «ayudar»: quedándose, como el niño, silencioso detrás de la puerta; dando un poder a los «pacientes» y un trabajo al artista, o haciendo filmes de «modisto» en que claroscuros holandeses vienen a sublimar la infelicidad del lazo indisoluble con el padre o la demanda inagotable de amor. «*Can I help?*» [«¿Puedo ayudar?»], pregunta el niño espectador. «*You have*» [«Lo has hecho»], responde el padre médico/dramaturgo.

Esta lección difiere de la de Proust o Flaubert. Estos oponían la consistencia de la obra a la energía gastada para forjarse una vida de esteta o un interior artístico. Había que escoger el arte contra el apego a la madre o la construcción imaginaria de un

amor. Pero también había que poner el arte sólo en las frases del libro, contra aquellos que, como Emma o Charlus, lo ponían en la elección de un tejido o la decoración de una casa. La lección de Minnelli es más ambigua. No se trata únicamente de que Hollywood relativice al mismo tiempo el ideal del artista autónomo y la idea de la omnipotencia del sueño. Entre el sueño de la joven, el decorado de los tejidos y el *entertainment* de la obra, no hay para Minnelli ruptura radical. Hay formas de excitación y oportunidades de actuaciones variables. El director no puede pretender que no tiene nada que ver con un modisto. No puede, como Flaubert, oponer su arte a la ilusión de su personaje que, para cambiar de vida, quiere poner arte en sus cortinas. En la ficción de *Pasiones sin freno*, al contrario, es el personaje quien impone su costura a la obra y su ley al artista. Podemos pensar, claro está, que esa sumisión no es en sí misma más que una falsa apariencia. Más que en el tiránico Jonathan Shields de *The Bad and the Beautiful* [*Cautivos del mal*], el poder del director Minnelli tendría su ilustración en el honesto doctor McIver, cuya autoridad se ejerce al dimitir, al permitir que el caos se dé un orden por sí mismo. Con seguridad, la figura del demiurgo cuyo supremo poder consiste en desaparecer en la tontería de una frase o de un plano se ajusta también a la norma flaubertiana. Pero Minnelli le agrega lo que bien debía saber, a la vez que guardaba ese secreto para uso privado, quien escribía novelas de costumbres provincianas, por no poder regalarse divanes de plumas de colibrí y alfombras de piel de cisne^[2]: que la cosa sólo es posible con la condición de reconocerse en última instancia como un entretenedor y un decorador. Decididamente, el arte por el arte no es algo simple.

El cuerpo del filósofo: los filmes filosóficos de Rossellini

En el centro del gran proyecto rosselliniano de pedagogía por la imagen están los filmes realizados para la televisión sobre algunas grandes figuras de la filosofía occidental: Sócrates, Descartes y Pascal^[1]. Rossellini aspira a transmitir a los telespectadores, los hombres y mujeres comunes de su tiempo, la palabra de los grandes innovadores del pensamiento. Y quiere transmitirla de una manera no abstracta, a través de la imagen que la hace sensible a todos. Pero la palabra «imagen» no debe dar lugar a equívocos. Hacer sensible el pensamiento no es sólo darle una forma supuestamente más accesible a las mentes sencillas. Es también oponer a la letra que mata el espíritu vivo, el pensamiento encarnado en cuerpos que la ponen en acto. No se trata de traducir a imágenes mediante ejemplos la doctrina de los filósofos, sino de presentar cuerpos de filósofos, cuerpos que dan testimonio de lo que es la filosofía como experiencia vivida e intervención concreta.

¿Cómo representar ese cuerpo del filósofo? A primera vista podemos distinguir tres grandes formas. Las últimas secuencias de *Cartesius* [Descartes] nos las presentan sucesivamente.

En ellas vemos en primer lugar a Descartes enfrentado a sus contradictores. El principio de encarnación es aquí muy simple. El intercambio textual entre las objeciones planteadas por Gassendi, Hobbes, Arnaud u otros a las *Meditaciones metafísicas* y las respuestas de Descartes se transforma en un debate oral. Los textos quedan en manos de cuerpos que los dicen. Por un lado, se trata de puros cuerpos de enunciación que componen una escena a imagen de nuestros seminarios o jurados de tesis. Pero se trata también de cuerpos historiados.

Llevan togas negras con grandes cuellos blancos y grandes sombreros. El propio Descartes se parece al retrato de Franz Hals. Los polemistas componen un cuadro de época donde el texto cartesiano y el de sus contradictores se alojan un poco a la manera como las cabezas se meten en los agujeros de los cuadros de los fotógrafos de feria. La corporización tiene aquí a todas luces una función ilustrativa de vestimenta de los enunciados.

Del salón del seminario pasamos a continuación a la imprenta en donde Mersenne supervisa la edición de las *Meditaciones*. La intención es en este caso mostrarnos las condiciones de difusión del pensamiento del filósofo. Esas condiciones son dobles. En primer lugar, los procedimientos materiales de la impresión: el uso de la prensa de manos, el papel que se seca como ropa blanca tendida en cordeles. Tenemos aquí un cuadro de época que destaca la tensión entre el arcaísmo de las técnicas y el hecho mismo de la impresión, sinónimo de transmisión moderna del pensamiento con destino al gran público. Pero las condiciones son asimismo los riesgos de la censura.

Los hombres de grandes sombreros son también las personas de quienes depende la circulación del libro. Vemos pues a Mersenne leer la dedicatoria a los maestros de la Sorbona, en la que Descartes se dirige con deferencia a los custodios del dogma. Escuchamos en ella el eco del debate del Galileo Galilei de Brecht con su discípulo: ¿qué concesiones hacer a los representantes del error dominante para que la verdad pueda transmitirse? La puesta en imágenes ya no es aquí simplemente ilustrativa: podemos calificarla de documental.

Viene a continuación la secuencia con la que termina el filme. Este no es una biografía convencional. No habrá, por lo tanto, ni viaje a Suecia ni muerte del filósofo. La secuencia final nos muestra ante todo a Descartes enfrascado en una conversación con Huygens, que presenta sus condolencias a quien acaba de perder a su padre y su hijo. Pero la conversación privada se interrelaciona con el enunciado de lo que aparece como el testamento filosófico del pensador que renuncia a las afecciones sensibles: «Cerraré ahora los ojos, me taparé los oídos y hasta apartaré de mi pensamiento todas las imágenes de cosas corporales». Se habrá reconocido el exordio de la «Tercera meditación». En el texto cartesiano, esta puesta en escena del yo [*Je*] cumple a las claras la función de creación de un personaje conceptual, en el sentido deleuziano: el personaje de quien ya no sabe nada de lo que todo el mundo sabe. Esta dramaturgia de la ignorancia, como sabemos, no tardará en conducir al filósofo a la certeza de la existencia de Dios, las verdades eternas y todo el edificio de la ciencia. Pero Rossellini la separa aquí de toda esa trayectoria. Transforma el guión filosófico en guión existencial, y al personaje conceptual en ser sufriente. Los ojos cerrados y los oídos tapados se convierten en signos de duelo y recogimiento; la experiencia de pensamiento, en una retirada del mundo sensible. El filme termina con ese retrato del filósofo, como si el pensamiento hubiera encontrado de allí en más el cuerpo propio que debe encarnar. En ese punto el enunciado filosófico ya no sólo se ilustra o documenta: se lo subjetiva. Se atribuye a un personaje vivo, un personaje de ficción, del que constituye propiamente el *pathos*.

Hay así tres grandes maneras de hacer sensible la filosofía: por ilustración, documentación y subjetivación. Una es clásica y no tiene grandes riesgos: me refiero a la segunda, la manera documental que hace sensible la filosofía al mostrarla en su medio, enfrentada a sus condiciones de ejercicio. Esta vía del medio es la del mediador. Un personaje la ocupa en el filme porque la ocupa en la historia y la leyenda de Descartes: el padre Mersenne, el sabio y el sacerdote abierto a las novedades que organiza las relaciones de Descartes y Pascal con el mundo erudito y el mundo oficial. Mersenne es en cierta forma el representante de Rossellini en la película. A la inversa, Rossellini se propone ser el Mersenne del tiempo de la televisión, el *go between* que se encarga de la transmisión de la palabra filosófica a la autoridad que ha sucedido a la Iglesia Católica, o sea la opinión pública. Pero para transmitir la palabra dirigida por Descartes o Pascal a su tiempo —y no sólo las adecuaciones que la hacen aceptable— hay que pasar por las otras dos vías, que son

de riesgo.

Los riesgos de la ilustración son fáciles de enunciar, si no de evitar. Las togas, cuellos y bonetes de los doctores que discuten las *Meditaciones* pueden hacernos recordar el pasaje de la «Segunda meditación» donde Descartes evoca las capas y los sombreros que ve desde su ventana y atribuye a hombres que pasan, aunque tal vez no cubran más que a «espectros u hombres pintados que sólo son movidos por resortes». Pero recuerdan sobre todo un texto ilustre de quien es el adversario ritual de Descartes, tanto en Rossellini como en toda la tradición, el texto de Pascal sobre los poderes engañosos de la imaginación. Ese texto reduce la autoridad de los jueces, los médicos y los eruditos a sus armiños, sotanas o bonetes de doctor. «Si poseyeran la verdadera justicia y los médicos dominaran el verdadero arte de curar, no necesitarían en absoluto bonetes de doctor». La frase no aparece en el filme. En él tendría sin duda un efecto de bumerán: si la filosofía estuviese presente, no habría necesidad alguna de togas negras, cuellos blancos y grandes sombreros, como no la habría de la biblioteca. La ilustración del pensamiento racional es indistinguible de la ilustración de su imaginaria.

Pero los riesgos de la subjetivación son aún más temibles.

Se ve con claridad lo ventajoso que es acercar la palabra filosófica a los labios y el corazón de un hombre vivo, autentificarla, por ejemplo, a través del sufrimiento de un padre. ¿Cómo no dar crédito a quien llora a su hijo? Los compatriotas de Rossellini: Moretti o Bellocchio, están ahí para recordárnoslo.

Pero la espada es de doble filo. La credibilidad del personaje se manifiesta en desmedro de lo que este debe transmitirnos. En este aspecto, el uso del comienzo de la «Tercera meditación» es ejemplar. Por un lado, la subjetivación de la renuncia a los mensajes de los sentidos como expresión del dolor de un hombre se efectúa en nítido detrimento de su subjetivación como experiencia filosófica. Por otro, los «ojos cerrados» significan la destitución de la imagen. Querer dar cuerpo en la pantalla a la palabra del filósofo es incurrir en el riesgo de ver, a la inversa, la anulación recíproca de la palabra y la imagen.

Pero ese mismo riesgo remite a una aporía fundamental.

Estrictamente entendido, ¿no es el retrato del filósofo el de un cuerpo que sustrae a la vista el pensamiento que encierra?

Sobre la cuestión del cuerpo del filósofo se cierne una gran sombra. Esa sombra es la de Sócrates, más precisamente la del maestro de Alcibíades, presentada por el *Banquete*. La imagen de Sócrates compuesta por Alcibíades es, en efecto, la de una semejanza absoluta del adentro y el afuera. El hombre de cabeza de sileno encierra en sí el tesoro precioso, las palabras de oro. Pero es inútil pretender apropiarse de ese tesoro de sabiduría recogiendo con exactitud las palabras que salen de su boca, como lo hace el ingenuo Agatón, casi pegado al maestro, e inútil, también, ofrecer pagarle con su cuerpo, como propone Alcibíades. Esa es una engañifa, responde el maestro: ese saber es demasiado o demasiado poco precioso para comprarlo de tal modo. No

queda entonces otra cosa que hacer que permanecer a la escucha, a riesgo de olvidar los asuntos comunes y pasarse la vida a la sombra del maestro, como un niño viejo prendado de encantamientos. El texto platónico hace del cuerpo del filósofo ejemplar un cuerpo paradójico que se opone doblemente a la empresa de transmisión del pensamiento en imágenes. Su afuera no se parece en nada al pensamiento que contiene, no lo expresa en absoluto. Y ese pensamiento mismo tiene los rasgos de lo imposible de intercambiar y transmitir.

No se aprende ni se aplica. El héroe del saber racional provoca sobre todo trances y aparta a sus discípulos de la posibilidad de ser hombres útiles a su ciudad.

Conocemos el papel que cumple ese retrato del filósofo en el imaginario de los profesores de filosofía. Les ofrece la imagen, si no el método, de una práctica pedagógica que tiene por esencia la imposibilidad misma de la pedagogía. Para el cineasta pedagogo la paradoja se presenta de otra manera. Antes de ser un educador deseoso de transmitir a todos el pensamiento de los gigantes del espíritu, Rossellini es un cineasta. Y, como tal, ha mantenido una relación privilegiada con los cuerpos paradójicos, desviados, los que al tomar un atajo rompen las reglas normales del intercambio. Así hace Irene, la heroína de *Europa 51*, cuando pierde el autobús de regreso a su casa y da el paso al costado que la arrastra a una larga deriva por el país de los subproletarios, las prostitutas y los ladrones, y la llevará a ser encerrada por loca. Pensemos también en la Nannina de «Il miracolo» [«El milagro»], episodio del filme *L'Amore* [*El amor*], la idiota cuyo vientre se redondea sin que se sepa qué hay en él: el producto de una violación o el fruto de la gracia divina. A primera vista, existe un parentesco entre el cuerpo filosófico paradójico descrito por Alcibíades y el cuerpo cinematográfico rosselliniano, el cuerpo escandaloso que rompe las reglas de la identificación y el intercambio. Ya el propio cineasta había hecho del encierro de Irene una versión moderna del proceso de Sócrates. Vale pues la pena ver qué puede producir esa decisión cinematográfica cuando se trata de representar al sujeto filósofo. Y vale aún más la pena comprobarlo allí donde Rossellini pone en escena a Sócrates.

Ahora bien, desde la aparición de Sócrates en el filme que lleva su nombre nos espera un desengaño. Antes de esa aparición ha habido un banquete, pero sin la presencia de Sócrates ni Alcibíades. Sólo se congregan en él notables atenienses que discuten sobre la manera de comportarse con los ocupantes espartanos y nos informan que estos han decidido hacer un reparto de víveres a los ciudadanos. Ese reparto da pábulo a la agitación popular, un desorden como los hay muchos en Rossellini, por ejemplo cuando la jauría persigue a Nannina o los adoradores del milagro de san Genaro arrastran a la pareja de *Viaggio in Italia* [*Te querré siempre*]. Aquí, el atropellado es el propio Sócrates. Pero ese desorden callejero es una manera de instaurar el orden en la imagen. De hecho, todo se juega en el cambio de un cuerpo de enunciación. «Tienes cabeza de sileno», decía Alcibíades, el enamorado. La frase se atribuye aquí a uno de los jóvenes bravucones que la emprenden contra el filósofo.

El elogio paradójico del joven iconoclasta se transforma en el insulto banal de la turba ignorante que viene a preguntar al filósofo, crítico del saber de los otros, en qué radica su sabiduría, y provoca de tal modo, en primer plano, la respuesta esperada: «Sólo sé que no sé nada». La fórmula de la paradoja se convierte en la frase transmisible por antonomasia, la eterna lección dada por el sabio a los presuntuosos. Sócrates queda al margen de su turbio parentesco con Nannina la idiota o Irene la loca. Se convierte en el portavoz de su propia imagen, el representante de una razón sonriente y pacífica, víctima de los disturbios de la política y de la presunción de los ignorantes. Alcibíades y Calicles se quejaban de que apartaba del servicio de la ciudad a los jóvenes de buena cuna. Aquí, al contrario, Sócrates se erige en profesor de educación cívica para explicar a un niño el funcionamiento de la democracia ateniense. Puestos Alcibíades, Agatón y Platón de patitas en la calle, queda la imagen del bonachón Sócrates que pronuncia las frases conocidas y fija el retrato convencional del filósofo como espíritu libre que, al poner en duda las opiniones y los saberes establecidos, aprende a pensar por sí mismo.

Es innegable que *Socrate* [Sócrates] es un caso límite en el que la función ilustrativa ha devorado la función subjetivante, y anulado así al mismo tiempo el cuerpo filosófico y el cuerpo cinematográfico. Por eso lo mencioné sobre todo para plantear la pregunta a la cual las ficciones más elaboradas de *Descartes* y *Blaise Pascal* propondrán sus respuestas: ¿cómo representar el cuerpo del filósofo, como soporte de ciertos enunciados y sujeto que interviene en un tiempo? El proyecto pedagógico implica, en efecto, que el cuerpo del filósofo ya no se limite a ser el del representante de una disciplina sino del héroe del pensamiento, el innovador que interviene en su tiempo como portador de un tiempo por venir. Esto supone una relación determinada entre las tres funciones —ilustrativa, documental y subjetivante— que he distinguido. Dar cuerpo al enunciado filosófico no es simplemente vestirlo con togas y bonetes de doctor. No sólo es rodearlo de los accesorios que permiten reconocer un lugar y una época. Es inscribir su pensamiento en un universo material, hacerlo surgir de ese universo como una manera de interpretarlo y actuar en él.

Hay tres grandes maneras de hacerlo. Se puede presentar al innovador *con su tiempo*. Así, Descartes y Pascal están rodeados de los emblemas materiales de la razón en marcha, los pertenecientes a su tiempo y aquellos que ellos mismos han inventado: la imprenta, la lente, la mesa de disección, la máquina de calcular, pero también las nuevas actividades mercantiles y hasta esos ómnibus cuyo presunto padre es Pascal.

Se puede presentar al innovador *contra su tiempo*, enfrentado con las fuerzas de resistencia: la rutina, la sabiduría de los proverbios que habla por la boca de una criada patrona, pero también la superstición y el fanatismo. Pascal es testigo de un proceso por brujería o sufre la interpelación de un retrógrado en la calle, Descartes ve a un monje histérico vociferar junto a la hoguera donde se quema en efígie al libertino Théophile de Viau. Pero la tercera manera, la más interesante, es la que nos

presenta al innovador *en su tiempo*, la razón en marcha aprehendida en el espesor material de un tiempo: en la materialidad de un modo de vida pero también en un sistema de rituales y todo un mundo de emociones y afectos. Ese tiempo se parece mucho al de los historiadores de los *Annales*: determina lo que se puede sentir y pensar. En él, la marcha hacia adelante de la razón extrae su energía del humus donde se hunde, el de los modos de producción de la vida material y las formas colectivas de sensibilidad, las emociones y las creencias.

Rossellini privilegia este camino. Y de inmediato se advierte por qué el hombre Sócrates se presta mediocrementemente a ello: es un personaje de la vieja historia, la de las vidas ejemplares, visualmente consagrada al cartón piedra de las reconstrucciones. La imagen del Sócrates vivo no reeditaré jamás la fuerza de provocación sin edad del texto platónico. Descartes y Pascal, por su parte, son personajes de la nueva historia, la que nos muestra el brotar del pensamiento del humus de la vida material. No es, pues, por mera inquietud documental que Rossellini nos instala de buena gana en la cocina de Pascal e incluso en sus establos, y que sorprende a Descartes en las mesas de las posadas o en la cocina donde se atarea la criada patrona Hélène: estas son otras tantas oportunidades de componer cuadros a la manera de Le Nain o Vermeer y recibir a emisarios salidos de las pinturas de Franz Hals o Philippe de Champaigne. Con ello se procura ponerlos en sentido fuerte en *su tiempo*, ese tiempo al cual los hombres, decía Marc Bloch, se parecen más que a sus padres. Y Lucien Febvre agregaba: dicho tiempo es ante todo el de las escansiones que dividen cada jornada, y de los rituales que adaptan a él los pensamientos y las acciones. Así, son muchas las escenas de despertar con esos cortinajes abiertos por un criado, en un gesto de doble uso que simboliza la rutina cotidiana pero metaforiza también, al mismo tiempo, el despertar del pensamiento y el surgimiento de la imagen. Detrás de la cortina vemos el cuerpo sufriente de Pascal o el cuerpo indolente de Descartes, a quien sus criados o amigos luchan por sacar de la cama, al precio, a veces, de recoger las resoluciones nacidas del descanso («He decidido criticar todas las opiniones, incluso las mías»). Esas imágenes de cortinajes abiertos, de oración o de aseo matinal ponen al filósofo en su tiempo. Pero están peligrosamente cerca de los rituales por cuyo intermedio los poderosos de ese mundo despliegan los pavoneos capaces de impresionar la imaginación: por ejemplo el despertar del rey en *La Prise de pouvoir par Louis XIV* [*La toma del poder de Luis XIV* o *La toma del poder por parte de Luis XIV*] o, en *Blaise Pascal*, el del canciller Séguier, quien recibe mientras se asea a la delegación de científicos que le llevan la máquina de calcular del joven Pascal, y les recuerda con tono paternal que el juez más idóneo para evaluar cualquier invención es el monarca. Pensamos en la escena de *Vida de Galileo* en donde el pontífice ilustrado, a medida que adopta los hábitos de su función, adhiere a las razones de la persecución. Surge entonces un interrogante: ¿cómo puede distinguirse la construcción de la imagen verdadera y parlante del filósofo en su tiempo de la imagen fabricada que el poderoso compone para someter a los hombres imponiéndose a su imaginación?

Tal vez sea esta cuestión la que da al filme sobre Pascal su importancia estratégica. Pascal es quien ha debilitado de antemano el «retrato del filósofo en su tiempo» al mostrar que las largas togas y los bonetes de doctor bastan para componer la apariencia de un hombre de pensamiento. Agregaba a ello, es cierto, que el alarde era necesario para la marcha de las sociedades y que los hombres de poder que lo urdían y los hombres del pueblo que lo honraban eran más sabios que los medio hábiles, siempre afanosos por mostrar los entresijos de la escena. Pero ¿puede el argumento que basta para justificar los arañazos de los jueces aplicarse a la encarnación del filósofo sin reducirla a una ostentación social como cualquier otra? El razonamiento del filósofo parece sin duda desbaratar por anticipado el proyecto mismo de mostrar en la pantalla la república de la ciencia en marcha.

Pero si Pascal pone en una situación de aporía la encarnación cinematográfica del filósofo, es lícito invertir el juego y valerse de su imagen para resolver esa aporía. Es él quien debe prestarse a una encarnación de la filosofía que no sea un pavoneo. De tal modo, el filme pide al filósofo de los *Pensamientos* que justifique el método del cineasta con la ayuda de una de sus más famosas sentencias: No nos imaginamos a Platón y Aristóteles más que con amplias togas de pedantes. Sin embargo, eran personas honradas y, como los demás, reían con sus amigos: y cuando se entretuvieron en escribir sus *Leyes* y su *Política*, lo hicieron en son de broma. Esa era la parte menos filosófica y seria de su vida. La más filosófica era vivir simple y tranquilamente.

Pero es menester prestar atención al contexto dado a estas frases. En cierto sentido, podrían figurar en un episodio muy distinto del filme, y Pascal habría podido igualmente pronunciar en ese momento alguna otra frase ilustre: «Toda la desdicha de los hombres proviene de una sola cosa, que es no saber permanecer en reposo, en una habitación», e incluso, como dirá más adelante a los mismos interlocutores: Las ciencias tienen dos extremos que se tocan, el primero es la pura ignorancia natural en que se encuentran todos los hombres al nacer, y el otro extremo es aquel al que llegan las grandes almas que, tras haber recorrido todo lo que los hombres pueden saber, descubren que no saben nada.



Blaise Pascal, Roberto Rossellini, 1972.

En otro sentido, sin embargo, la sentencia llega a su hora.

Se presenta como la lección del episodio que la precede, y una lección proferida por el sujeto que es pertinente para enunciarla. La frase es dirigida por un Pascal convaleciente a los dos cirujanos jansenistas que le han dado, como medio de curar sus humores, el libro de san Cirano, y a quienes pronto va a explicar la teoría del vacío que su reposo obligado le ha permitido concebir. Esta doble iluminación aparece como conclusión de un episodio gracias al cual el cineasta pudo efectuar, como buen historiador de las mentalidades, un corte en un universo vivido cuyos estratos atravesó en su totalidad para unir lo más material a lo más espiritual, los utensilios y las prácticas a las mentalidades y las creencias. La herida del padre Pascal y el desvanecimiento del hijo nos permitieron ver ante todo la panoplia doméstica —la escudilla donde se preparan las hierbas para el emplasto del padre, el calentador con el que Jacqueline calienta la cama de su hermano— y luego la panoplia del cirujano. La experiencia del vacío explicada por el convaleciente brinda por su parte la oportunidad de exhibir la del experimentador: la multiplicidad de retortas, frascos y jeringas descubiertos por el retroceso de la cámara, que anula en cierto modo los libros, la ciencia libresca dispuesta en primer plano.

Un poco más adelante, el aguardiente de la cubeta en la cual Pascal meterá los pies para activar la circulación de la sangre en sus piernas debilitadas servirá para comentar el ascenso del mercurio en el tubo donde se ha hecho el vacío. Entretanto, el inventor habrá explicado a los dos médicos jansenistas la visión del universo infinito y del Dios incognoscible que implican sus experiencias caseras sobre la

presión atmosférica. Se pasa así sin salto alguno de las prácticas materiales más vulgares (las criadas que escupen en las hojas del emplasto) a las especulaciones filosóficas sobre el infinito y las creencias puras de la fe jansenista. La especulación del filósofo echa raíces en un tejido apretado de prácticas y creencias, mientras que la práctica del científico, que utiliza por igual instrumentos de laboratorio y utensilios domésticos, está en la más estrecha contigüidad con las «lecciones de cosas» que servían no hace mucho para enseñar ciencia a los niños.

Pero esta travesía de un universo material también es una subjetivación. Produce el cuerpo apto para enunciar esos pensamientos. El cuerpo que, por un lado, pronuncia el elogio de una filosofía ocupada en vivir simplemente, y por otro, abre el vértigo del mundo infinito, no es sólo un cuerpo aprehendido en el espesor de un mundo sensible donde los más grandes pensamientos se forman al contacto con la vida de los más humildes. Es también un cuerpo enfermo. El pensamiento del vacío es el pensamiento de una mente a la que su cuerpo ya no sostiene, de un cuerpo que ya no se sostiene sobre sus piernas.

En *Vida de Galileo*, los sacerdotes, para burlarse de Galileo y de la rotación de la Tierra, fingían caer unos sobre otros. Pero aquí no hay fingimiento. Un cuerpo débil tiene la tarea de oponer el sentimiento del infinito al sistema cartesiano del mundo y conciliar así las lecciones de la ciencia con los misterios de la religión. En efecto, diga lo que dijere Rossellini, su filme no nos muestra en modo alguno el conflicto de la ciencia y la fe.

En lo que vemos no hay ningún conflicto: un cuerpo que no puede sostenerse profesa el vértigo de la criatura humana en medio del vacío y el infinito; un hombre preso de la fiebre se empeña febril en el descubrimiento de la verdadera religión. El buen cuerpo, apto para encarnar las ideas, hacerlas perceptibles y darles vida como afectos, es un cuerpo enfermo.

La debilidad física de Pascal es un dato biográfico comprobado. Pero vemos también cuál es su papel en la estrategia de la representación del cuerpo filosófico. Lo que hay que evitar a cualquier precio es la cabeza puesta en el objetivo del fotógrafo, el cuerpo exclusivamente presente para enunciar las frases célebres del gran pensador. Para evitarlo no basta con que Descartes o Pascal deambulen exponiendo frente a tal o cual sociedad científica los principios de su filosofía o sus objeciones a las otras doctrinas. Tampoco basta con que sustituyan las exposiciones doctrinarias por anteojos, retortas, probetas o cortes de carne a disecar. Es preciso que el mismo cuerpo que arraiga su pensamiento se muestre rebelde a su expresión.

La enfermedad de Pascal nutre su pensamiento y lo aleja de la escena pública. Descartes no tiene los problemas de salud de su contradictor. Sin embargo, el espectador lo verá en la cama tan a menudo como a este. Para sacarlo de esa cama antes del mediodía, nunca hace falta menos que una carta de Mersenne que le anuncie algún acontecimiento importante para la ciencia. La prudencia que lo resuelve a no publicar *El mundo o el tratado de la luz* luego de la condena de Galileo parece

coherente con la indolencia que no deja de mostrar cuando se trata de publicar sus pensamientos. Y el texto mismo de esas *Meditaciones* con las cuales el filósofo se lanza a la batalla se transforma en testamento del pensador que se retira del mundo al constatar que la ciencia le ha impedido vivir. El telespectador que debía ver ilustrado el progreso de la razón en la historia termina así por ser testigo de una extraña entropía, una debilidad o una falla constitutiva del pensamiento.

Es cierto que esa misma falla es objeto de un cuidadoso control. El cuerpo perezoso de Descartes y el cuerpo sufriente de Pascal, que hacen del pensamiento una forma de escándalo, están todavía allí para conjurar cuerpos más escandalosos. Uno de ellos es, al comienzo de *Blaise Pascal*, el cuerpo acostado, sufriente, de Michelle Martin, la poseída por el diablo a quien los inquisidores han roto las piernas para hacerle confesar sus relaciones con el Malo. El joven Pascal no puede creerlo y, como él, el filme hará caso omiso del diablo. Y en términos más generales también lo hará de la acción de lo sobrenatural, incluso bajo una forma esencial, empero, en el pensamiento y la vida de Pascal, el milagro. Puede pensarse en el milagro de la Santa Espina, que cura a la hija de Gilberte Pascal. Pero también pensamos en otros milagros que el cineasta Rossellini no había temido abordar, los de san Francisco en *Francesco, giullare di Dio* [*Francisco, juglar de Dios*], además de la licuefacción de la sangre de san Genaro en *Te querré siempre* y, claro está, el milagro —o la impostura— del embarazo de Nannina en el episodio epónimo. Al ver a Michelle Martin tendida y encadenada, y escucharla llorar a causa de la seducción del Maligno que la ha hecho renunciar a Jesús y la Virgen María, cuesta no pensar en Nannina perseguida por la multitud, estirada con las manos crispadas en las cadenas del muro de la iglesia y pronunciando entre jadeos el nombre del Señor. Pensamos también en Irene encerrada por loca, a quien Rossellini comparaba no hace mucho con Sócrates y, desde luego, en este mismo, cuyo cuerpo calla lo que contiene, un Sócrates que se presta con más ganas a compartir el delirio que a transmitir el saber, y que provoca a sus jueces con la dureza suficiente como para que se lo sospeche de haber querido la muerte, cosa que, a fin de cuentas, tal vez no sea sin embargo más que una ficción de ese filósofo llamado Platón, a cuya severidad nunca termina de oponerse la bonhomía de aquel. Rossellini no había dejado de explorar este parentesco oscuro de las ideas de la filosofía con los cuerpos ficcionales del cine y el delirio de los individuos y las muchedumbres en sus ficciones anteriores, cuando enfrentaba a los representantes de la Europa del norte, la Europa protestante de los comerciantes y la razón ilustrada, con las extravagancias de la Europa del sur católica, con sus imágenes, sus devociones y sus supersticiones. El cineasta Rossellini siente sin duda que un poco de esa locura es necesaria para la subjetivación del filósofo. Pero no demasiada. Descartes es el único en hacer el viaje entre las supersticiones de la Francia católica y la indiferencia protestante de los mercaderes holandeses. Y de ello deduce más bien la lección de que debe poner su cuerpo al abrigo del frío y su doctrina al abrigo de las persecuciones. El pedagogo Rossellini ya no puede consentir las extravagancias del

cineasta de «El milagro» o *Europa 51*. Quiere que la razón triunfe sobre las ignorancias y las emociones irracionales, y que lo haga por medio de imágenes que hablen mejor que los libros.

Se ve, entonces, en medio de un entredós. El mediador quiere transmitir a los espectadores contemporáneos la ciencia en marcha de Descartes o Pascal en su tiempo. Lo hace pidiendo a sus imágenes que establezcan el vínculo entre ideas y cuerpos historiados. Ahora bien, el régimen adecuado de acuerdo entre el cuerpo historiado y la idea demuestra ser el del cuerpo detenido, embargado por la pereza o la enfermedad.

El padre Rossellini-Mersenne debe organizar entonces el paso de los cuerpos detenidos a las ideas en marcha. Pero ese paso está amenazado por un doble riesgo: que las ideas sean ganadas por la debilidad de los cuerpos que les dan una vida sensible, o que los cuerpos sean devorados por el enunciado de las ideas a las cuales prestan su apariencia. El mediador se instala entonces en su imprenta, detrás de su cámara, delante de su programa, atenazado entre las frases conocidas que ya nadie escucha y las piernas quebradas o temblorosas que deben volver a darles cuerpo. Podemos preguntarnos si esta carrera de un polo a otro no pone el proyecto de pedagogía cinematográfica ante un dilema en el que es preciso escoger a cada instante entre la pedagogía y el cine, con el riesgo siempre presente de que no sean ni una ni otro.

III. POLÍTICAS DE LOS FILMES

Conversación alrededor del fuego: Straub y algunos otros

No hay política del cine, hay figuras singulares conforme a las cuales algunos cineastas se empeñan en unir las dos significaciones de la palabra «política» por cuyo intermedio pueden calificarse una ficción en general y una ficción cinematográfica en particular: la política como aquello de lo que habla un filme —la historia de un movimiento o un conflicto, la revelación de una situación de sufrimiento o injusticia — y la política como la estrategia propia de un rumbo artístico, esto es, una manera de acelerar o lentificar el tiempo, estrechar o ampliar el espacio, hacer coincidir o no coincidir la mirada y la acción, encadenar o desencadenar el antes y el después, el adentro y el afuera. Podríamos decir: la relación entre una cuestión de justicia y una práctica de justeza.

¿Cómo pensar la manera en que el cine puede poner hoy en juego la relación entre las certezas de la injusticia, las incertidumbres de la justicia y los cálculos de la justeza? Me parece que el mejor método para comprender las alternativas contemporáneas es tomar una película más antigua como punto de referencia. Escogí para ello un filme de 1979, *De la nuée á la résistance* [*De la nube a la resistencia*], de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. No lo elegí como filme político modelo sino como momento significativo por tres razones fundamentales.

En primer lugar, pone en acción una idea y una práctica de la relación entre política y cine que corresponde a un paradigma más amplio de la relación entre arte y política. Digamos, para ser breves, el paradigma brechtiano: el de un arte que sustituya las continuidades y progresiones características del modelo narrativo y empático por una forma rota que apunte a sacar a la luz las tensiones y contradicciones inherentes a la presentación de las situaciones y a la manera de formular sus elementos, motivos y salidas. Ese paradigma ha ejercido su influencia sobre diversas formas de la relación entre cine y política, por ejemplo los ejercicios dialécticos de Godard. Pero las películas de los Straub representan su forma más sistemática y más idónea, en consecuencia, para fijar su imagen y definir una

perspectiva desde la cual ver los filmes de nuestros días, incluidos los que son ajenos a ese paradigma.

En segundo lugar, ese filme representa un punto de inflexión en el seno mismo del modelo. Clásicamente, la forma fragmentaria y el enfrenta miento dialéctico de los contrarios apuntaban a aguzar una mirada y un juicio capaces de elevar el nivel de certidumbre que sostenía la adhesión a una explicación del mundo, la explicación marxista. En la película mencionada, y en virtud de los textos elegidos y la manera de poner en escena su palabra, se convierten en el soporte de una tensión sin resolución que caracterizará todos los filmes ulteriores de los Straub. Me propongo calificar de posbrechtiana la forma así construida e interrogarme sobre las relaciones de las maneras de «hacer política» propias de los cineastas de hoy en día con esa forma posbrechtiana.

En tercer lugar, el viraje en el rumbo de estos dos cineastas corresponde a un punto de inflexión histórico. El filme se da a conocer en 1979, al final del decenio izquierdista, liquidado en Alemania, Italia o el Japón a través del enfrentamiento militar de la extrema izquierda radicalizada con el Estado; en Portugal, con el fin de la era de turbulencias inaugurada por la revolución de los claveles; en Estados Unidos e Inglaterra, con el triunfo de los programas de liquidación de las conquistas sociales, y en Francia, por medio de la doble y fuerte potenciación de una izquierda socialista ávida de recuperar en su provecho la energía del decenio izquierdista y de una opinión intelectual consagrada a la renegación de ese mismo decenio y de toda la tradición revolucionaria. Es también el final de cierta época de la relación entre cine y política, marcada ante todo por formas militantes como las de los grupos Medvedkin o Dziga Vertov, y a continuación por frescos histórico políticos cuyo ejemplo más espectacular ofrece *Novecento*. La fórmula posbrechtiana propuesta por *De la nube a la resistencia* emblematiza entonces un proceder político cinematográfico volcado en lo sucesivo no tanto a la revelación de los mecanismos de la dominación como al examen de las aporías de la emancipación.

Este filme es, por consiguiente, un buen punto de referencia para fijar las transformaciones de la relación entre política y cine, y reflexionar sobre las continuidades y rupturas que hoy la caracterizan. Intentemos ahora profundizar el análisis del paradigma que pone en acción. La cuestión no es explicitar los principios que guiaron a Jean-Marie Straub y Danièle Huillet.

Sólo se trata de construir como espectador la lógica de lo que vemos en la pantalla e inscribirla en una historia de las relaciones entre las formas sensibles que nos presenta el cine y las promesas políticas que les permite expresar. Comencemos para ello con un episodio privilegiado de la película, el sexto, titulado «Los fuegos». Decimos que este episodio es privilegiado porque está en el punto de bisagra de las dos partes del filme. La primera está constituida por seis de los *Diálogos con Leucó* de Cesare Pavese, la segunda se inspira en la última novela de este, *La luna y las fogatas*. «Los fuegos» es el último de los seis diálogos incluidos. En el marco de un

ritual destinado a provocar la lluvia, un pastor y su hijo hablan del uso antiguo en que, con este fin, se ofrecían sacrificios humanos. El padre se esfuerza por justificar esa costumbre que indigna al hijo. Ambos comparten el espacio con dos «personajes» no humanos, precisamente los fuegos atizados por ellos y la luna que ilumina la escena.

Este episodio exige dos observaciones previas. Una concierne al cine en general, otra, a la «política» del filme. Ante todo, la «conversación nocturna alrededor del fuego» es un episodio cinematográfico con el que estamos familiarizados.

Pensemos en su papel en los westerns, donde da una doble profundidad a la acción suspendida por ella. En primer término, es un espesor biográfico: en un tiempo liberado del ritmo de la acción, los personajes hablan de su historia, del lugar del que vienen y de aquel al cual les gustaría ir. A continuación, es una reflexión sobre la justicia de la acción emprendida para afirmar un derecho, ejercer una venganza o cobrar una recompensa. La conversación del padre y el hijo asume los perfiles de esta forma familiar. La diferencia es que en el western las cuestiones planteadas por la discusión nocturna siempre se resuelven en el regreso a la acción. En *The Naked Spur* [*El precio de un hombre* o *Colorado Jim*] de Anthony Mann o en *Almas perdidas* de Otto Preminger la conversación procura determinar si hombres de turbio pasado tienen derecho a perseguir a criminales por interés o venganza personales. Pero la cuestión la resuelve el propio criminal que, al ser el primero en desenfundar, confirma ese derecho. Aquí no ocurre lo mismo.

Ninguna acción zanjará el objeto de la discusión. La acción del filme sólo consiste en esos diálogos en que los personajes no hacen otra cosa que discutir sobre lo justo y lo injusto. Y la película terminará con la mención de una muerte —la de la joven Santa en *La luna y las fogatas*— cuya justicia permanecerá para siempre en la incertidumbre.

Esto nos lleva a la segunda observación, referida a la relación entre tema y forma. Si en este caso la forma conversacional está generalizada, es porque el objeto de la disputa excede los marcos de lo que una intriga de western puede resolver.

En efecto, la discusión gira en torno de una injusticia que el más abyecto de los crápulas de filmes del Oeste no defenderá jamás, pero que un honesto padre de familia, en cambio, justifica: la costumbre de sacrificar en la hoguera a víctimas inocentes para asegurar el éxito de las cosechas. Ya no estamos aquí en el universo moral del western, sino en el de la tragedia antigua, donde la justicia se define con referencia a dioses que por su parte no necesitan ser justos.

Antes de ver qué tratamiento se da a la aporía de la justicia injusta, es menester examinar las implicaciones de la elección de la forma dialogada. A primera vista, esa elección inscribe la política del filme en un marco que no es específico del cine, el del arte político como arte dialéctico. En apariencia estamos lejos de lo que en un tiempo se pensó como la esencia misma del cine y su política, a saber, el montaje como lenguaje de las imágenes, ya se lo considere como lo que liga (Vertov) o lo que opone

(Eisenstein). El filme se vuelve hacia la otra gran forma de la política de lo fragmentario, la dialéctica teatral. Es que, desde la Antigüedad, esta forma es solidaria de la cuestión de la justicia. De Esquilo a Brecht y Sartre, el diálogo teatral se identificó a menudo con la discusión de la relación entre dos injusticias. Lo hizo bajo dos grandes formas que hacen actuar de manera opuesta la moral dialéctica que sostiene el diálogo.

La primera es la forma trágica. Esta deja francamente indecisa la relación de las dos injusticias: la de Agamenón y la de Clitemnestra, la de Creonte y la de Antígona, la del troyano Paris y la de los griegos asesinos de Polixeno. El mundo moderno, tras los pasos de Hegel, pretende de buena gana haber sido liberado de esa indecisión por la absolución de Orestes en el tribunal de *Las Euménides*. Su juicio inauguraría el reino del derecho que suprime la indecisión trágica. Pero el fondo del problema está en otra parte. Tiene que ver con la naturaleza de la injusticia y los sujetos a quienes ella concierne. A la vez que ponía en escena la dialéctica de las injusticias equivalentes, la tragedia griega limitaba su alcance. Si las decisiones de los héroes eran injustas, se debía a que estos se atribuían por orgullo un saber que no tenían acerca de la voluntad de los dioses. Pero sólo eran capaces de cometer esa injusticia los grandes personajes, a quienes su estatus mismo obligaba a la decisión e inclinaba a la sinrazón. Una segunda figura se impone en la Edad Moderna, cuando la injusticia se convierte en un daño hecho ya no a los dioses sino a los humanos, y el conflicto sobre la justicia se refiere al reparto mismo entre el pequeño número de quienes deciden acerca de la vida de los otros y la multitud de aquellos que sufren su poder. Decidir se convierte entonces en una tarea para los propios oprimidos y la dialéctica es el arma de que estos deben apoderarse. En ese momento, la dialéctica se desdobra: es la tensión de los argumentos opuestos, pero también la ciencia de los medios y los fines. Y esta jerarquiza las injusticias en nombre del interés de los más numerosos. El teatro zanja entonces entre las injusticias: así, en *La medida*, de Brecht, es preciso dejar morir al joven camarada para salvar la ciudad, y en *El diablo y Dios*, de Sartre, hay que aceptar las injusticias y mentiras que sirven de base a la autoridad requerida por los jefes para encabezar la lucha de los oprimidos. Pero si el teatro zanja, no lo hace para proponer un modelo de conducta, sino más bien para despertar en los combatientes la capacidad de juzgar situaciones y argumentos. Esta tensión entre la decisión que resuelve y la habilidad de mantener en equilibrio los argumentos antagónicos es el corazón de la política del diálogo brechtiano.

Ahora bien, el diálogo imaginado por Pavese tiene como característica notable el hecho de que la relación de las dos injusticias (los sacrificios humanos denunciados por el hijo y la explotación de clase argumentada por el padre) es también una relación entre las dos dialécticas: la dialéctica ética de la tragedia de los Grandes y la dialéctica política del combate de los humildes. Para captar las consecuencias de ese desplazamiento es preciso ante todo examinar la relación establecida por el filme entre las aporías de la justicia, la forma dialogada y la visualidad cinematográfica. En

el teatro, sea cual fuere el papel que se haya querido devolver al gesto y el espacio, lo concreto corresponde ante todo a la palabra. La conversación pastoral en torno al fuego puede prescindir de fuego, pasto y viento. Con ello, la justicia y la injusticia no hacen sino cobrar más fuerza sensible. A la inversa, el cine, cualquiera que sea el esfuerzo para intelectualizarlo, está asociado a lo visible de los cuerpos parlantes y las cosas de las que estos hablan. De allí se deducen dos efectos contradictorios: uno consiste en intensificar lo visible de la palabra, de los cuerpos que la expresan y de las cosas de las que ellos hablan; otro, en intensificar lo visible como lo que niega la palabra o muestra la ausencia de aquello de que esta habla. El fuego, el pasto y el viento aumentan la presencia sensible de los cuerpos parlantes y la evidencia de las cosas concretas sobre las que hablan. Pero sólo lo hacen a costa de manifestar su impotencia para mostrar cuál es el motivo del diálogo: los cuerpos suplicados, claro está, pero también la justicia misma.

Por un lado, pues, el filme ofrece cuerpos, gestos, actitudes a la justa verbal: la rotundidad del padre, el asiento sólido de su cuerpo, la seguridad de su voz que da a la palabra «canícula» la presencia sensible de la cosa imposible de poner en imágenes, el gesto retórico de las manos que despliegan la dialéctica en la cual hay que comprender la injusticia de los sacrificios; la delgadez del hijo, la voz que no ha terminado de cambiar, la pelusa adolescente que bordea los labios, el perfil agudo opuesto a la demostración dialéctica, el primer plano final sobre el gesto de una mano que se tiende y presenta la palma como signo de rechazo. Por otro lado, el filme confronta los argumentos con el tema del que se habla, pero también con lo que es la causa misma de todo el asunto. Los refiere a lo que se deja ver de él: la consuelda y el cuenco de leche, metonimia de los rebaños ausentes; la luna que determina el éxito o el fracaso de las sementeras; el fuego del sacrificio encendido para provocar la lluvia, y el viento que atiza uno y tal vez anuncia otra. En definitiva, el filme los confronta con la invisibilidad de la justicia y la injusticia.

Ese juego cinematográfico de la presencia y la ausencia parece en un principio redoblar las aporías del debate dialéctico. La calma del lugar pastoral se ofrece, en efecto, al desenvolvimiento de una dialéctica que gira sobre sí misma. En boca del padre, los argumentos razonables sobre la adaptación a las situaciones y la elección del mal menor parecen tan poco concluyentes como los ejemplos utilizados para apoyarlos. La historia del rey Afamante contada por él propone dos conclusiones: llovió porque iban a sacrificar al monarca y llovió porque no lo sacrificaron. Queda la muy simple pregunta hecha por el hijo: ¿cómo es posible que hombres justos pudieran quemar a hombres inocentes? A causa de un hecho incontestable, dice el padre: la canícula. Pero esta respuesta contiene otras dos que no concuerdan entre sí: una es que la canícula transforma a los hombres en animales feroces, ignorantes de toda justicia; otra es que es justo sacrificar en bien del mayor número a los individuos menos útiles a la comunidad, cojos o vagabundos. Lo que cuenta no es el dolor de las víctimas y su fuerza emocional, es saber quién clama. Estamos ante el clásico

argumento de que el fin justifica los medios. Pero el argumento es de doble fondo. Puesto que para justificar el asesinato de los inocentes por la necesidad de suscitar la lluvia, es preciso considerar como establecido que esta es el efecto del sacrificio.

Hay que admitir que la superstición misma es buena si procura el bien del pueblo. Ese es el argumento de Ñuto, el sabio, el comunista de *La luna y las fogatas*, con respecto a las supersticiones sobre los efectos de la Luna denunciadas por el sentido práctico del «americano»: las creencias populares son buenas o malas en función de que sirvan a la causa del pueblo o a la de sus explotadores. Ahora bien, dice aquí el padre, hoy en día el equivalente de la canícula son los patrones. Y si antaño bastaba con quemar a un vagabundo para hacer llover, ¿cuántas casas de señores hay que quemar y a cuántos de estos hay que matar para que el mundo sea justo? De ese cálculo, sin embargo, no se desprende conclusión alguna, como no sea que dioses y patrones se entienden para conservar los privilegios de su pereza y que los oprimidos deben atenerse, en la elección de las víctimas, al principio de utilidad máxima. La dialéctica «marxista» no produce nada más que la sabiduría de una resignación a cometer la injusticia, porque esta es la ley del mundo. Lo que el hijo, por su parte, opone a ello es una revuelta que lleva a otra resignación: es justo que los oprimidos sean oprimidos, porque aceptan la injusticia.

Eso es lo que dice el hijo. Pero en este punto la indecisión de la dialéctica brinda a los cineastas la oportunidad de una intervención que fuerza al mismo tiempo el silencio del lugar material y la aporía de los lugares comunes. Los Straub toman, de hecho, dos iniciativas. La primera sólo concierne al texto: dan la última palabra a la interrupción del hijo, cuando el diálogo de Pavese la devuelve al padre, que trata a su vástago de ignorante y lo invita a seguir regando. La segunda consiste en acompañar sus palabras con un gesto en primer plano: una mano que desciende a lo largo de la túnica. El espectador tiene la tarea de sintetizar los posibles mensajes de ese gesto múltiple: designación de la tierra, declaración de un rechazo, mano abierta a otro porvenir... La irresolución del gesto es al mismo tiempo un poder de resolución que rompe el círculo del intercambio dialéctico. La tensión del texto y la imagen tiene entonces un doble sentido. No por nada, a fines de la década de 1970, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet sustituyen al dramaturgo comunista Brecht, señor de las certezas dialécticas, por el escritor comunista Pavese, que comprueba el retorno del antiguo orden a las tierras altas donde habían actuado los partisanos y se interroga sobre la posibilidad misma de que el mundo de las colinas, la tierra y las cosechas sea compatible con las promesas del cambio revolucionario. «También los griegos hacían sacrificios humanos. Toda civilización campesina ha hecho lo mismo. Y todas las civilizaciones han sido campesinas», escribe Pavese como exergo del diálogo^[1]. Integrar esta proposición al ejercicio dialéctico es a todas luces abrirla a una nueva forma de la irresolución trágica, obligar a la reflexión sobre cualquier futuro del comunismo a tomar en cuenta la provocación del mito y de su historia repetitiva. Es suspender las promesas de la dialéctica, para devolver su fuerza sensible a la

distancia entre la aceptación de la injusticia, que siempre fue «razonable» cometer, y la simple declaración de su rechazo. Pero es también derribar los lugares comunes, los *topoi* de la argumentación dialéctica, transformarlos en bloques sensibles de palabras portadoras de una experiencia histórica. Lo inmemorial del mito y el destino ya no es entonces lo que obstruye el camino del combate por la justicia, es la riqueza sensible de una experiencia colectiva y una capacidad de expresarla. Desde ese punto de vista, la sabiduría del padre y el rechazo del hijo se igualan, afirman análogamente la capacidad de los pastores de hablar a la altura de su destino y del destino de todos. No es indistinto que esa igualdad sensible de los argumentos antagónicos sea expresada aquí por no actores, obreros o empleados reclutados entre quienes frecuentan el círculo Primo Maggio de una pequeña aldea comunista toscana. La capacidad de todos de dar la mayor intensidad sensible a la palabra más ardua estará en el centro mismo de los filmes posteriores de los Straub. El trabajo de su cámara consiste en aumentar ese poder sensible. El gesto del hijo no interrumpe únicamente la dialéctica del padre. Incorpora también la riqueza de experiencia sensible de sus bloques de palabra y experiencia. La teje con la riqueza presente de la luz, el paisaje y el viento. A partir de allí, la luna y las fogatas, el pasto y la viña, el crujido de los pasos sobre la arena del camino, el murmullo del arroyo o el del viento en los árboles, y la confusión misma de las lejanías, se experimentarán una y otra vez bajo su doble aspecto de riqueza sensible común y de recorte del mundo que hace invisible la justicia.



De la nube a la resistencia, Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, 1979.

La tensión de la dialéctica y el mito se absorbe entonces en la condensación lírica de la presencia y la ausencia. Esa metamorfosis de la dialéctica cobra sentido si se la compara con otra, testimoniada por la trayectoria de Godard. En *Eloge de l'amour* [*Elogio del amor*], realizada más de veinte años después de *De la nube a la resistencia*, pero en la misma época que *Operai, contadini*, hay muchos rasgos que pueden recordar al primero: una referencia común a la Resistencia y a su legado desperdiciado, una misma manera de enfrentar una masa de capas de textos que

recogen una experiencia histórica, con lugares de historia enmudecidos. Pero el devenir del diálogo brechtiano toma caminos muy diferentes. Por una parte, la confrontación dialéctica de las palabras y las cosas ha virado en Godard hacia la nostalgia, y los significantes históricos se enfrentan al vacío de su lugar o al agotamiento de su tiempo. Lo testimonian el errático recorrido nocturno de los personajes en un depósito de los ferrocarriles franceses o su parada frente a la Île Seguin, antiguo corazón de las fábricas Renault a la espera de su demolición; el juego de palabras sobre la «fortaleza vacía» que se refiere a la vez a la ciudadela sindicalista y al cerebro del autista; los cuatro jardineros que son una metáfora de los obreros desaparecidos; la canción de *L'Atalante* que simboliza el pasado popular, o la voz ahogada de la anciana que expresa la memoria de la Resistencia. Por otra parte, el choque de los elementos heterogéneos exagera sus provocaciones hasta generar una radical imposibilidad de elegir entre las injusticias. A las célebres palabras de René Char comentadas por Hannah Arendt («Ningún testamento precede a nuestra herencia») responde en *Elogio del amor* un «testamento» a la manera de Villon, el del colaboracionista fusilado Robert Brasillach, cantado por el asistente prestado al director por el coleccionista judío esquilmado. Sus palabras terminan frente a un café cuyo letrero reza «La Libertad», antes de que presenciemos la exposición de un testigo de regreso de Kosovo, cuyas palabras sobre los horrores cometidos por los serbios se acompañan de las de un periodista kosovar que deplora que sus hermanos se hayan entregado a semejantes atrocidades. La equivalencia de las injusticias no se deja interrumpir por ningún gesto ni frasear por la voz de ningún aficionado. El director sólo rescata el poder de hacer jugar su tensión. Las portadas de los libros no se entreabren más que para permitir leer algunos aforismos que vienen a chocar entre sí o a enfrentarse al vacío de los lugares.



Nuestra música, Jean-Luc Godard, 2004.

La escena se reproduce de distinta manera en *Notre musique* [*Nuestra música*] en torno de otro lugar vacío, la biblioteca incendiada de Sarajevo: a esta biblioteca destruida por los obuses serbios, como frente al puente de Mostar destruido por los obuses croatas, el cineasta hace acudir a tres indios salidos de los westerns de antaño, mientras que el discurso compara la injusticia hoy sufrida por los palestinos con la suerte —militar y poética— de Troya, con la de los judíos asesinados en los campos y con el silencio de un antiguo miembro de la Resistencia francesa. No lejos de allí, el director muestra a un grupo de estudiantes la similitud del judío y el musulmán en los campos nazis, la imposibilidad de identificar una de esas ruinas de guerra que se parecen unas a otras o la incapacidad del director Hawks de diferenciar un contracampo sobre un rostro femenino de un campo ocupado por un rostro de hombre. En síntesis, la palabra y la imagen confrontan rabiosamente su poder de denunciar sin fin y su impotencia para resolver jamás. En Godard, la relación entre palabra e imagen se presenta de allí en más bajo dos figuras. En *Historia(s) del cine* pueden deslizarse una sobre otra, fundirse o diferenciarse. Recuperan la comunidad gráfica por medio de la cual Vertov, en la época de *Oddinnadtsatyy* [*El undécimo año*] o de *Shestayaya chast mira* [*La sexta parte del mundo*], quería tejer el sensorio del nuevo mundo comunista.

Pero la recuperan en el lugar de las sombras, la muerte y el arte.

En cambio, allí donde cuerpos vivos tienen que hacerlas concordar, allí donde el cine se propone como juicio sobre los vivos y sus posibilidades de actuar, retoman la distancia que las separa: por un lado, los indios hacen resonar su palabra en la biblioteca vacía como la que el diálogo europeo de las injusticias no deja de olvidar.

Por otro, el caballo y las plumas paródicas del piel roja frente al puente de Mostar denuncian los clisés de la imaginería europea. Sin embargo, las dos denuncias que deberían unirse se anulan. Los cuerpos presentes en la pantalla no tienen la autonomía capaz de permitirles hacer su síntesis. La denuncia de los estereotipos de la imagen les sustrae su poder de habla.

Y lo devuelve a la voz soberana que organiza la confrontación sin fin entre los lugares comunes del discurso y la brutalidad de las imágenes que los interrumpe, entre los estereotipos visuales y la palabra poética que ahonda su evidencia.

De la nube a la resistencia evita ese destino irónico de la dialéctica, al articular la riqueza sensible del texto y lo visible con el poderío de cuerpos capaces al mismo tiempo del gesto de rechazo y de la actuación vocal que se apodera de la capacidad de afirmación contenida en las palabras mismas de la ciencia que propicia la resignación. En la obra de los Straub, el gesto de rechazo del joven pastor se prolongará hasta la palabra del viejo obrero que, en *Il ritorno del figlio prodigo - Umiliati* [El regreso del hijo pródigo - Humillados], viene a interrumpir secamente la impecable demostración marxista de las ilusiones pasatistas de su pequeña comunidad. La política del cine de los Straub se fija así en el arte de construir cuerpos populares capaces al mismo tiempo de frasear el poder dialéctico de la división y de resumir en un gesto la resistencia de la justicia a cualquier argumento. Esa misma resistencia se revela visualmente igual a su contraria: la resistencia de la naturaleza a toda argumentación de lo justo y lo injusto. En Godard la política dialéctica mueve a las palabras a girar sin conclusión alrededor del campo/contracampo que hace ingresar a los israelíes en el color de la ficción y salir a los palestinos hacia el blanco y negro del documental.

Los Straub, por su parte, fijan la dialéctica en la respuesta de los semicoros que extraen en común del intercambio dialéctico un poderío lírico de la palabra, un poder de los bloques sensibles igual al poder de la naturaleza que es su ámbito.

Esta política de la cantata comunista no nos ofrece un modelo de política cinematográfica, sino un punto de referencia: la marca de un tiempo en que la dialéctica queda despojada del movimiento de la historia que la sostenía y debe construirse un nuevo lugar, una nueva distribución de las palabras y los gestos, los tiempos y los espacios; pero también un punto fijo para evaluar cómo han querido los cineastas, desde ese tiempo, abordar las fracturas de la historia, la convulsión de los trayectos entre territorios, las injusticias y los nuevos conflictos. No hay con seguridad nada en común entre el comunismo de los filmes de los Straub y el que Béla Tarr pone en escena en *Sátántangó* como una historia de estafa construida en torno del suicidio de una chiquilla a quien su hermano había hecho creer que si enterraba sus ahorros, estos iban a fructificar, con el solo fin de tomar el dinero para sí. Y sin embargo, en el seno mismo de esta historia de estafadores y víctimas, se eleva una forma de rechazo que no carece de relación con el gesto del pastor de Straub. Eso es lo que testimonian las imágenes del último viaje de la niña. La vemos

en principio detrás del cristal de la taberna donde su madre, como los demás campesinos, se deja arrastrar por el frenesí del baile y la bebida. La chiquilla se abalanza sobre el médico que acaba de llegar para decirle algo que jamás sabremos, lo hace caer y escapa, para seguir en dos planos muy largos el camino fangoso que la llevará a la mañana a la iglesia en ruinas donde tomará el veneno para ratas.



Sátántangó, Béla Tarr, 1994.

Estamos aquí, sin duda, muy lejos de los Straub: esa campiña gris y bajo una lluvia constante se niega a elevarse a la jerarquía de naturaleza y revestirse de una mitología. Y la palabra «dialéctica» se revelará pura máquina retórica cuando el estafador Irimias, con su mucha labia, explote la muerte de la niña y el sentimiento de culpa de sus allegados para embolsarse el dinero de los aldeanos y mandarlos a buscar el rescate de los fondos en una comunidad imaginaria. Sin embargo, la resolución de la niña que camina bajo la lluvia con su gato muerto en brazos, hacia el lugar —que ella misma ha elegido— donde a la mañana siguiente tomará el matarratas, afirma en la pantalla un poder visual de rechazo superior al poder de seducción del estafador. Su marcha obstinada esboza una figura de resistencia que se engrana con toda naturalidad con otras: el brazo extendido del joven pastor de los Straub, pero también el aspecto porfiado de la Mouchette de Bresson y sus pies embarrados que frota concienzudamente contra la alfombra de la plañidera o, en *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, el gesto de la pequeña Ana que transforma su miedo en solicitud para tender una manzana al desertor herido a quien asocia a la imagen de Frankenstein. Y aun en *Sátántangó*, la imagen de los campesinos que destruyen y queman sus muebles para impedirse toda vuelta atrás se sostiene en virtud de ese poder de resistencia que opone la resolución del gesto al vacío del espacio y los engaños de la palabra. El observador pesimista del final del comunismo

histórico puede parecer muy lejos del comunismo eterno que cantan los bloques sensibles de *Operai, contadini*. Pero hay que recordar que, después de este último filme, los Straub hicieron *El regreso del hijo pródigo*, donde la palabra queda exclusivamente en manos de las dos figuras que juzgan a la comunidad: el fiscal que le opone la ley universal de la propiedad y los partisanos que denuncian el atraso de esa cooperativa de otro tiempo. La sabiduría del padre —la de lo inmemorial— se ha convertido en la sabiduría de los hijos: el juicio de la historia. Sólo el gesto responde entonces a la condena dialéctica. *El regreso del hijo pródigo* termina con un puño cerrado de mujer que reproduce el gesto de rechazo del joven pastor. Pero ese mismo final es invalidado por otro, adicional, que nos deja oír el solo murmullo del agua y el viento bajo el sol, en el lugar abandonado de la querrela.

Sucede que, detrás de las puestas en escena que el cine puede proponer sobre la promesa o la traición de una experiencia histórica, está la política que se interesa en la relación propia del arte de las imágenes en movimiento con las historias que cuenta o los procesos que instruye; está su manera de reducir los *topoi* narrativos o dialécticos al marco plano de la pantalla y a la manera como en ella se despliega el espacio y vibra la luz. En el prólogo mencioné esa tensión con referencia a un filme político de otro tiempo, que se ocupa de la justicia y la filiación conforme al modelo narrativo de los encadenamientos de acción y sobre un fondo de certeza en cuanto a lo justo y lo injusto, *El intendente Sansho*. En esta película hay, en efecto, un desdoblamiento ejemplar de la narración. Para cumplir con la palabra dada, Zushio se escapa y logra obtener del nuevo según la rehabilitación de su padre muerto y un puesto de gobernador que utiliza para decretar la liberación de los esclavos en su provincia. Pero, ni bien tomada esa decisión, renuncia y parte a la búsqueda de su madre, a quien termina por encontrar en una isla, ciega y privada de la razón.

Así, la historia de justicia termina dos veces: en el plano narrativo, por la liberación de los esclavos —que Zushio y nosotros sabemos efímera—, y en el plano visual, por la visión de dos cuerpos enlazados que una última panorámica hace desaparecer en la serenidad de un paisaje costero. No hay reparación para la injusticia sufrida por la madre y sus hijos. Pero sí hay esta reconciliación final, ese lento movimiento que reúne y hace desvanecerse en la paz de la imagen los cuerpos separados por la violencia de la intriga. El precio de la justeza del cine es ese suspenso mantenido entre dos direcciones de la imagen en movimiento: la que da acceso a las injusticias del mundo y la que transforma toda intriga de injusticia en vibración sobre una superficie.

El devenir del lazo entre cine y política puede pensarse con referencia a esa tensión del afuera y el adentro, común a la forma narrativa clásica (Mizoguchi) y a la forma dialéctica (Straub). Me limitaré a mencionar algunos ejemplos, tomados de cineastas que ponen en juego de diferente manera el sentido de la ficción y la relación del adentro y el afuera. Después de *Ossos [Huesos]*, Pedro Costa rompe con el modelo narrativo y adopta como referencia el modelo de los Straub: filma entonces la

actuación de cuerpos autónomos, desligados de toda servidumbre narrativa. Pero su inquietud de devolver a los humillados toda la riqueza contenida en su mundo también está desligada de cualquier discusión dialéctica. En torno del brasero instalado en la callejuela de Fontainhas no hay debate alguno sobre las razones de lo justo y lo injusto. Dioses, patrones y revolucionarios están igualmente ausentes de *No quarto da Manda* [*En el cuarto de Vanda*] o de los apartamentos usurpados por sus amigos. Quienes viven allí o simplemente están de paso son habitantes del barrio cuya existencia es independiente de la voluntad del cineasta y que no tienen texto a su disposición para poner en palabras su experiencia. La política de los filmes de Pedro Costa se ejerce entonces en un nivel más radical, el nivel que se menciona al comienzo de la *Política* de Aristóteles, cuando este distingue la palabra que argumenta de la voz que expresa el ruido de la queja. Ya no se trata de poner de relieve la capacidad de los hombres del pueblo de levantarse a plena luz para apoderarse de los grandes textos que argumentan las aporías de lo justo y lo injusto. Se trata de saber si un decorado de paredes leprosas, casuchas invadidas por los mosquitos y habitaciones cruzadas por los ruidos del exterior constituye un mundo; si los cuerpos derrumbados y las voces estremecidas por la tos que recuerdan las «casas de brujas» sólo conocidas por esos jóvenes forman una conversación; si esta misma conversación es el ruido de cuerpos sufrientes o la meditación sobre la vida que esos seres han elegido. La cámara que recoge en los sitios de la relegación social la infinita variedad de las modificaciones de la luz y el color muestra que esos seres habitan, sin duda, un mundo, un mundo de experiencia que es posible oponer a la desnudez de los cubos blancos en los que la municipalidad los realoja o al espacio cerrado de los museos donde los marcos dorados de los cuadros aislan los juegos de la luz y el color de los ruidos del mundo y las trayectorias de los emigrantes. La riqueza del mundo sensible ya no es el fondo contra el cual se eleva la disputa dialéctica. Esa riqueza está en cuestión en todo momento, y en todo momento en trance de ganarse o perderse en la relación tensa entre los juegos de luz y de sombra que Pedro Costa ha heredado de John Ford o Jacques Tourneur y no del cine militante, y los pasajes entre diversos regímenes de la palabra: así, en *Juventude em marcha* [*Juventud en marcha*], las conversaciones prosaicas de la habitación de Vanda, los silencios intensificados por la mirada felina de Ventura, las palabras sibilinas sostenidas por la rigidez de su silueta negra o la palabra lírica que transmite la experiencia de los viajeros procedentes de África a costa de mezclarla con otra palabra, como en la carta de amor en la que extractos de cartas de inmigrantes se mezclan con la última carta de Robert Desnos camino de Terezin. Riqueza del mundo común y capacidad de los individuos del montón ya no pueden incluirse en ninguna fórmula dialéctica. Se distribuyen bajo la forma de una multiplicidad de condensaciones singulares: camafeo de verdes y azules en una habitación angosta, naturaleza muerta compuesta por cuatro botellas en un campamento de barracas, silueta negra que acusa el silencio de un cuadro o refuta un discurso con un brazo

extendido, monólogo en el que el inmigrante desocupado se transforma en señor venido de tierras lejanas, regalos poéticos prometidos por una carta de amor convertida en propiedad de todos, etc. Todas esas condensaciones funcionan en la superficie de la pantalla como los sustitutos de un gran arte perdido, que sería el arte de la vida misma, el arte de compartir la riqueza sensible y las formas de experiencia.

La política del cine se juega entonces en la relación entre el principio «documental» de observación de cuerpos autónomos y el principio ficcional de recomposición de los espacios. Khalil Joreige y Joana Hadjithomas aplican, de otra manera, una política de este tipo en *je veux voir* [Quiero ver], donde la «ficción» consiste en un breve viaje en el que el paisaje de las ruinas del sur del Líbano es visto y recorrido por dos cuerpos de actores diferentes: el de una estrella francesa, llegada a «ver», pero avergonzada a la vez por escapar a las miradas que atrae la silueta de la actriz famosa y por poner los pies en esas ruinas que ha querido ver; y el de un actor —*performer*— libanés, acostumbrado a deambular entre las ruinas y a reírse de ellas de ser necesario, pero desconcertado ante esas mismas ruinas a causa de la imposibilidad de reconocer visualmente la distribución familiar de los lugares de una casa.

También es una confrontación de los espacios la que organiza Tariq Tegua en *Gabbla*, donde la ficción puede decirse de dos maneras: como la historia de personajes inventados pero, asimismo, como un sistema de distancias entre los modos de constituir un territorio. Hay una distancia inicial entre un país (Argelia), tal como puede expresárselo en la lengua del poder o el discurso de los intelectuales radicales, y ese país tal como puede recorrerlo un cuerpo sustraído a su grupo, un cuerpo de exmilitante convertido en una silueta delgada y silenciosa, como hecho a imagen de su trabajo de topógrafo, condenado a mirar a través de una lente para trazar sobre el territorio las rectas exactas de futuras líneas eléctricas. Ese personaje de topógrafo parece ser en principio la metáfora de un cine consagrado a la indagación minuciosa que redescubre, más allá de las guerras ideológicas que la ocultan, la materialidad de un territorio de lo visible: las huellas de sangre de los combates de ayer en una casa rodante, las granjas destruidas, los detritus entre los cuales pacen los rebaños, el fuego en cuyo torno los aldeanos celebran la amistad y la paz recuperada, o los gritos de quienes anuncian una nueva guerra. Pero esa segunda distancia releva a la primera cuando el trazado del topógrafo dedicado sólo a ver, paso a paso, la realidad del país, tropieza con la gran hilera de emigrantes que se marchan de África del Norte con destino a España, la hilera de aquellos que se dirigen al lugar donde les parece posible vivir. La política del filme se identifica entonces con el movimiento por el cual una manera de recorrer el espacio y hacer justicia a quienes lo habitan es interceptada y desviada por otra. El paso a paso del agrimensor vacila y se derrumba a causa del cuerpo inesperado de una joven sin nombre, que ha partido sin duda de Malí para ir a España, y ahora desea regresar al país. Su línea de paciencia cae en una línea de fuga, una línea que debe, a la inversa, devorar a toda velocidad los espacios

lisos para llegar a ese punto abstracto que se llama frontera. Esa travesía tiene un momento saliente, un momento de condensación de las diversas Argelias que el filme atraviesa y de las diferentes velocidades y temporalidades que se combinan en él. El momento del que hablamos se sitúa hacia el final de la película, cuando Malek, cuyo automóvil ha sufrido una avería en medio del desierto, acaba de encontrar en una ciudad del sur a un amigo que le facilita un medio de transporte.

El episodio nos muestra en primer lugar a Malek y «la chica» en el decorado típico del «país en desarrollo» con esas murallas de piedra sillar de las que no se sabe si pertenecen al futuro en construcción o a los obradores abandonados. Malek golpea a una puerta tras la cual se abre el territorio de la hospitalidad, virtud por lo común asociada a las sociedades tradicionales, gustosamente opuesta hoy a la violencia islamista de ayer, y que resulta algo así como una metáfora del proyecto estético y político del filme; una vez que el anfitrión procura a Malek la motocicleta que le permitirá llegar a la frontera, atravesamos el territorio desértico, abstracto, de la huida a la que el agrimensor se ve arrastrado por la joven. Pero el propio desierto está cortado por otro que dos intelectuales militantes recorren como un paseo, con el fin de vigorizar su radicalismo político.

Ambos pertenecen a un grupo al que vemos, a lo largo de toda la película, debatir acerca de la sociedad ideal, mientras Malek recorre el interior. Podría creerse que la conversación dialéctica se ha convertido en una pura parodia a la que se opone la realidad del país. Pero no hay nada de eso. Esta conversación de intelectuales «apartados de las masas» es también una parte de la riqueza común cuyo inventario hace el filme, una isla entre las que constituyen un país archipiélago. Parece legítimo reírse al comienzo de la película de esos charlatanes que, en su espacio cerrado, proclaman su devenir-mujer y exaltan «la intelectualidad que atraviesa toda la sociedad». Pero el devenir andrógino de la intelectualidad colectiva es lo que sin duda pone en escena la travesía del desierto en la moto que lleva al agrimensor y la fugitiva, dos formas inversas de movimiento, dos figuras heterogéneas de la justicia, reunidas por el poder del cine en un mismo móvil. Así, la querrela dialéctica sobre la justicia toma la forma de una confrontación de espacios. Y la travesía de estos obedece a la misma ley que impone a la fábula cinematográfica declararse como tal y dejar a la pantalla volver a hacer suyas las siluetas y las trayectorias. Al final de *Gabbla*, las siluetas vuelven a la indiferenciación del color arena de la que habían salido en un principio. Pero ni siquiera hay necesidad de desierto o grandes espacios para producir ese efecto.

El final de *Dernier maquis* [*La última resistencia* o *Dernier maquis*], de Rabah Ameur-Zaïmeche, es con seguridad más militante. Narrativamente hablando, el filme concluye con una vela de armas en la empresa donde los obreros despedidos utilizan para bloquear el acceso las montañas de paletas rojas que son a la vez la producción de la firma y el decorado de la película. A la noche, la luz que pasa por las aberturas de las paletas transforma la barricada en un nuevo tipo de «fortaleza obrera», pero

para confesar al punto su carácter lúdico, al negarle toda consecuencia narrativa y borrarla en el negro final.

Esta transformación de los juegos de lenguaje dialécticos de antaño en juegos de espacio puede parecer bastante lejos de ciertas expectativas en cuanto a la política del cine. Pero prosigue a su manera el movimiento que desplaza en dos direcciones las formas teatrales de la querrela sobre la justicia: por un lado, la manifestación de la capacidad del pueblo llano de expresar la riqueza de la experiencia común; por otro, la incertidumbre de toda tentativa de encontrar alguna vez los signos de la justicia en la superficie de las cosas visibles. Si el filme de los Straub es un punto de referencia, se debe al equilibrio que realiza entre esos dos movimientos: por una parte, el cine transfiere a los anónimos el poder teatral de la querrela sobre la injusticia; por otra, transforma la querrela en proyección de imágenes luminosas e invalida la pretensión del teatro de identificarse con la vida, esa pretensión de la que ponía como garantía la realidad de los cuerpos parlantes en acción. Demos a ese contramovimiento cinematográfico el nombre de sabiduría de la superficie. Y constatemos que hoy el equilibrio se ha inclinado con claridad hacia su lado. Sin embargo, más que una retirada con respecto a ciertas expectativas militantes, yo vería en ello la oportunidad misma de interrogarse sobre estas. Dos siglos y medio después de Rousseau y su *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, algunos aún sostienen con vigor la idea de que el efecto político de las obras se mide en la producción de sentimientos definidos de atracción o repulsión, de indignación o energía. Todavía se aferran a los modelos de causalidad que pretenden ligar modos de percepción, formas de saber y afectos movilizados. Pero si atribuyen esos poderes a las obras, es para mejor pescarlas en falta y deducir de ello un diagnóstico de impotencia. Yo creo que hay más poder común preservado en la sabiduría de la superficie, en la manera como las cuestiones de la justicia se evalúan en ella conforme a imperativos de justeza. Pero esas historias de espacios y trayectos, caminantes y viajes, también pueden ayudarnos a invertir la perspectiva e imaginar ya no las formas de un arte adecuadamente puesto al servicio de fines políticos, sino formas políticas reinventadas sobre la base de las múltiples maneras que tienen las artes de lo visible de inventar miradas, disponer cuerpos en lugares y hacerlos transformar los espacios que recorren.

Política de Pedro Costa

¿Cómo pensar la política de los filmes de Pedro Costa? En principio, la respuesta parece simple: sus filmes tienen por tema esencial una situación que está en el centro mismo de los desafíos políticos de nuestro presente: la suerte de los explotados, de quienes han venido de lejos, de las excolonias africanas para trabajar en la industria de la construcción portuguesa, y que han perdido a su familia, su salud y a veces su vida en esos obradores; los que se hacinaron ayer en las barriadas miserables suburbanas para ser luego desalojados de ellas y enviados a viviendas nuevas, más luminosas, más modernas, pero no necesariamente más habitables. A ese núcleo central se suman otros temas políticos sensibles: en *Casa de lava*, la represión salazarista que enviaba a sus opositores a campos situados en las islas africanas de donde sus habitantes autóctonos partían a la búsqueda de un trabajo en la metrópoli, y desde *Ossos [Huesos]*, la vida de los jóvenes lisboetas a quienes la droga y la deriva social han enviado a las mismas barriadas miserables que los inmigrantes.

Sin embargo, una situación social no basta para hacer un arte político, como no basta una simpatía evidente por los explotados y los desamparados. De ordinario se considera que debe sumársele un modo de representación que haga inteligible esa situación como el efecto de ciertas causas y la muestra productora de formas de conciencia y afectos que la modifican. Se reclama, pues, que los medios formales de la obra obedezcan a la preocupación por las causas que deben señalarse a las inteligencias y los efectos que deben producirse sobre las sensibilidades. En este punto, las cosas se enturbian. La cámara de Pedro Costa no hace nunca el trayecto habitual que desplaza el objetivo de los lugares de la miseria para ponerlo en aquellos donde los dominantes la producen o la gestionan. En sus filmes no aparecen ni el poder económico que explota y relega ni el poder administrativo y policial que reprime o desplaza a las poblaciones. Y por la boca de sus personajes no se expresa ninguna formulación política de la situación ni afecto alguno de revuelta. Ciertos cineastas políticos, como Francesco Rosi no hace mucho, nos hacían ver la maquinaria económica y política que relegaba o desplazaba a los pobres. Otros, como Jean-Marie Straub aún hoy, toman, a la inversa, la posición de alejar su cámara de la «miseria del mundo» para instalar frente a nosotros, en algún anfiteatro de verdor, evocativo de grandezas antiguas y revoluciones modernas, a hombres y mujeres del pueblo que afrontan la historia y reivindican con orgullo el proyecto de un mundo justo. Nada parecido se encontrará en Pedro Costa: ni inscripción de la barriada miserable en el paisaje del capitalismo en mutación, ni instauración de una escena propia de la grandeza colectiva. Se dirá que da testimonio de otra época: inmigrantes caboverdianos, pobres blancos desclasados y jóvenes marginales ya no constituyen nada que se parezca al proletariado, explotado y triunfante, que era el horizonte de

Rosi y sigue siendo el de Straub. El modo de vida de esos individuos no es tanto el de explotados como el de desamparados. Los policías mismos están ausentes de su universo, al igual que los combatientes de la lucha social. Los únicos residentes del centro que acuden a veces a verlos son enfermeras: y aun así, lo que las impulsa a perderse entre ellos es una fisura íntima, más que la atención que debe prestarse a las poblaciones sufrientes. Los habitantes de Fontainhas viven su condición de una manera que se estigmatizaba en los tiempos brechtianos, como un destino, y a lo sumo discuten si es el cielo, su elección o su debilidad lo que los ha sometido a él.

La inquietud explicativa y movilizadora parece, de tal modo, ausente del proyecto de Pedro Costa. Y sus propias decisiones artísticas se oponen al parecer a toda una tradición del arte documental. A quien ha decidido hablar de la miseria, se le recuerda siempre que esta no es un objeto artístico. Y sin embargo, el autor de *En el cuarto de Vanda* parece aprovechar cualquier oportunidad de magnificar el decorado de la barriada miserable en proceso de destrucción. Una botella de agua de plástico, un cuchillo, un vaso, algunos objetos tirados encima de una mesa de madera blanca en un departamento usurpado, y surge así, con una luz que viene a rozar su plato, la ocasión de una bella naturaleza muerta. Si cae la noche en esa vivienda sin electricidad, dos pequeñas velas sobre la misma mesa darán a una conversación miserable o a una sesión de *shoot* la apariencia de un claroscuro holandés del Siglo de Oro.

El trabajo de las excavadoras permite, con el derrumbe de las casas, destacar esculturales muñones de hormigón o grandes paneles de muros con un contraste de azules, rosas, amarillos o verdes. La habitación donde Vanda tose hasta desgarrarse el pecho nos cautiva con sus colores verdosos de acuario donde vemos revolotear de aquí para allá mosquitas y mosquitos.

A la acusación de esteticismo puede responderse, en verdad, que Pedro Costa filmó los lugares tal como eran: las casas de los pobres suelen ser más variopintas que las de los ricos y sus colores crudos son más agradables al ojo del amante del arte moderno que el esteticismo convencional de las decoraciones pequeñoburguesas. Ya en la época de Rilke los poetas veían en las casas despanzurradas tanto un decorado fantástico como la estratigrafía de un modo de habitar. Al decir que Pedro Costa filmó los lugares tal como eran se indica también un rumbo artístico preciso: luego de *Huesos* el director renunció a componer decorados para contar historias. Renunció a explotar la miseria como objeto de ficción. Se instaló en esos lugares para ver vivir en ellos a sus habitantes, escuchar sus palabras, captar su secreto. La cámara que juega virtuosa con los colores y las luces se hace una con la máquina que da a sus actos y sus palabras tiempo para desplegarse. Como es obvio, esa respuesta sólo redime al autor del pecado de esteticismo a costa de reforzar la otra objeción: ¿qué política es esa, que se asigna por objetivo registrar una palabra que sólo parece reflejar la miseria del mundo?

Esteticismo indiscreto o populismo inveterado: es fácil encerrar en ese dilema las

conversaciones en la habitación de Vanda o las tribulaciones de Ventura. Pero el método de Pedro Costa hace estallar ese marco dentro de una poética mucho más compleja de intercambios, correspondencias y desplazamientos. Para abordarlo, vale la pena detenerse en un episodio de *Juventud en marcha* que podría resumir, en unos pocos «cuadros», la estética de Costa y la política de esa estética. En ese episodio escuchamos ante todo la voz de Ventura, en la barraca compartida con su compañero Lento, recitar una carta de amor mientras la cámara se queda fija sobre un pedazo de pared gris agujereada por el rectángulo claro de una ventana, frente a la cual cuatro botellas componen otra naturaleza muerta. Apremiada por la voz de su amigo, la recitación de Ventura se disuelve lentamente. En el plano siguiente, brutal cambio de decorado: la naturaleza muerta que servía de decorado a la recitación es sucedida por otro rectángulo —horizontal y frontal en este caso— tomado de otro muro aún más oscuro. Su marco dorado parece agujerear con su luz propia el negro circundante que, no obstante, gana sus bordes. En él, colores bastante similares a los de las botellas dibujan arabescos en los que reconocemos a la Sagrada Familia en su huida a Egipto con una cohorte de ángeles. Anunciado por un ruido de pasos, en el plano siguiente se nos aparece un personaje: Ventura pegado a la pared entre el retrato de Hélène Fourment realizado, como la *Huida a Egipto*, por Rubens, y un *Retrato de hombre* de Van Dyck. Las tres obras son célebres y están bien localizadas: estamos ante las paredes de la Fundación Gulbenkian. No es, desde luego, un edificio situado en el barrio de Ventura. En el plano precedente nada anunciaba esa visita, y nada en el filme indica que Ventura tenga una afición particular a la pintura. Esta vez, en consecuencia, el realizador parece haberse apartado de los caminos de sus personajes. Ha trasladado a Ventura a ese museo que, por la resonancia de los pasos sobre el suelo y la iluminación nocturna, podemos suponer sin visitantes y requisado para esta secuencia. La relación de los tres cuadros y la «naturaleza muerta» anterior, y de la barraca desvencijada y el museo, pero quizá también la relación de la carta de amor y la muestra pictórica, componen por lo tanto un desplazamiento poético muy específico, una *figura* que, dentro del filme, habla del arte del cineasta, de su relación con el arte de los museos, de la relación que uno y otro mantienen con el cuerpo de su personaje, y por consiguiente de sus políticas respectivas.

Esa relación entre dos políticas puede parecer en principio fácil de percibir. En un plano mudo, un guardia, también negro, se acerca a Ventura y le susurra algo al oído. Mientras el visitante se va de la sala, el guardia saca un pañuelo del bolsillo y borra la huella de sus pies. Comprendemos: Ventura es un intruso. El guardia se lo dirá más adelante: este museo es un refugio, lejos del estrépito de los barrios populares y de los supermercados donde no hace mucho debía evitar que robaran mercaderías; un mundo antiguo y apacible, sólo perturbado por azar cuando aparece alguien del mundo de Ventura y él mismo. Ventura lo atestiguaba ya por su actitud, al dejarse llevar sin resistencia por la escalera de servicio, pero asimismo por su mirada, que escrutaba un enigmático punto de mira aparentemente situado bastante por

encima de los cuadros. La política del episodio consistiría en recordarnos que los goces del arte no son para los proletarios, ni los museos para los obreros que los han construido. Eso es lo que explícita en los jardines de la fundación el diálogo entre Ventura y el empleado del museo que nos dice por qué aquel está en su lugar en ese sitio del cual fue desplazado: antes no había allí más que malezas y pantanos poblados de ranas. Fue él quien, junto con otros obreros, limpió las malezas, niveló, abrió las canalizaciones, cargó con los materiales, instaló en su sitio la estatua del fundador con su pingüino y sembró césped a sus pies. Y también fue allí donde se cayó de un andamio.

El episodio sería, pues, algo así como una ilustración del poema en que Brecht pregunta quién construyó Tebas la de siete puertas y otros esplendores arquitectónicos. Ventura representaría en él a todos los que construyeron a costa de su salud y su vida edificios cuyo prestigio y goce se reservan otros. Pero esta sencilla lección no justificaría que el museo estuviera desierto, vacío incluso de quienes disfrutaban del trabajo de los Ventura; no justificaría que las secuencias rodadas en su interior fueran completamente silenciosas; que la cámara se demorara en el hormigón de las escaleras de servicio por las cuales el guardia despide a Ventura; que al silencio del museo sucediera una larga panorámica entre los árboles, sazónada con cantos de pájaros, ni que Ventura contara en orden su historia, desde el día preciso de su llegada a Portugal, el 29 de agosto de 1972, y que la secuencia se detuviera brutalmente en el señalamiento del punto desde el que cayó tiempo ha. La relación del arte de Pedro Costa con el arte del museo excede la simple demostración de la explotación del trabajo al servicio del goce de los estetas, toda vez que la figura de Ventura supera la del trabajador despojado del fruto de su trabajo. La secuencia se inscribe en un nudo más complejo de relaciones de reciprocidad y no reciprocidad.

El museo, para comenzar, no es el lugar de la riqueza artística opuesto al despojamiento del trabajador. Los arabescos de colores de la *Huida a Egipto* no exhiben ninguna superioridad evidente sobre el encuadre de la ventana y de las cuatro botellas en la barraca de los dos obreros. El marco dorado en donde se encierra la obra de Rubens parece incluso un recorte del espacio más mezquino que la ventana de esa vivienda, una manera de invalidar lo que lo rodea, de despojar de interés las vibraciones de la luz en el espacio, los contrastes de colores en las paredes y los ruidos del exterior. El museo es el lugar donde el arte está encerrado en ese marco sin transparencia ni reciprocidad. Lugar del arte avaro que excluye al trabajador que lo ha construido, porque excluye ante todo lo que vive de desplazamientos e intercambios: la luz, las formas y los colores en movimiento, así como los trabajadores procedentes de la isla de Santiago. Quizá sea por eso que la mirada de Ventura se pierde en alguna parte en dirección al techo. Podría pensarse que apunta ya mentalmente al andamio del cual se cayó. Pero también puede pensarse en otra mirada hacia la esquina de otro techo, en el apartamento nuevo que visitaba bajo la guía de otro hermano de Cabo Verde, muy convencido él también de que Ventura no

estaba en su lugar en ese sitio que reclamaba para una familia ficticia, e igualmente deseoso de borrar las huellas del intruso en ese ámbito aséptico. A su palabrerío en elogio de las prestaciones socioculturales del barrio, Ventura no había opuesto más que un brazo izquierdo majestuosamente extendido en dirección al techo, y una frase lapidaria: «Está lleno de arañas». Ni el empleado municipal ni nosotros podemos verificar la presencia de arañas en el techo.

Tal vez sea Ventura quien, como suele decirse, tiene «la azotea llena de telarañas». Y, de suponer incluso que esos bichos se paseen efectivamente por las paredes de la vivienda social, es poca cosa comparada con la lepra que corroe los muros de la villa miseria, así como los de su «hija» Bete, donde él se entretiene en ver dibujadas figuras fantásticas. A menos que el agravio de las paredes blancas de la vivienda social que recibe al proletario, como de los muros sombríos del museo que lo rechaza, consista precisamente en reprimir esas figuras aleatorias en las que la imaginación del proletario que ha cruzado los mares, expulsado a las ranas del centro de la ciudad y caído del andamio, puede igualarse con la del artista. El arte expuesto en la pared de los museos no es simplemente ingrato con el constructor de estos. También es avaro con la riqueza sensible de su experiencia, como con la que la luz hace brillar en las viviendas más miserables.

Es eso lo que ya dice el relato de Ventura al contar su partida de Cabo Verde el 29 de agosto de 1972, la llegada a Portugal, la transformación de un terreno pantanoso en fundación de arte y la caída. Al poner a Ventura en ese decorado, Pedro Costa también le hace adoptar un tono a la manera de Straub, el tono de la epopeya de los descubridores de un mundo. El problema no es abrir los museos a los trabajadores que los construyeron, es hacer un arte a la altura de la experiencia de esos viajeros, un arte originado en ellos y que ellos puedan a cambio compartir. Es lo que nos hace saber, tras la caída brutal del relato de Ventura, el episodio siguiente, construido como un *flashback* del accidente. En él vemos que Ventura vuelve con la cabeza vendada a la barraca de madera con el techo devastado; se sienta agobiado a una mesa; reclama imperiosamente a Lento que juegue a las cartas con él y, mientras baja con ruido una tras otra, retoma la lectura de la carta de amor que quiere hacer aprender de memoria a su compañero analfabeto. Esta carta, recitada varias veces, actúa como estribillo del filme. Ella nos habla de una separación y un trabajo en las obras en construcción lejos de la amada, pero también de un reencuentro próximo, que va a embellecer dos vidas durante veinte o treinta años; nos cuenta el sueño de regalar a la amada cien mil cigarrillos, ropa, un automóvil, una casita de lava y un ramo de cuatro centavos, y el esfuerzo de aprender cada día palabras nuevas, palabras de belleza cortadas a la medida exclusiva de dos seres como un pijama de seda fina.



Juventud en marcha, Pedro Costa, 2006.

Ventura no tiene ningún destinatario a quien enviar esta carta, escrita para una sola persona; ella es, en verdad, su actuación artística, una actuación de la que querría hacer copartícipe a Lento, porque es la de un arte del compartir, un arte que no se separa de la vida, de la experiencia de los desplazados, de sus medios de llenar la ausencia y acercarse al ser querido. Pero también es cierto que no le pertenece más a él que al filme. La carta ya escandía, de manera más discreta, el filme «ficcional» del que *juventud en marcha* es algo así como el eco o el reverso: *Casa de lava*, la historia de la enfermera que se marcha a Cabo Verde para acompañar a Leáo, un trabajador que, como Ventura, se ha roto la cabeza en otra obra en construcción.

La carta aparecía ante todo en los papeles de Edith, la metropolitana exiliada, que se había instalado en Santiago para estar cerca de su amante, encerrado por el régimen salazarista en el campo de concentración de Tarrafal, y que luego de la muerte del hombre permaneció en el lugar, adoptada, en su extravío mismo, por la comunidad negra que, agradecida por la pensión con la que ella contribuía a su subsistencia, la retribuía con serenatas. La carta de amor parecía, pues, escrita por el condenado.

Pero en el hospital, a la cabecera de Leáo, Mariana hacía que la leyera la joven Tina, la hermana del herido, porque estaba escrita en lengua criolla; Tina se la apropiaba, y la carta parecía entonces no enviada desde el campo de la muerte sino desde ese obrador de Portugal donde había trabajado Leáo. Sin embargo, cuando se le preguntaba a este, por fin salido del coma, su respuesta era perentoria: ¿cómo habría podido él ser el autor de una carta de amor, si no sabía ni leer ni escribir? Resultaba

como consecuencia que la carta ya no había sido escrita por nadie en particular ni dirigida a nadie en particular; aparecía como la obra de uno de esos escritores públicos, igualmente capaces de formular las emociones amorosas de los iletrados y sus solicitudes administrativas. Su mensaje de amor se perdía en la gran transacción impersonal que ligaba a Edite tanto al militante muerto como al trabajador negro herido, pero asimismo a la cocina de la excocinera del campo o la música del padre y el hermano de Leáo, con quienes Mariana había compartido también el pan y la música. Estos, que no querían ir a ver a su pariente al hospital, reconstruían sin embargo su casa, la casa en la que él sólo debía entrar sobre sus dos piernas, a la vez que se preparaban para marcharse a los obradores de Portugal.

Puesta en manos de Ventura, la carta sale así de esta gran circulación entre el aquí y el otra parte, entre los militantes metropolitanos deportados y los trabajadores obligados al exilio, entre los letrados y los iletrados, los cuerdos y los locos.

Pero al prolongar su destino, da a conocer su origen y otra circulación viene a adosarse a la trayectoria de los emigrados. El autor de la carta es Pedro Costa, que ha combinado dos fuentes en ella: la carta de un trabajador inmigrante, pero también la de un «verdadero» escritor, Robert Desnos, escrita sesenta años antes en otro campo, el de Flöha, localidad de Sajonia, en el camino que lo llevaría a Terezin y a la muerte. Así, el destino ficcional de Leáo y el destino real de Ventura quedan englobados en el circuito que liga el exilio corriente de los trabajadores a los campos de la muerte. Pero también el arte del pobre —el arte de los escritores públicos— y el de los grandes poetas se enlazan en la misma trama: un arte de la vida y las cosas compartidas, un arte del viaje y la comunicación para uso de aquellos cuya vida consiste en viajar, vender su fuerza de trabajo y construir las casas y los museos de otros, pero también transportar su experiencia, su música, su manera de habitar y amar, de leer en las paredes o de escuchar los cantos de los pájaros y los hombres.

La atención a todas las formas de belleza que pueden presentar las moradas de los pobres o la escucha de palabras a menudo anodinas y repetitivas, en el cuarto de Vanda o el apartamento nuevo en el que volvemos a verla desintoxicada, más gorda y madre de familia, no es, por lo tanto, una muestra de formalismo estetizante ni de deferencia populista. Ellas se inscriben en una política del arte. Esta política ya no es la que hacía del estado del mundo un espectáculo para mostrar las estructuras de la dominación y movilizar las energías contra ella. Sus modelos se extraen de la carta de amor de Ventura/Desnos o de la música de los parientes de Leáo: es un arte en el que la forma se vincula a la construcción de una relación social y pone en práctica una capacidad que pertenece a todos.

No se trata del viejo sueño vanguardista de disolución de las formas artísticas en las relaciones del mundo nuevo. Se trata de señalar la proximidad del arte con todas las formas en las que se afirma una capacidad de compartir o una capacidad compartible. La puesta en valor de los verdes de la habitación de Vanda acompaña la tentativa que hacen esta misma, Zita, Pedro o Nurro para someter su vida a examen y

recuperarla así como propia. La naturaleza muerta luminosa, compuesta con una botella de plástico y algunos objetos rescatados y puestos sobre la mesa de madera blanca de una vivienda usurpada, está en armonía con la obstinación del pelirrojo que, pese a las protestas de sus camaradas, limpia con su cuchillo las manchas de esa mesa condenada a caer en los dientes de la excavadora. Pero también es preciso que los elementos de riqueza sensible y de poder de palabra y visión que se toman de la vida y el decorado de las vidas precarias les sea devuelto, se ponga a su disposición, como una música de la que puedan disfrutar o una carta de amor cuyos términos puedan adoptar para sus propios amores.

¿No es eso lo que cabe esperar del cine, el arte popular del siglo xx, el arte que permitió a los más numerosos, a quienes no cruzaban las puertas de los museos, gozar del esplendor de un efecto de luz sobre un decorado corriente, de la poesía del tintineo de un vaso o de una conversación banal en la barra de una taberna cualquiera? Frente a quienes lo incluyen en el linaje de los grandes «formalistas», Bresson, Dreyer o Tarkovski, Pedro Costa reivindica un linaje muy distinto: Ford, Walsh, Tourneur u otros más modestos, anónimos autores de películas de serie B de presupuesto ajustado, fabricantes de historias bien formateadas para provecho de las compañías hollywoodenses, que pese a ello no dejaban de suscitar el regocijo de los espectadores de los cines de barrio ante el igual esplendor de una montaña, un caballo o una mecedora, sin ninguna jerarquía de valor visual entre hombres, paisajes, animales u objetos^[1].

El cine se revelaba así, en el interior mismo de un sistema de producción centrado en la ganancia de los propietarios, como un arte de la igualdad. El problema, lo sabemos, es que el propio capitalismo ya no es lo que era: si bien Hollywood sigue prosperando, los cines de barrio no existen más, reemplazados por las salas múltiples que dan a cada público, sociológicamente determinado, el tipo de arte formateado para él; y, como todas las obras que escapan a ese formateo, los filmes de Pedro Costa se etiquetan de entrada como películas de festival, reservadas al goce exclusivo de una elite de cinéfilos, y tiende a confinárselas en el espacio del museo y los amantes del arte. Para Costa, el culpable de esta situación es, claro está, el estado del mundo, es decir la dominación sin tapujos del poder del dinero que pone en la casilla de los autores de «filmes para cinéfilos» a quienes quieren devolver a todos la riqueza de experiencia sensorial disponible en las vidas más humildes. Es el sistema el que transforma en monje triste a quien quiere un cine que pueda compartirse como la música del violinista caboverdiano o la carta común al poeta y al analfabeto.

No tenemos la certeza, sin embargo, de que esta explicación sea suficiente. Es muy cierto que la dominación del dinero tiende a constituir hoy un mundo donde la igualdad debe desaparecer de la organización misma del paisaje sensible: en él, cualquier riqueza debe aparecer separada, atribuida a una categoría de poseedores o usuarios particulares. Para los humildes, el sistema tiene las moneditas de su riqueza, de su mundo, formateada para ellos y separada de la riqueza sensorial de su propia

experiencia. Pero este reparto de las cartas no es la única razón que rompe la reciprocidad y separa al filme de su mundo. La experiencia de los pobres no es sólo la de los desplazamientos y los intercambios, los préstamos, los robos y las restituciones. Es también la de la fisura que interrumpe la justicia de los intercambios y la circulación de las experiencias.

En *Casa de lava*, esa fisura era el mutismo de Leáo en su cama de hospital, de la que ya no se sabía si era la manifestación del coma traumático o el deseo de no volver más al mundo común; era también la «locura» de Edith, su «olvido» del portugués y su encierro en la bebida y la lengua criolla. La muerte del militante en el campo salazarista y la herida del inmigrante en un obrador portugués instituían en el corazón de la circulación de los cuerpos, los cuidados, las palabras y las músicas, la dimensión de lo imposible de intercambiar, lo irreparable.

En *Huesos* encontrábamos el mutismo de Tina, su incapacidad de saber qué hacer con el niño que tenía en brazos, como no fuera llevarlo con ella a la muerte. *Juventud en marcha* parece escindida entre dos lógicas, dos regímenes de intercambio de la palabra y la experiencia. Por un lado, la cámara se instala en el nuevo cuarto de Vanda, una aséptica habitación blanca casi totalmente ocupada por una cama matrimonial de diseño de supermercado. Allí, una Vanda que ha sentado cabeza y aumentado de peso cuenta su nueva vida, la desintoxicación, el hijo, el marido meritorio, las preocupaciones de salud. Por otro, la cámara sigue a Ventura, con frecuencia mudo o, en las contadas ocasiones en que habla, profiriendo órdenes imperiosas o frases lapidarias, perdido otras veces en su relato o la recitación de la carta. La cámara lo describe como un animal extraño, demasiado grande o feroz para el decorado, la mirada a veces fija con un fulgor de fiera, más a menudo con la cabeza baja, hacia el suelo, o vuelta hacia lo alto: la mirada de un ausente, de un enfermo. En el caso de Ventura, no se trata de recoger el testimonio de una vida difícil, sin perjuicio de preguntarse cómo darlo a compartir; se trata de afrontar lo incompartible, la fisura que ha separado a un individuo de sí mismo. Ventura no es un «trabajador inmigrante», un humilde al que haya que devolver su dignidad y el goce del mundo que él ha ayudado a construir. Es una suerte de errabundo sublime, un personaje de tragedia que interrumpe por sí mismo la comunicación y el intercambio.

Con el paso de los muros leprosos, los decorados coloridos y los colores chillones de la villa miseria a las paredes blancas de los edificios nuevos, esas paredes que ya no hacen eco a las palabras, parece producirse un divorcio entre dos regímenes de expresión. Aun cuando Vanda se preste a hacer de una de las «hijas» de Ventura, y este se siente a su mesa, converse en su habitación y se desempeñe ocasionalmente de niño, la fisura que lo afecta tiende la sombra de ese gran cuerpo roto sobre la crónica de la vida reparada de Vanda y torna vano su relato. El divorcio puede expresarse en los términos de una vieja querrela, resumida hace más de dos siglos en el prefacio de *La nueva Eloísa*: ¿esas cartas familiares son reales o ficticias?, preguntaba el objetor al escritor. Si son reales, son retratos.

A los retratos no se les pide otra cosa que fidelidad al modelo, pero interesan a poca gente al margen de la familia. Los «cuadros imaginarios», en cambio, despiertan el interés del público, pero para ello deben parecerse ya no a un individuo determinado sino al ser humano. Pedro Costa dice las cosas de otro modo: de la paciencia de la cámara que acude todos los días a filmar mecánicamente las palabras, los gestos y los pasos, ya no para «hacer películas» sino como un ejercicio de acercamiento al secreto del otro, debe nacer en la pantalla una tercera figura, una figura que ya no es ni el autor, ni Vanda, ni Ventura, un personaje que es y no es ajeno a nuestras vidas^[2]. Pero ese advenimiento de lo impersonal queda a su vez atrapado en la disyunción: para el «tercer personaje» es difícil escapar a la alternativa de ser el retrato de Vanda, encerrado en el círculo de familia de las identificaciones sociales, o el cuadro de Ventura, el cuadro de la fisura y del enigma que torna fútiles los retratos de familia y las crónicas familiares. Una secuencia enigmática de *Juventud en marcha* lleva al extremo esa tensión: en ella volvemos a encontrar a Lento, el inmigrante típico, el iletrado incapaz de aprender la carta de amor, transportado con brutalidad a la tragedia en medio de un departamento incendiado donde han muerto su mujer y sus hijos. No le conocíamos ni mujer ni hijos, y un plano anterior nos lo había mostrado agonizante al pie del poste de electricidad al que había trepado para intentar hacer una conexión clandestina de la barraca de Ventura con la red. El Lento a quien vemos y escuchamos ahora es un habitante del reino de los muertos que regresa entre nosotros. Ya no es ni un personaje de documental seguido en lo cotidiano de su actividad, ni un personaje de ficción, sino una pura figura nacida de la anulación misma de la oposición que escinde a la humanidad en especies diferentes. Su cuerpo opaco se ha convertido en la superficie sobre la cual su vida, la de Ventura y la de todos los que comparten su condición aparece como lo que es, una vida de muertos vivos. En ese concepto, le es posible encarnar al padre de familia de la vecindad que sufrió efectivamente un drama semejante durante el rodaje. Lento es ahora un personaje trágico capaz de recitar la carta que jamás había logrado memorizar. Ventura y él hablan frente a nosotros sin mirarse, con el tono de la salmodia trágica, y la mano que se tienden es a la vez el juramento que liga a vivos y muertos y el gesto de actores que saludan al público.

Hay así momentos en que el rostro que se dejaba reconocer como familiar se hiende, en que la invención se confiesa como tal para dar testimonio de un real que no se deja ni reconocer ni reconciliar. Uno de los nativos de Tarrafal ya se lo decía a Mariana, la enfermera de buena voluntad: ella no tenía la cabeza rota. La fisura divide la experiencia en compartible e imposible de compartir. La pantalla donde debe aparecer el tercer personaje se tensa entre esas dos experiencias, entre el relato de las vidas, a riesgo de caer en la chatura, y el abordaje de la fisura, a riesgo de emprender la huida infinita. El cine no puede ser el equivalente de la carta de amor o de la música de los pobres. Tampoco puede ser el arte que se limita a devolver a los humildes la riqueza sensible de su mundo. Debe aceptar no ser más que la superficie

donde procura cifrarse en nuevas figuras la experiencia de quienes han sido relegados al margen de las circulaciones económicas y las trayectorias sociales. Es menester que esa superficie dé acogida a la escisión que separa el retrato y el cuadro, la crónica y la tragedia, la reciprocidad y la fisura. Un arte debe hacerse en lugar de otro. La grandeza de Pedro Costa radica en aceptar y rechazar al mismo tiempo esa alteración, y hacer en un mismo y único movimiento el cine de lo posible y el de lo imposible.

Origen de los textos

Una primera versión del prólogo se presentó, en la traducción italiana de Bruno Besana, durante la recepción del premio Maurizio Grande otorgado por el Circolo Chaplin en Reggio Calabria, en enero de 2004. El texto francés se publicó con el título de «Les écarts du cinéma» en *Trafic*, 50, verano de 2004.

«Le vertige cinématographique: Hitchcock-Vertov et retour» [«El vértigo cinematográfico: Hitchcock-Vertov y vuelta»] se presentó por primera vez en el marco del Lido Philo en septiembre de 2007, durante el Festival de Venecia, por invitación de Stefano Bonaga. Se lo modificó en oportunidad de su versión inglesa, presentada en mayo de 2008 en el coloquio «Jacques Rancière» realizado en la Universidad de Roehampton, por invitación de Paul Bowman y Richard Stamp.

La primera versión de «Mouchette et les paradoxes de la langue des images» [«Mouchette y las paradojas de la lengua de las imágenes»] se publicó con el título de «Après la littérature» en Jacques Aumont (comp.), *Le Septième art: le cinéma parmi les arts. Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, 2001-2002*, Paris, Léo Scheer, 2003. El texto se modificó para su presentación en el seminario dictado en febrero de 2010 en la Universidad de Calabria, por invitación de Roberto de Gaetano.

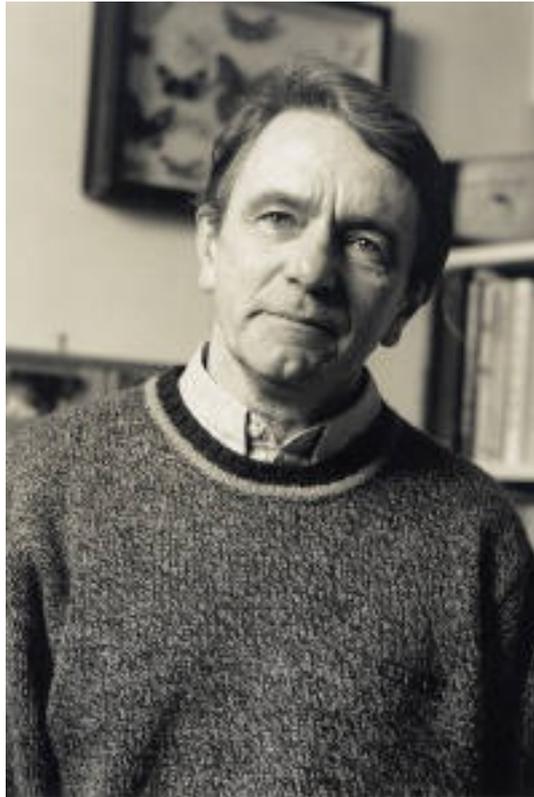
«Ars gratia artis: la poétique de Minnelli» [«Ars gratia artis: la poética de Minnelli»] se publicó en una primera versión en *Trafic*, 53, primavera de 2005.

«Le corps du philosophe: les films philosophiques de Rossellini» [«El cuerpo del filósofo: los filmes filosóficos de Rossellini»] fue en principio una intervención en el coloquio «Éducation intégrale: les télévisions de Rossellini», celebrado en el Louvre en junio de 2001, bajo la dirección de Alain Bergala.

«Conversation autour d'un feu: Straub et quelques autres» [«Conversación alrededor del fuego: Straub y algunos otros»] se presentó en el Centro Pompidou en junio de 2010 por invitación de Marianne Alphant y Roger Rotmann.

«Politique de Pedro Costa» [«Política de Pedro Costa»], se publicó en traducción portuguesa en Ricardo Matos Cabo (comp.), *Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa*, Lisboa, Orfeu Negro, 2009.

Todos los textos fueron objeto de modificaciones más o menos importantes.



JACQUES RANCIÈRE. (1940). Hace casi cuatro décadas que nació en Argel en 1940, polémico pensador y dueño de una notable agudeza intelectual, se destaca en la escena filosófica contemporánea. Durante casi 40 años y a lo largo de más de 30 libros repite que —ya sea en el terreno político, estético o educativo— «los incapaces son capaces». Y que sólo basta «desplazar la mirada» para descubrir sus capacidades y sus competencias. Todos los hombres pueden filosofar, pensar y dar nacimiento a otros mundos posibles. La política comienza incluso cuando «la igualdad de cualquiera se inscribe en la libertad del pueblo», escribió en *La Méésentente* (1995).

Confrontado a la filosofía desde su juventud a través de la literatura, representante de la juventud marxista formada en el estructuralismo, el psicoanálisis y la antropología, Rancière se alejó de esa corriente después de Mayo del 68 para dedicarse a estudiar la historia del pensamiento obrero del siglo XIX. Desde que rompió con el marxismo científico —que practicó cuando era alumno de Louis Althusser en la célebre Ecole Normale Supérieure (ENS) de París—, se dedicó a borrar las tradicionales jerarquías de su disciplina. Al insistir en la igualdad intelectual de los ciudadanos ante el poder y el saber, su objetivo es dinamitar las bases del dogma del filósofo-rey o del intelectual que pretende practicar la verdad ante la sociedad en nombre de la ciencia todopoderosa.

Sensible a las desigualdades sociales, desde entonces denuncia la dominación, fustiga la usurpación del saber de los maestros ante los ignorantes (por ejemplo, en *El maestro ignorante*) y practica una crítica de la democracia, que es una fuerza activa originada no en el consenso sino en el disenso, es decir, en la redistribución de sitios

e identidades que permitan a los desposeídos transformarse en habitantes de un espacio común. En ese proceso de emancipación, el filósofo sitúa la articulación entre política y estética. Desde entonces, su interés por el arte y la estética es inseparable de la política y de un zócalo marxista. Sin embargo, contra aquellos que ven en ella una denegación social o una instrumentación abusiva de las obras, la estética es para él un régimen de pensamiento liberador dentro del cual son cuestionadas las jerarquías establecidas: comprensión y sensibilidad, imagen y palabra, abstracción y representación, arte y vida.

Notas

[1] Entre corchetes se pone el título con que los filmes citados se conocieron en la Argentina y España, respectivamente. Cuando no se hace ninguna aclaración, debe entenderse que se conservó el título original. En las posteriores menciones de cada película se utiliza el título utilizado en Argentina (*n. del t.*). <<

[1] Un filme reciente, *Road to Nowhere*, de Monte Hellman, pone claramente en evidencia, *a contrario*, este compromiso. Invirtiendo la lógica ficcional de *Vértigo*, el filme transforma en verdaderamente vertiginosa la lógica del despliegue de las apariencias. *Road to Nowhere* se presenta, en efecto, como la historia de un filme cuyo tema es una malversación de fondos que termina en un doble suicidio. Pero el relato del rodaje está, en realidad, entrecortado con secuencias que el espectador atribuye al filme rodado, cuando en rigor cuentan la maquinación asesina —la realización de una falsa película— que ha permitido a la pareja criminal huir tras hacer creer en su doble suicidio. Hacia el final del rodaje del «verdadero filme», la actriz protagonista, de la que el director se ha enamorado perdidamente, es asesinada por un personaje que da consejos sobre la filmación y a quien el realizador mata a su vez. Se invita entonces al espectador a deducir lo que nunca se dice ni se muestra como tal en la película: la presunta actriz es de hecho la cómplice del verdadero crimen, que ha usurpado la identidad de la actriz a quien el criminal había contratado para el falso filme y asesinado para simular el suicidio de su compañera. Pero ningún indicio cierto permite distinguir del filme que vemos rodar lo que «realmente pasó». La realidad de la maquinación y el sueño del director fascinado por un rostro se tornan efectivamente indiscernibles. No hay posibilidad alguna de determinar cuál es la relación entre realidad, ficción y ficción en la ficción, al precio de hacer del filme un objeto no identificable para la industria hollywoodense o —viene a ser lo mismo— el manifiesto de un director excluido de un sistema fundado en una relación equilibrada entre los prestigios de la apariencia y el relato que los disipa. <<

[2] Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, París, Éditions de Minuit, 1983, p. 117 [trad. cast.: *La imagen movimiento: estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984]. <<

[1] Stéphane Mallarmé, «Crayonné au théâtre», en *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 300 [trad. cast.: «Apuntado en el teatro», en *Divagaciones, seguido de prosa diversa y correspondencia*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998]. <<

[2] Maurice Maeterlinck, «Le tragique quotidien», en *Le Trésor des humbles*, Bruselas, Labor, 1998, p. 101 [trad. cast.: «Lo trágico cotidiano», en *El tesoro de los humildes*, Valencia, Prometeo, 1966]. Los documentos de la puesta en escena de *Hamlet* interpretado por Edward Gordon Craig en Moscú, en 1912, se conservan en el fondo Craig de la Biblioteca Nacional de Francia. Del mismo Craig podrá leerse «The ghosts in the tragedies of Shakespeare», en *On the Art of the Theatre*, Londres, Heinemann, 1980, pp. 264-288 [trad. cast.: «Los fantasmas en las tragedias de Shakespeare», en *El arte del teatro*, México, Escenología, 1999]. <<

[3] Véase Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, París, Gallimard, 1995, col. «Folio», p. 135 [trad. cast.: *Notas sobre el cinematógrafo*, México, Era, 1979]. <<

[4] Georges Bernanos, *Nouvelle histoire de Mouchette* (1937), Paris, Plon, 1997, col. «Pocket», pp. 65 y 67 [trad, cast.: *Nueva historia de Mouchette*, Barcelona, Luis de Caralt, 1952]. <<

[5] André Bazin, «Le *Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson», en *Qu'est-ce que le cinéma?*, París, Éditions du Cerf, 1997, p. 110 [trad. cast.: «El *Diario de un cura rural* y la estilística de Robert Bresson», en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2004]. <<

[6] G. Bernanos, *Nouvelle histoire...*, *op. cit.*, pp. 11-12. <<

[7] R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 18. <<

[8] R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, pp. 93-94. <<

[9] *Ibid.*, p. 24. <<

[10] *Ibid.*, p. 141. <<

[11] *Ibid.* <<

[12] R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., pp. 41-42. <<

[13] R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 41. <<

[14] *Ibid.*, p. 141. <<

[15] G. Bernanos, *Nouvelle histoire...*, *op. cit.*, p. 129. <<

[16] *Ibid.*, p. 141. <<

[17] *Ibid.*, p. 141. <<

[18] G. Bernanos, *Nouvelle histoire...*, *op. cit.*, p. 154. <<

[19] Cf. Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, París, Seuil, 2001 [trad. cast.: *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*, Buenos Aires, Paidós, 2005]. <<

[1] El efecto de esta actuación pasiva es tanto más sensible cuanto que el papel queda a cargo del mismo niño actor, Tommy Rettig, que en *River of No Return* [*Almas perdidas* o *Río sin retorno*] encarnaba a un hijo que se inquietaba infinitamente más y debía matar a un hombre para reconciliarse con la imagen paterna. <<

[2] Gustave Flaubert, carta a Louise Colet del 29 de enero de 1854, en *Lettres á Louise Colet*, París, Magnard, 2003 [trad. cast.: *Cartas a Louise Colet*, Madrid, Siruela, 2003]. <<

[1] Dejo de lado la película sobre san Agustín, que forma parte del mismo proyecto global, porque en ella se presenta al obispo más que al filósofo y el director se interesa más en el final del Imperio Romano visto desde la provincia africana que en el nacimiento de una tradición filosófica. <<

[1] Cesare Pavese, *Dialogues avec Leuco*, traducción de André Coeuroy, París, Gallimard, 1964, p. 181 [trad. cast.: *Diálogos con Leucó*, Barcelona, Tusquets, 2001].

<<

[1] Véase Pedro Costa, en Pedro Costa y Rui Chafes, *Fora! Out!*, Oporto, Museu Serralves, 2007 , p. 119. <<

[2] P. Costa, en P. Costa y R. Chafes, *Fora! Out!*, *op. cit.*, p. 115. <<