



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Estéticas

Fisuras del Discurso Fílmico En el cine Contemporáneo

Tesis que para optar por el grado de
Doctor en historia del arte

Presenta
Francisco Javier Ramírez Miranda

Tutora principal:
Dra. Elia Espinosa López
Instituto de Investigaciones Estéticas

Tutores:
Dr. David Wood
Instituto de Investigaciones Estéticas
Dra. Ana Nahmad Rodríguez
Universidad Autónoma Metropolitana
Dra. Aleksandra Jablonska
Universidad Pedagógica Nacional
Dr. Santos Zunzunegui
Universidad del País Vasco

Ciudad de México, enero de 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A PABLO
A ÁNGELA

CONTENIDO

Fisuras del discurso fílmico en el cine contemporáneo	7
Fisuras del sentido, la ambigüedad	33
Fisuras del sentido, el absurdo	83
Fisuras del sentido, la paradoja	113
Fisuras del sentido, laberintos	165
Fisuras del tiempo, el eterno retorno	223
Fisuras del tiempo, la crónica del instante	267
Conclusiones	309
Referencias	318

FISURAS DEL DISCURSO FÍLMICO EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

No una mera falla o fisura, sino una sucesión indefinida de grietas, algo que se abre y no se abre, siempre ya vuelto a cerrar, y no el boquete del abismo donde no quedaría sino resbalar a lo inmenso, insondable vacío, sino más bien esas hendiduras o fisuras cuya íntima obligación, lo angosto del desfallecimiento, nos atrapa, mediante un hundimiento imposible, sin permitirnos caer según el movimiento de una caída libre, aunque fuere eterna: ahí está el morir quizá.

Maurice Blanchot, *Una voz venida de otra parte*

El descubrimiento de una grieta en la imperturbable realidad a todos nos atrae.

Adolfo Bioy Casares, *El héroe de las mujeres*

Una fisura es un corte superficial que surge en un cuerpo sólido con el potencial de transformarlo. Trasladar esta definición de un hecho físico al terreno del discurso fílmico implica tender algunos puentes, realizar algunas adaptaciones, e intentar salvar ciertas preguntas iniciales: ¿existe un cuerpo sólido que se fisuraría?, ¿se trata de un cuerpo discursivo sólido, propicio para ser “cortado” superficialmente? y, quizá la más importante,

¿cuál sería ese potencial de transformación que posibilitaría? o, dicho de otra forma ¿para qué se fisura ese cuerpo sólido?

La teoría cinematográfica ha intentado explicar las transformaciones históricas del discurso cinematográfico construyendo ciertas dicotomías y haciendo explícita la existencia de una forma hegemónica del discurso, es decir, de cierto cuerpo sólido.¹ Existe la idea ejemplar del denominado “cine clásico”, definido y periodizado en diferentes momentos y bajo distintas estructuras conceptuales,² al cual se opondría, bien una *modernidad* fílmica, bien otros estatutos cinematográficos o diversas maneras de confrontar o romper aquella hegemonía discursiva. Estas posiciones conforman lo que denominaremos una “postura” moderna, es decir, la manera en que, desde diferentes estrategias, cineastas y películas específicas han confrontado las formas convencionales o hegemónicas en diferentes momentos.³

Esta fórmula claramente nos introduce de nuevo a una dicotomía que, para salvar, hay que complejizar bajo ciertas precisiones: el cuerpo sólido discursivo al que aludimos no estaría constituido por un esquema fijo y monolítico sino por una serie de *formas de decir* que son diversas y dinámicas: para intentar comprenderlas hay que partir de la idea de cine clásico y entender la dinámica que conforma y sus transformaciones. Por otra parte, las rupturas que lo confrontan también son diversas e históricas, incluyen intercambios,

¹ Ismail Xavier ha sintetizado la larga serie de dicotomías, mediante las cuales la teoría del cine ha operado a lo largo de su historia, en un esfuerzo por desmontar la importancia excesiva que se le ha dado a esta forma de

² Como más adelante se verá, hay una gran diversidad de estudios que ponen en el centro la distinción del periodo Clásico, generalmente referido al cine producido en Hollywood entre 1930 y 1960, aunque con diversas periodizaciones y extensiones. Respecto a la historia del concepto son útiles los estudios de Arlindo Machado, *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*; e Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico*. Por su parte, David Bordwell ha sido quizá quien de manera más sistemática ha estudiado el proceso de conformación y los elementos definitorios de lo clásico cinematográfico, eventualmente revisado por Eduardo Russo.

³ El concepto fue introducido al estudio del cine en los textos de André Bazin compilados años más tarde bajo el título *¿Qué es el cine?*. En ellos, Bazin explica la ruptura con el clasicismo a partir de dos momentos fundacionales: la obra de Orson Welles, en particular *Citizen Kane*, y el neorrealismo italiano.

asimilaciones, retrocesos, adaptaciones. En este punto cabe preguntarse si resulta útil una conceptualización basada en definiciones tan inestables; para salvar el esquema binario pero preservar una distinción operativa será necesario entonces entrar al territorio de la historia del arte en general y a lo que Rancière denomina “Regímenes del arte”, que nos proveerá, más que de una periodización fija, de un estatuto de intercambio y modificación de los discursos de arte en el tiempo.⁴ De esta forma, trataré de fundamentar en estas discusiones la existencia de aquel cuerpo sólido y, al tiempo, sus fisuras.

Bajo estos parámetros, pensar una historia de las formas discursivas del cine implica pensar nuevamente en el espectador, en el contrato que se establece entre el cine y quien lo mira, es decir, en aquello que se ha llamado lenguaje cinematográfico, pero que aquí, siguiendo a Eduardo Russo, prefiero llamar retórica.⁵ La posición del espectador resulta fundamental para problematizar el lugar específico del cine contemporáneo en estos debates y en la distinción entre discurso hegemónico y ruptura. El espectador es un sujeto que se enfrenta a formas discursivas de naturaleza dinámica, justo bajo un dinamismo que le alude y exige su concurso. El lugar del espectador es central en las posturas que debaten el clasicismo, que urgen rupturas, que le acusan de pasividad y que invitan a apelarle, a moverlo a la acción o a dirigirse a su conciencia. La historia del discurso cinematográfico es la del espectador y las transformaciones en el contrato que establece frente a la película, y su lugar será central para entender la especificidad de lo que llamaremos contemporáneo,

⁴ Rancière ha especificado la existencia de ciertos regímenes del arte que proveen de una estructura histórica de los modos de hacer y sus formas de visibilización, y que ponen en relación la “doble interrogación” de la que son objetos ese tipo de seres llamados imágenes: “la de su origen y, por consiguiente, de su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los cuales sirven y los efectos que ellas inducen”. Jacques Rancière *El reparto de lo sensible*, p. 21.

⁵ Al definir el establecimiento y generalización de lo clásico cinematográfico, este autor afirma: “En versiones academicistas y ya adaptadas a una enseñanza en curso en el plano institucional, poco más tarde esos códigos comenzarán a transmitirse como parte de una ‘gramática del cine’ (que en términos más exactos convendría considerar más bien como una retórica, un modo consagrado del buen decir; en nuestro caso, de un presunto narrar correcto).” Eduardo Russo *El cine clásico: itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*, p. 32

una categoría que si bien designa un corte temporal, tiene que ver con una estructura política e histórica, más que con un corte o periodización cerrado.

En todo caso, las fisuras que intentan cortar ese cuerpo sólido son estrategias discursivas particulares, utilizadas por unos cineastas con fines retóricos específicos, que aquí intentamos dilucidar. A lo largo de este trabajo se analizan películas que proponen estrategias de este tipo. Estas estrategias fisuran la solidez del discurso convencional proponiendo transformaciones específicas en algunos de sus elementos constitutivos: la narración, el montaje, la lógica espacio-temporal, la construcción de sentido. Para descifrar estas transformaciones cada cinta exige métodos de análisis que incluyen el discernimiento de las formas específicas. A lo largo del trabajo pongo en relación diferentes “productos discursivos” entre los cuales, más que una relación de influencia o una cierta cadena genealógica, ubico un espacio compartido en torno a la manera de establecer tácticas que, en conjunto, los unirán en la pertenencia a regímenes específicos. Así, para explicar ciertas estrategias —que prefiero llamar fisuras—, pongo a dialogar películas de diferentes épocas con cierta producción literaria con la cual no existe necesariamente una relación directa, aunque tampoco se trata de elementos arbitrariamente dispuestos. Pretendo ubicar entre ellos el hilo conductor de las estrategias estudiadas: no una genealogía, sino una compleja red de diálogos e intercambios, bajo la premisa borgiana de que la obra también crea sus precursores.⁶

El corpus de este trabajo está conformado a partir de ejemplos relevantes de cada una de las estrategias analizadas, en primer lugar a partir del cine contemporáneo, películas

⁶ Escribe Borges respecto a Franz Kafka: “Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de estos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no lo percibiríamos”. Jorge Luis Borges “Kafka y sus precursores” en *Otras inquisiciones* p. 281.

realizadas en la última década, y con dichos ejemplos he establecido diferentes líneas que me llevan en algunos casos a cintas de los años sesenta y a discursos literarios en los que pretendo ubicar el mismo uso retórico. La selección del corpus está guiado en todo caso por la estrategia analizada, ubicando ejemplos concretos y diversos en el tiempo.

Queda una pregunta por aclarar: ¿cuál es el sentido de estas fisuras?, ¿para qué estos cineastas utilizan estas estrategias? Aquí me gustaría recordar la fórmula de Alain Badiou según la cual el cine no es otra cosa que toma y montaje, y pensar el cine, entonces, no es más que analizar cómo, a partir de la combinación de estos dos elementos, “la idea” se trasluce, cómo a partir de la forma misma los cineastas y las películas son capaces de hablarnos de un mundo, de proponernos un mundo.⁷ Al analizar estas fisuras del discurso, pretendo ubicar en estas estrategias el vehículo de esas ideas que, en todo caso, son diversas también. Cuando en un cuerpo sólido se hace un corte y se genera una fisura, se genera con él un espacio, un intersticio. Esta zona intersticial es también un sitio privilegiado para traslucir una visión del mundo. Las películas a las que aludo en este trabajo fisuran la solidez del discurso para proponer mundos, hacer traslucir ideas y, finalmente, vehicular el contenido político de esos filmes. Este intersticio es el lugar de la idea; la fisura, su vehículo.

La relación entre lo estético y lo político implica diferentes aproximaciones a ese lugar de lo común del cual la política es escenario. Sin pretender volver a la dicotomía, hay que profundizar en la crítica al modelo clásico-hegemónico del discurso para problematizar esta relación entre forma y contenido que, al cifrarla en elementos de ruptura, nos

⁷ Badiou desarrolla la idea de un “juicio axiomático” para el cine, según el cual, ya no importa la sola valoración inmediata del gusto o el lugar en la historia del cine de una determinada cinta, este juicio axiomático supera esas categorías y va al fondo de la cuestión, pues “un filme es lo que expone el pasaje de la idea según la toma y el montaje. ¿Cómo llega la idea a su toma, y hasta a ser tomada por sorpresa? ¿Y cómo es montada?”, pues al final, insiste el autor, un filme no es otra cosa que toma y montaje, no es más que una forma material de expresión. Alain Badiou *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*, p. 31.

proveerían de un contenido inicial: en principio, estrategias de fisura se erigen frente a formas hegemónicas con un potencial de transformación pero, un paso más adelante, las estrategias mismas proveen, en la individualidad de los filmes, de formas de tematizar y de exponer los problemas del mundo de hoy que se insertan en el eje estético-político, en el potencial del espectáculo frente a su espectador y en los modos de decir del cine, que son, finalmente, formas de hacer visible.

El análisis del discurso fílmico se muestra entonces como el lugar de una paradoja: el cine es el vehículo de ciertas ideas que no enuncia y no obstante es capaz de traslucir. Es lo que Rancière ha llamado “la palabra muda”.⁸ La verdad del arte estaría referida a un indecible, a aquello de lo que nos habla, pero que es incapaz de enunciar. Y sin embargo, sólo por el análisis de la forma podemos aproximarnos a esa verdad, sólo en el discernimiento de cómo esa idea se trasluce en la combinación entre forma y fondo. El cine sería por tanto el vehículo de un indecible que sólo es capaz de decir en lo que enuncia. Las fisuras en el discurso son espacios privilegiados para evidenciar algo de ese indecible.

Dos elementos primordiales del discurso fílmico son la construcción de sentido y la propuesta espacio-temporal de la película. Las estrategias que analizo se ocupan de fisurar ambos elementos. Así, los primeros capítulos se ocupan de revisar la utilización de estrategias específicas, fisuras del sentido: lo ambiguo, lo absurdo, la paradoja, el laberinto. En la segunda parte, fisuras del tiempo, estudio estrategias fílmicas mediante las cuales se

⁸ Al analizar *El cura de aldea* de Balzac, Rancière pone de manifiesto el lugar del vidente, es decir, de aquel personaje capaz de leer el secreto de las almas, lo ve como aquella mirada espiritual que se ubica desde el comienzo de la historia y tiene la capacidad de verlo todo y de conocer la causa, en este caso, del crimen cuya resolución es el hilo del conflicto y de la intriga que la novela plantea. El privilegio del que este personaje es portador sólo puede ser llevarse a cabo en detrimento de la propia ficción, “al indicar la causa del crimen y la significación de la fábula, cortocircuita el armado de la intriga. O más bien, lo cortocircuitaría si no se quedara mudo. Ante el crimen de la letra mudo-locuaz él mismo está condenado a quedarse mudo o a hablar demasiado: al hablar le quitaría su fundamento a la intriga. Callándose, le sustrae su moral a la fábula.” Jacques Rancière *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, p. 124.

abre un intersticio en la lógica de construcción temporal, el eterno retorno y la crónica del instante, son las partes en que divido mi examen. En ambos parto de la descripción de la estrategia utilizada y el análisis en cintas específicas para establecer una serie de conexiones relacionales y, finalmente, hacer una revisión de las consecuencias de su utilización, de la propuesta que contienen, del intersticio que abren.

La palabra fisura viene del latín *fissura* (hendidura, grieta, raja). Se forma con el sufijo de actividad *ura* sobre la partícula *fissum*, del verbo *findere*, abrir, separar. Según el diccionario de la lengua española, una fisura es una “Grieta que se produce en un objeto”. En medicina se dice de “la hendidura de un hueso que no llega a romperlo”.⁹ En general podemos afirmar que una fisura es una grieta, un corte, una hendidura de poca profundidad, superficial. Surge en la piel, es decir en las capas exteriores, y se trata de un corte que no llega a dividir el cuerpo sólido en el que surge. Una fisura es portadora de un potencial de cambio, de una capacidad de reformar un sistema aún sin dividirlo ni fracturarlo, pues —y esto es crucial— hace surgir el intersticio, el espacio entre dos. Un lugar donde se detiene la continuidad de la superficie y, por lo tanto, se interrumpe su uniformidad. De esta definición podemos extraer claramente una condición inicial de la fisura: requiere de un cuerpo sólido. Adicionalmente hay que insistir en que en la fisura no hay ruptura. El cuerpo sólido se conserva en su unidad, pero potencialmente transformado.

El discurso no es un cuerpo físico. Es, eso sí, una facultad racional de hacer inferir unas cosas de otras de acuerdo a ciertas señales y ciertos indicios; para la lingüística, el

⁹ Las definiciones que utilizo para definir términos específicos aquí y en lo subsecuente, provienen del *Diccionario de la lengua* de la Real Academia Española, vigésima primera edición, editado por Espasa-Calpe en el año 2000. Las etimologías por su parte, las tomo del *Diccionario etimológico* en línea, en la dirección <http://etimologías.dechile.net>

discurso es una cadena hablada o escrita, y es también una forma de razonar o exponer. Es en este sentido que el cine es objeto de una discursividad, es decir, de una serie de normas sobre la manera de decir. Pero estas normas no conforman un lenguaje como tal, como algunas veces se ha insistido, pues no se trata de un código articulado cuyas normas sean unívocas. El cine opera más en la lógica de una retórica, del “arte de bien decir”, del ejercicio de cierta eficacia “bastante para deleitar, persuadir o conmover”. En otros términos, el cine es un discurso porque se basa en una forma de enunciar que tiene claros objetivos frente a su receptor. Al hablar de un cuerpo sólido queremos aludir en primer lugar a ese código abierto que denominamos discurso cinematográfico y que es, en todo caso, un objeto dinámico y en transformación. ¿Cómo puede entonces fisurarse (cortarse superficialmente) un cuerpo que no es estable? Para intentar ubicar la solidez de este cuerpo analizo los componentes de los discursos hegemónicos, como han sido considerados en algunos momentos clave.

Del cine clásico al discurso hegemónico

La teoría cinematográfica ha buscado explicar la existencia de un discurso hegemónico en diferentes momentos, al menos desde que André Bazin en los años cincuenta ubicó la existencia de un cine clásico, y las características de la “plenitud de un arte clásico”, formulado alrededor de 1930, cuando se produce en todo el mundo “y especialmente en América, una cierta comunidad de expresión en el lenguaje cinematográfico”, que le permiten afirmar que el cine de anteguerra, especialmente francés y norteamericano, se puede definir como “un arte que ha logrado de manera manifiesta alcanzar equilibrio y madurez”. En la diferenciación en géneros, la reconciliación entre imagen y sonido y la clara afinidad entre estilos fotográficos, modos de planificación y expresión fílmica, se

experimentaría “el sentimiento de un arte que ha encontrado su perfecto equilibrio, su forma ideal de expresión, y algunos temas dramáticos y morales a los que ha elevado a una grandeza y a una eficacia artística que no hubieran conocido sin él”.¹⁰ El esquema de Bazin sugería la posibilidad de rupturas y la idea de una “modernidad” ejemplarmente personalizada tanto en Roberto Rossellini como en Orson Welles. Para ello formuló una división entre dos tipos de cineastas: quienes creen en la imagen y quienes creen en la realidad.¹¹ Esta dicotomía, planteada en el momento en que ambos directores desarrollaban su obra, significó un momento fundacional en la medida en que planteó un problema muy presente en la historia del cine de las siguientes décadas: una confrontación dicotómica que se desarrollaría desde la teoría, pero que tendría consecuencias importantes en la práctica misma del cine pocos años después.

En términos teóricos, las décadas de los años sesenta y setenta son de una gran efervescencia. La suma de las posiciones semiológicas y el psicoanálisis lacaniano producen una diversidad de posturas que conviven con ese momento de politización y debates en el arte cinematográfico, particularmente a partir del corte histórico de 1968. Son los años en que cobran fuerza las relaciones entre el feminismo, el colonialismo o la ideología con el cine, que podemos ejemplificar en los estudios que de Christian Metz a Jean Louis Baudry se esgrimían como denuncia. Metz puso en relación con la teoría fílmica, conceptos lacanianos como el de identificación para establecer su propio esquema. Baudry, por su parte, formuló la idea del discurso fílmico como un “aparato de base” ideológico, cuya forma, ejemplarmente el ejercicio de la sutura, estaría al servicio de la manipulación. En *El tragaluz de infinito*, Noël Burch genera el concepto de “modo de

¹⁰ André Bazin ¿*Qué es el cine?*, p. 128.

¹¹ *Idem*, p. 82.

representación institucional”, mediante el cual pone énfasis en el aspecto ideológico del modelo hegemónico del discurso fílmico, desarrollando algunas de las características mediante las cuales se consolidó dicho modelo precisamente en la industria norteamericana. Publicado en 1981, el texto de Burch de alguna manera sintetizaba el pensamiento que había permeado en torno al cine durante la década anterior y que encontraba en la noción de dispositivo un espacio de transmisión ideológica directa. Estos enfoques serían fuertemente cuestionados poco tiempo después, bajo la consideración de que partían de un concepto generalizador del lugar del espectador y, hasta cierto punto, simplificador de las posibilidades del discurso.

Serge Daney, director en aquel periodo de la influyente revista francesa *Cahiers du Cinema*, propuso un nuevo análisis que tomaba distancia de los dogmatismos de la última década. Para ello, retomó las ideas de Bazin y formuló un modelo basado en tres *scénographies*, concepto que sintetiza elementos discursivos del cine: puesta en escena, construcción del espacio, mirada de la cámara y formas de montaje. En su taxonomía habría una primera *scénographie* identificada con el modelo clásico, pero menos determinada por un corte temporal. Aquí lo decisivo es la inclusión de una “revelación final”: el espectador “clásico” vive la película en espera de esa determinación que Ismail Xavier resume como “el secreto detrás de la puerta”. De esta manera, la película es producto de un sentido. A él se opondrían dos modelos, una segunda *scénographie* creada al quebrar el pacto de esa promesa, devolver la mirada al espectador y establecer, en cierta medida, un modelo pedagógico ejemplificado en el cine de Godard. Existiría, finalmente, una tercera *scénographie* formada por la propuesta de un cine lejano tanto de la revelación edificante como de la pedagogía; se trata “de un cine en el que es posible deslizarse lentamente por las

imágenes, ellas mismas deslizándose unas sobre otras con placer e ironía”, el cine de los Straub sería el modelo.¹²

Estas ideas son claves para el pensamiento de Gilles Deleuze. En 1985 Deleuze publica sus estudios sobre cine, a donde traslada muchos de las constantes de su pensamiento para proponer una nueva taxonomía, mucho más basada en los componentes de la imagen fílmica que en alguna periodización, si bien hay cortes históricos específicos que le proveen de un esquema complejo de relaciones entre historia general, historia del cine y transformaciones discursivas. Para él habría dos edades del cine: una marcada claramente por la concatenación de sucesos, por un esquema que denomina sensoriomotor, que sería rota por un esquemas basado en la exposición del tiempo mismo, y en las potencialidades de la imagen cinematográfica ya no estructurados en torno a una concatenación, sino a la exposición misma del tiempo. Imagen movimiento frente a imagen tiempo serán los dos momentos que identifica, claramente marcados por el corte de la posguerra, el movimiento Neorrealista Italiano y sus secuelas. En su trabajo, Deleuze rescata los planteamientos de Bazin y Daney, mientras elabora una dura crítica tanto al psicoanálisis como a la semiótica aplicados al análisis cinematográfico.

A partir de Daney, y aún más de la obra de Deleuze, el discurso hegemónico, identificado plenamente con el periodo clásico, parece dejar de ser un problema de periodos para plantearse como momentos del cine que, en todo caso, conviven y se comunican. Lo hegemónico se refiere a una esfera de dominación que va más allá de una coerción directa y se establece en el campo de lo cultural a través de los imaginarios, las formas, los discursos. Raymond Williams considera respecto a la hegemonía que no se limita al control directo, más bien “procura designar una dominación más general entre cuyos rasgos clave se

¹² Citado por Ismail Xavier en *El discurso cinematográfico*, p. 221.

encuentra una manera muy particular de ver el mundo y la naturaleza y las relaciones humanas”. En el campo de la cultura, hay una pugna permanente por ejercer la hegemonía discursiva, y la “lucha por la hegemonía es vista como un factor necesario o decisivo en cualquier tipo de cambio”, y por tanto, en la permanencia.¹³

En 1985, David Bordwell, Kristin Thompson y Janet Steiger publicarán *El cine clásico de Hollywood*, un estudio sistemático y muy profundo, realizado a partir del análisis de decenas de películas, donde establecen parámetros concretos y características específicas del clasicismo fílmico, considerando el cine realizado industrialmente entre 1930 y 1960, si bien el mismo libro proporciona datos para una periodización más amplia de la industria norteamericana y sus productos. Sin duda, se pueden tomar los elementos constitutivos del cine clásico y sus continuidades como el mejor ejemplo de un cuerpo sólido. Es difícil sostener que en el cine de hoy hay una simple continuidad de aquellas formas discursivas, sin embargo, algunas características centrales se preservan e implican formas específicas en las que el cine apela a su espectador. Analizar los componentes centrales del discurso clásico hollywoodense permite ubicar continuidades y características más o menos estables del discurso hegemónico.

Las características de lo clásico cinematográfico son producto de una larga construcción, cuyos inicios se pueden ubicar en los prolegómenos de la Primera Guerra Mundial en Estados Unidos, cuando desde la industria norteamericana del cine propuso un esquema narrativo fuertemente anclado en el relato aristotélico e influido por la novela romántica decimonónica. A partir del trabajo de Porter y Griffith a inicios del siglo XX, se desarrolló un modo de expresión fílmico que fue sumando elementos y características y

¹³ Raymond Williams *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, p. 159.

forjando una discursividad, un manejo espacio-temporal y una lógica narrativa con sólidos anclajes y una capacidad de adaptación constante. A lo largo de las décadas dicho modelo alcanzó gran sofisticación, pero nunca perdió sus bases más elementales: se trataría entonces, de películas que parten de un claro planteamiento, de un conflicto inicial que propiciará una serie de acontecimientos cuyo objetivo es llegar a un desenlace que despeje el conflicto inicial, o a una revelación, como proponía Daney.

Pensar la idea de “cine clásico” implica entrar en una categoría a veces escurridiza e inestable, objeto de al menos dos grandes críticas: su intención totalizadora y el supuesto de un “espectador ideal”, que se presenta como un ente pasivo frente al discurso fílmico. A pesar de ello, no se puede ignorar la enorme fuerza y capacidad de penetración que en tanto forma hegemónica alcanzó. En principio, para Bordwell, Thompson y Steiger, el cine de Hollywood es producto de un estilo colectivo, limitado por estrechos márgenes para la propuesta individual. Así, “narrar una historia es la preocupación formal básica, que hace que el estudio cinematográfico se asemeje al *scriptorium* de un monasterio, el lugar de transmisión y transcripción de innumerables narrativas”; como se aprecia, la unidad es su atributo básico y produce cintas que son *realistas* “tanto en el sentido aristotélico (fidelidad a lo probable) como en el naturalista (fidelidad al hecho histórico)”. Este cine se basa en la ocultación de sus propios elementos de construcción, por ello ha formulado estrictas normas de continuidad y de la manera en la que se fragmenta en planos, el llamado *decoupage*. La cinta hollywoodense debe “ser comprensible y no debe presentar ambigüedades, [...] posee un atractivo emocional que trasciende clases y naciones”. Además, sus preceptos se basan en principios de “decoro, proporción, armonía formal, respeto a la tradición, mimesis, modestia artesana y un control impasible de la respuesta del

receptor, cánones que los críticos de cualquier medio suelen denominar *clásicos*".¹⁴ En tanto estilo colectivo, el cine clásico formularía lo que los semiólogos denominan "paradigma", un conjunto de elementos intercambiables bajo ciertas condiciones. Lo suficientemente flexible para permitir la narración de la diversidad, pero lo suficientemente limitado para impedir que se rompa con la tradición.

Siguiendo a Bordwell, podemos hablar de tres niveles de generalidad en los modos discursivos de las películas. Un primer nivel referido a los recursos formales, los movimientos de cámara, los emplazamientos, las maneras de transición entre dos imágenes y muchos más que conformarían el catálogo de posibilidades generales que en una película pueden operar. Un segundo nivel que tiene que ver con los sistemas, "cualquier película narrativa de ficción posee tres sistemas: un sistema de lógica narrativa que depende de acontecimientos de la historia, y de las relaciones causales y paralelismos entre ellos; un sistema de tiempo cinematográfico; y un sistema de espacio cinematográfico".¹⁵ Por último, habría un tercer nivel, el de las relaciones entre sistemas. Un sistema sería producto de la relación entre los recursos, pero de la misma manera, los sistemas se relacionan en un sistema más complejo que conforma un tercer nivel de generalidad en el cine clásico. A partir de este esquema se puede describir el dinamismo del cine de Hollywood por su capacidad de asimilar nuevos elementos, es decir, de introducir o desechar recursos al primer nivel de generalidad, mientras que los siguientes dos niveles tienen una mayor continuidad, son sistemas estables.

Pero estos niveles suceden en la forma fílmica, en los modos de expresión de las películas y son independientes, si bien interrelacionados, con otra distinción central, que

¹⁴ Bordwell *et al*, *El cine clásico de Hollywood...*, p. 4.

¹⁵ *Ibidem*, p. 8.

sucede entre trama e historia, entre el material propiamente narrativo de la cinta y el hecho narrado. Los niveles descritos suceden en la exposición narrativa como anclajes más o menos estables. Para el cine clásico, por ejemplo, el principio de causalidad es central. En un manual de la época muda para guionistas, citado por Bordwell, la trama es “un desarrollo minucioso y lógico de las leyes de causa y efecto. Una mera secuencia de sucesos no constituye una trama. Hay que poner énfasis en la causalidad y en la acción y reacción de la voluntad humana”.¹⁶ Esta causalidad está centrada a su vez en las motivaciones individuales y personales, en la acción de los personajes. La historia y otros motivos, dice Bordwell, sólo existen supeditados a los móviles individuales, entre los cuales, el romance heterosexual, es el principal. De tal forma que el personaje, principal agente causal, se define como un conjunto de cualidades y rasgos, claramente identificables para el espectador. Cualidades claras y coherentes, dependientes de la función narrativa. En el guión de una película deben unirse la acción de unos personajes, movidos por causas claras, fines concretos y con características identificables, unidos todos ellos de manera orgánica. Lo que queda de manifiesto es el lugar que tiene el espectador en todas estas formulaciones. Eduardo Russo insiste en el hecho de que en la estabilización en un lenguaje resulta crucial poner en el centro al espectador, “en un régimen de cierta habitabilidad en el espacio de la ficción, el cultivo de su funcionalidad al servicio de la narración y la tendencia a una lógica de transparencia en las formas de organizar el tiempo, el espacio y la acción”.¹⁷

La historia de la película, el material diegético que se presenta, puede disponerse de diferentes maneras, estructurarse temporalmente en varios modos, haciendo uso del *flash*

¹⁶ *Ibidem*, p. 14.

¹⁷ Eduardo Russo *El cine clásico...*, p. 25.

back, del recuerdo, de la anticipación o de otras formas de ruptura como el sueño o la fantasía, pero siempre será inequívocamente reconstituible para el espectador. La trama, que no es otra cosa que la presentación discursiva del relato, se conformará como la disposición dosificada de información necesaria para el espectador, la cual le permitirá seguir la historia hasta un destino final, una resolución del conflicto planteado inicialmente por la narración misma. Bordwell llama narración a la disposición de la trama que, adicionalmente, debe ser “imperceptible y discreta”, llevada por un montaje que no permite resquicios, un manejo de la cámara siempre subordinado al flujo discursivo.¹⁸

Para Russo eso que llamamos cine clásico, más que una estructura claramente establecida, se trata de “una sombra proyectada sobre el cuerpo del cine”, si bien esa sombra “contribuye a determinar la emergencia de formas efectivas, que incluso logró marcar con fuerza muchas acciones y obras concretas a lo largo de la historia cinematográfica”.¹⁹ El trabajo de Bordwell establece un claro paralelismo entre lo clásico y su modo de producción, el sistema de estudios. Russo afirma a este respecto que Hollywood logró poner a punto un muy sofisticado sistema, un complejo tecnológico e industrial para hacer cine; en él fundó la hegemonía mundial que logró solidificar a lo largo de las décadas. Este sistema incluye la relación entre funciones sociales y artísticas relacionadas con condiciones materiales específicas, normas de producción, distribución, circulación y consumo.

En términos históricos, a mediados de siglo, en la plenitud el periodo clásico hollywoodense, surge una serie de cuestionamientos que coinciden con el momento de ruinas europeo tras la Segunda Guerra Mundial. Como vimos, a partir de este corte se han

¹⁸ Bordwell *El cine clásico...*, p. 27.

¹⁹ Russo *El cine clásico...*, p. 18.

generado una serie de dicotomías que Ismail Xavier ha calificado como falsas,²⁰ pero que proveen nuevamente de una función operativa específica. Lo “moderno” se erige como respuesta al modelo hegemónico, pero en formas diversas y no libre de críticas. Por ejemplo, Eric Rohmer decía que “al aprender a comprender, el espectador moderno desaprendió a ver”, y urgía a una nueva orientación de la mirada.²¹

Deleuze afirmará que la clave de la constitución de una modernidad fílmica es una nueva manera de construir temporalmente el film. A mediados de siglo, la búsqueda de lo que denominó “situaciones ópticas puras” generó un cambio radical al cuestionar el montaje supremo inventado por Griffith y teorizado por Kulechov y Eisenstein, que estaba al servicio de la narración, y proponía encadenamientos que buscaban, por ejemplo, descifrar el sentido del relato a través de la suma dialéctica de imágenes, entre otros mecanismos. Lo que Deleuze aclara de manera sintética es lo característico del cine moderno a través de “la irrupción de la pregunta ¿qué es lo hay que ver en esta imagen? y no ya ¿qué es lo que vamos a ver en la siguiente imagen?”.²²

La categoría “cine clásico” es posible en tanto provee de una serie de normas operativas para el discurso fílmico bajo las cuales se conforma un cuerpo sólido pero cambiante y dinámico. Si esas normas trascienden el corte histórico de lo propiamente clásico, es bajo la subsistencia de una serie de estructuras generales. Se pueden identificar al menos ocho principios generales bajo los cuales caracterizamos lo “clásico hegemónico”:

²⁰ Al resumir las propuestas ideológicas que explora en su libro, Xavier identifica esta estructura en los estudios sobre cine y alerta sobre lo falaz de la dicotomía. Ismail Xavier *El discurso cinematográfico*, p. 221.

²¹ Citado en Russo *El cine clásico...*, p. 66.

²² Gilles Deleuze *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 367.

1. Este cine produce un discurso “orgánico”, en el que cada parte se conecta con el conjunto. No admite partes sueltas. La organicidad del discurso genera una cohesión del mundo planteado, un mundo justamente libre de fisuras y organizado en esta forma.
2. Está basado en un sentido lineal. Toda película consiste en la resolución de un problema y el sentido del relato está dado por ese conflicto que se deberá resolver para dar sentido de la narración. Su dirección y su relación con el mundo “real” están contruidos para, inequívocamente, llegar a ese puerto, si bien las vías son diversas.
3. Está basado en un fuerte principio narrativo, en sentido aristotélico, cada parte de la película contribuirá a la resolución del conflicto planteado al principio, y responde al esquema planteamiento-desarrollo-conclusión. Según Russo “ir al cine consiste, para el gran público, en entregarse a la promesa de un orden narrativo”.²³
4. En tanto está diseñado para proveer certezas al espectador, se trata de un discurso cerrado: propone una idea del mundo que no admite interpretaciones múltiples.
5. Se sustenta en un principio de fragmentación pero también de sutura: el montaje de la película funciona como un mecanismo de ensamble que constituye al discurso en un flujo formado por infinidad de fragmentos que son unidos bajo una serie de normas de continuidad que crean la impresión del *continuum* del mundo empírico tangible, “se trata, en suma, de una muestra evidente de la manera en la cual un modo de representación encuentra su consistencia a través de una fluida capacidad de integración de elementos concebidos inicialmente como cuerpos extraños, y

²³ Russo *El cine clásico...*, p. 49.

haciendo jugar en su beneficio las tensiones inherentes a las paradojas y tensiones que esto implica.”²⁴

6. Hay una intención de identificación, que el espectador se imbuja de la historia, que sienta como propio el drama que se proyecta en pantalla, que proyecte sus deseos, sus frustraciones y, en último término, que experimente una catarsis. Para ello es que privilegia el conflicto y la motivación individual.
7. La película debe responder a un principio de verosimilitud. No se trata de contar una verdad, tanto como de conservar la apariencia de verdadero, y así el espectador lo crea posible, independientemente de la posibilidad de realización de la historia planteada.
8. Propone, por tanto, una verdad o más precisamente, un mundo verdadero. La película puede ser o no realista, fantástica, futurista, de época, etcétera; pero en todo caso, la ficción se basa en un principio de verdad que requiere una coherencia y provee una causalidad narrativa.

El joven arte cinematográfico había alcanzado en poco tiempo una forma de expresión sólida y estable. El discurso clásico, la forma hegemónica del cine, se consolidó en un momento histórico marcado por la Segunda Guerra Mundial y, con ello, las transformaciones y apuestas por cambios en las formas de narrar del cine. El arte de las llamadas vanguardias históricas, desarrollado en el periodo de entre-guerras en Europa, era en sí mismo una manifestación de la “crítica a la modernidad”, pero en su relación con el cine, estos movimientos contribuyeron a la consolidación de lo clásico. El expresionismo alemán surgido antes de 1920, por ejemplo, inauguró un amplio campo experimental para

²⁴ *Ibid.* p. 54.

el uso de la cámara, la expresividad de las angulaciones, los movimientos y la iluminación, elementos que serían ampliamente utilizados en el periodo clásico; el arte soviético de los años veinte, por su parte, permitió desarrollar formas narrativas a partir del uso del montaje y sus posibilidades. Otros movimientos europeos convivieron con el cine de diferentes maneras. Quizá el flujo migratorio hacia los Estados Unidos propiciado por el ascenso de los fascismos fue la acción definitiva para que cineastas, fotógrafos, escenógrafos, sonidistas, actores y todo tipo de técnicos se establecieran en Hollywood y con ello, lo clásico, definitivamente establecido en los años treinta, fuera también una síntesis del desarrollo alcanzados por diversas cinematografías en aquel momento.

Esto significa también que cuando en el periodo de la posguerra el arte cinematográfico entra en un proceso de cuestionamiento a su propio clasicismo, que convive con procesos de cambio en otros campos del pensamiento, particularmente en la literatura. Así por ejemplo, el guion de *L'Année dernière à Marienbad* (Robbe Grillet, 1959) es simultáneamente la obra de un escritor claramente identificado con un terreno de experimentación y renovación en el campo de las letras, pero que funda una parte central del cine “moderno”, en los términos teorizados por Bazin y Deleuze. A lo largo del presente trabajo se pueden ubicar diferentes momentos de este encuentro, forma de expresarse del cine que no puede ubicarse como un movimiento uniforme, sino como una diversidad de formas de hacer, de propuestas y de actitudes con finalidades también muy variadas que constituyen en suma una postura moderna, de transformación y renovación fundada en el cuestionamiento del modelo anterior.

Así, frente a la hegemonía del discurso se erige una actitud de renovación, y tan pronto como se establecen las normas constitutivas de lo clásico en el cine surgieron propuestas que lo confrontaron. Según estableció Bazin, más tarde retomado por Daney y Deleuze,

existió una tendencia en los primeros años treinta cuyos representantes fueron Erich Von Stroheim, Friedrich W. Murnau y Robert Flaherty, quienes desde diversas estrategias establecieron rupturas con el modelo que se iba imponiendo desde la industria norteamericana. Esta tendencia “minoritaria en el período citado, reafirma su relevancia en los albores de la modernidad cinematográfica de posguerra, activando la complejidad de acción —y la percepción del espectador— en cada plano, restituyendo una ambigüedad que, a su juicio, no es otra que aquella de la realidad”.²⁵

Hacia fines de los años cuarenta, los cuestionamientos al modelo clásico se transformaron en una postura más amplia que busca cifrar en la realidad un nuevo estatuto de la imagen fílmica. Con el neorrealismo italiano se erigió una actitud renovadora que pronto será retomada por los “nuevos cines”, desde la década de los años cincuenta y durante las siguientes. Esta actitud moderna, contestataria frente al discurso hegemónico, se puede ubicar en los programas y las posturas estéticas de diferentes cineastas y grupos, pero sobre todo, en filmes específicos que se erigen como respuesta a las interrogantes que la diferencia de modelos venía planteando: en los cineastas de la *nouvelle vague*, del *Free Cinema* Inglés, en los nuevos cines latinoamericanos, en el nuevo cine alemán, en el cine independiente norteamericano. Lo que queda patente es la necesidad del cine de renovarse, incluso en México surge un grupo llamado “Nuevo cine”, cuyo manifiesto pone el acento en la necesidad de renovar la “Caduca industria fílmica nacional”.²⁶ Pero estas actitudes, si bien en la mayoría de los casos tienen como referente al modelo clásico hegemónico, el

²⁵ *Ibid.* p. 60.

²⁶ En el Manifiesto de Nuevo cine se proponen diversos objetivos que se pueden resumir en el primero de ellos: “La superación del deprimente estado del cine mexicano”. Con el tiempo, muchos de ellos se cumplieron, la formación de una escuela, de un archivo, de revistas, de una producción libre. Es verdad que el manifiesto, la revista y, en general, la actividad del grupo tuvieron peso en estas consecuciones, pero también se puede afirmar que éstas eran preocupaciones de un sector más amplio, que en el trabajo de *Nuevo cine* se sintetizaban.

énfasis de la crítica se ubica en distintos elementos y las propuestas son totalmente diversas y, en más de un caso, contradictorias.

Si es posible ubicar un cuerpo sólido, más allá de periodizaciones cerradas, que hemos definido como el que conserva los principios generales de lo clásico hegemónico que describimos antes, es también posible ubicar la continuidad de esa actitud de cambio, en una diversidad de propuestas. No es esa actitud o sus características las que queremos describir en este análisis, pero las fisuras del discurso cinematográfico aparecen en este territorio de confrontación, haciendo surgir intersticios y posibilitando la irrupción de nuevas temáticas, de ideas y concepciones diferentes. Estas transiciones se dan siempre en formas diversas, como señala Deleuze, “siempre es posible multiplicar los pasos de un régimen al otro, así como acentuar sus diferencias irreductibles”.²⁷

En estos procesos de transformación resulta clave la posición del espectador. El espectador nunca es un ente pasivo, antes bien, la historia del cine es la de su público y las transformaciones a las formas discursivas que lo componen se explican en la relación entre película y espectador. Ya desde la conformación del discurso clásico, sucede el establecimiento de un contrato con su espectador, que se irá transformando en el tiempo. Los diferentes cambios tecnológicos y estéticos a lo largo de la historia, dependen de un nuevo contrato, “de una metamorfosis de las prácticas y convenciones del cine, de la forma de concebir una película y del contrato que establece con sus espectadores”, así, el surgimiento de lo clásico “es también el del nacimiento de un nuevo modo del espectador: aquel propio del cine clásico”.²⁸ Ese espectador, sujeto de la promesa narrativa, debe

²⁷ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo...*, p. 370.

²⁸ Russo, *El cine clásico...*, p. 28.

aceptar una serie de normas que llevarán a una porción de la teoría a acusarlo de pasividad.

Según Russo:

Se tratará de un espectador ubicuo, que juega a zambullirse en el espacio de la película, cambiando el punto de vista, trasladándose vertiginosamente en cada transición de planos desde un fragmento de espacio y tiempo a otro. Mirando el espectáculo como una escena donde asuste a un relato en curso —y esto último es decisivo— como un testigo estratégico y privilegiado, desde un lugar cambiante y, para mayor eficacia, provisto de cierta condición de invisibilidad.²⁹

Bordwell, por su parte, remite a la herencia de la pintura descriptiva narrativa de la que el cine es heredero, “mientras el modernismo liberaba a la pintura de las demandas narrativas, el cine asumió esos propósitos figurativos que habían sido culminantes desde el renacimiento hasta fines del siglo XIX”.³⁰ Esa atadura a la narración, y a la causalidad, llevó al cine a ser un instrumento fundamental de dominación ideológica pues, según señaló Kracauer, lo que el espectador en verdad ansía al entrar a una sala de cine es verse “liberado de una vez por todas de las garras de la conciencia, perder su identidad en la oscuridad y sumergirse en las imágenes tal como se suceden en la pantalla, con los sentidos preparados para absorberlas”.³¹

Para Rancière, esta actitud se vincula directamente con los regímenes del arte, donde la relación con el espectador se determina más por su posición y tiene que ver sobre todo con la idea de la emancipación intelectual, que cuestiona la supuesta pasividad del

²⁹ *Ibidem*, p. 40.

³⁰ Bordwell, *El cine clásico...*, p. 56.

³¹ Siegfried Kracauer *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, p. 66.

espectador y comienza cuando “se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar [...] cuando se comprende que mirar también es una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones”, el espectador también actúa “observa, selecciona, compara, interpreta”.³² Esta postura cobra una relevancia central pues une al cuestionamiento moderno, que como hemos visto recupera la importancia central de la mirada, con la acción política que se puede desprender de ella: nos vuelve necesariamente al lugar que ocupa lo político. Pensar el lugar del espectador implica pensar el lugar que el discurso fílmico le exige, si el discurso es abierto, si el sentido no está dado, si se fisura la solidez del cuerpo discursivo, es partiendo del lugar que se le concede al espectador, considerado como un ser pensante. Si el sentido no se cierra en el discurso, es porque únicamente se puede cerrar en la mente del espectador, quien necesariamente establece también sentidos diversos, de acuerdo a su experiencia, a su sensibilidad, a sus propias capacidades.

Así, el discurso clásico se basa en el planteamiento de un sentido claro, de la construcción de una “verdad”, y la comodidad del espectador se basa en la posibilidad de reconstruir dicho sentido. Lo que este trabajo pretende es ubicar momentos en que estas características se fisuran y abren a la incomodidad del espectador, a la imposibilidad de asignar un sentido unívoco y, eventualmente, al distanciamiento crítico.

Este cine de la fisura, por tanto tendría una doble posibilidad de esgrimir contenidos políticos: por un lado, la tematización de ideas y problemas sociales, la exposición de lo comunitario, que es la condición de lo político; pero por otro, esta exposición que estaría vehiculada en un discurso que por diferentes vías y en distintos grados impide la catarsis y

³² Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, p. 19.

la identificación automática, y que anularía en alguna medida la capacidad de enfrentar al discurso por parte del espectador.

Partiendo del análisis de estas vías, se pueden plantear al menos dos cuestionamientos: ¿cómo es que operan estas transformaciones de la narración fílmica?, ¿cuáles son las consecuencias de dicha operación?

A lo largo de los siguientes apartados intentaré responder estas cuestiones planteando momentos y vías de dichas formas de cuestionamiento, referidos a la producción fílmica de la última década, pero buscando cruzar relaciones con cintas anteriores, ejemplarmente las que corresponden al periodo comprendido entre fines de los cincuenta y los primeros años setenta, periodo que Frederic Jameson ha denominado la larga década de los sesenta.³³ Las relaciones que se cruzan no son de “influencia”, antes bien, busco referencias entre formas de tematizar que han introducido elementos de fisura para buscar en el cine más reciente si dichas vías han formulado nuevas formas de operación y con qué consecuencias. Si lo que funda estos procesos de transformación como vemos, es un nuevo estatuto temporal, la fisura de la continuidad temporal abriría nuevas posibilidades retóricas y discursivas. A partir de esta fisura temporal se funda otra basada en la continuidad del significado en el filme, de su construcción: un cine que plantea dudas, antes que certezas, que siembra preguntas y no respuestas, y que se basa primero en el azar que en el destino. La narración cinematográfica retoma las búsquedas que en la literatura le antecedía en décadas, en los relatos de Kafka, las narraciones de Carroll, la dramaturgia de Beckett. Un sentido paradójico y difuso se esgrimía como respuesta al proyecto racional y positivo que el siglo XIX nos había heredado, y que el cine de Hollywood había cultivado profusamente. La imposibilidad de asignar un sentido del mundo se refleja en la construcción del sentido en

³³ Frederic Jameson *Periodizar los sesenta*, Alción Editora, Córdoba, 1997.

los relatos. El cine político que se construyó en las siguientes décadas hacía una crítica a la ideología que permeaba la producción fílmica clásica, cuyo sostén inicial puede ubicarse justo en la necesidad de esgrimir un cine de respuestas. Las propuestas que, sobre todo en los años setentas, trataban de denunciar la noción de “aparato”, pretendían constituir una alternativa a partir del distanciamiento crítico. El cine de hoy no renuncia a las enseñanzas del cine político, pero abandona la exigencia de esgrimirse como motor del cambio revolucionario, consciente quizá de sus verdaderas posibilidades y limitaciones, aunque también inmerso en sus condiciones de posibilidad, en su contexto histórico.

FISURAS DEL SENTIDO, LA AMBIGÜEDAD

El sentido atribuido era ahora el sentido inicial perdido y vuelto a recuperar, y ahora era un sentido completamente distinto del sentido inicial, y ahora era un sentido transformado —después de una demora de duración mudable y de penalidades más o menos grandes—, partiendo de su inicial falta de sentido.

Samuel Beckett, *El innombrable*

La verdad sólo puede consistir, a fin de cuentas, en la verdad de sentido.

Jean Luc Nancy, *El sentido del mundo*

La etimología de la palabra ambiguo proviene del latín y está formada por el prefijo *amb* “por uno y otro lado”, que es la raíz del pronombre “ambos”, y con el verbo *agere*, “actuar, llevar adelante”. Lo ambiguo sería, entonces, lo que actúa y lleva adelante “hacia ambos lados”, hacia direcciones contrarias, lo de doble sentido, lo equívoco; por tanto, sería también lo incierto, lo dudoso. En el *Diccionario* de la Real Academia Española se define también lo ambiguo respecto a una persona, “que, con sus palabras o comportamientos, vela o no define claramente sus actitudes u opiniones”, y más aún, lo ambiguo, dicho del lenguaje, se refiere a lo que “puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión”.

Dar motivo a múltiples interpretaciones y entenderse de formas varias es una actitud que se puede identificar en una diversidad de cintas, y en varias de las que utilizamos en este análisis particular. Para comprender más ampliamente el repertorio de estrategias que se utilizan para introducir la ambigüedad en el discurso fílmico es útil salir del discurso mismo del cine y buscar en otros referentes. En 1952 se publicó *Watt*, la última novela de Samuel Beckett escrita en inglés. En ella se prefiguran los temas que serán constantes en sus posteriores escritos, pero aún está en proceso de formación. Aludo a esta obra en la medida en que Beckett es un autor emblemático de la crítica a la modernidad y es, al mismo tiempo, una narración que contiene los elementos de ambigüedad que el discurso fílmico retomará, sin que esto signifique que exista una relación directa. El “ambos”, que es condición de lo ambiguo es una presencia constante en los textos de este escritor; se convertirá, a partir de su teatro, en la condición misma de la estructura en que se basan todas sus narraciones.³⁴

Como hemos visto, la modernidad cinematográfica se funda tarde. Otras disciplinas artísticas, como las letras, le anteceden por décadas. Pero esta condición posibilita diversos diálogos. La obra de Orson Welles de los años cincuenta, sucede en el momento en que en la literatura la obra de Beckett dará en alguna medida por finalizado el periodo moderno de la literatura.³⁵ La convivencia de estos pensamientos nos permitirá establecer ciertas conexiones, sin que en modo alguno afirmemos que una relación de influencias se estableció entre estos y otros creadores. Si los pongo en relación es a partir del uso de la ambigüedad como mecanismo discursivo.

³⁴ Sobre este tema en particular despliega su análisis Alain Badiou en *Beckett, el infatigable deseo, passim*.

³⁵ En su artículo “Samuel Beckett, el innombrable y el fin de la modernidad”, Fernando de Toro ubica a este escritor en un puente histórico particular y afirma que Beckett “no sobrepasó la Modernidad literaria, sino que la concluyó.” p. 221.

Frente a la construcción de sentido en el discurso convencional basado en la presunción de una verdad, lo que se vislumbra en el cine son producciones fundadas en el cuestionamiento del cine como vehículo de verdad. En su obra, Orson Welles cuestionó esta posibilidad.³⁶ Su cine denunció la imposibilidad del juicio basándose en la imposibilidad de acceder a la verdad, que sería su condición *a priori*. Un término que puede definir la relación de la obra de Welles con una posible verdad es justamente el de ambigüedad.

El elemento de lo ambiguo le permitió a Welles cuestionar la categoría de lo verdadero, pues la ambigüedad introduce la posibilidad de una lectura alternativa y, por tanto, la imposibilidad en la película de ofrecer una verdad unívoca. El análisis de *Touch of evil*, una de sus cintas aparentemente más cercanas a las convenciones “clásicas”, permite comprender la estrategia por la cual elementos de ambigüedad fisuran la solidez del discurso, en una película de género y en un momento en que la industria preservaba sus características constitutivas con gran celo. Lo que se pone en cuestión tiene que ver justamente con estas características del cine de género negro en el ejemplo particular.

Juicio y verdad son elementos recurrentes en el cine. Entre muchos otros ejemplos en la producción reciente (de la última década), analizo dos cintas dirigidas por los hermanos Ethan y Joel Coen donde, por diversas estrategias, se fisura la solidez de un discurso que recupera su estructura de los elementos retóricos del discurso clásico; pero que

³⁶ Ya en *Citizen Kane*, su opera prima, la posibilidad de aproximación a la verdad, sintetizada en la búsqueda del significado de la palabra “Rosebud”, enunciada en su agonía por Charles Foster Kane, deja ver la postura del cineasta. La *verdad* que constituye al sujeto es al menos inaccesible, como lo deja en claro la primera imagen de la película y el letrero “no entrar”, que acabará por denunciar la imposibilidad de acceso al interior de Kane. El tema será constante en todas sus cintas y quizá quede sintetizado en la última que filmó, *F for fake*, donde a través de un personaje charlatán y falsificador, realiza “una reflexión lúdica sobre la intrínseca relación que guardan el Arte, el Dinero y el Engaño” (Orube 2013). La relación verdad-mentira se explorará en toda su obra, pero en la adaptación de *El proceso* en 1962, utilizó la prosa de Franz Kafka para radicalizar su propia postura, como se verá en el tercer capítulo de este estudio.

el uso de la ambigüedad le permite destruir la posibilidad de la construcción de una verdad. En *The man who wasn't there* el espectador atestigua la imposibilidad del juicio y, por tanto, de la justicia. El principio de incertidumbre, al que aluden, parece normar la actuación de los sujetos en su relación con la búsqueda de la verdad posible: cada vez que alguien ensaya una respuesta, su presencia altera la escena y transforma la realidad. De tal forma que en *A serious man*, la verdad ya no cabe ser reclamada. Como en Becket, los personajes de esta cinta se cuidan constantemente de “significar”; la concatenación del discurso pierde el sentido, sin dejar de obedecer a una estructura narrativa sino, por el contrario, utilizando un relato muy sólido basado en múltiples paralelos y repeticiones. Por ello es que cabe hablar de estas producciones en términos de fisura, y no de ruptura.

1

Aunque la escribió varios años atrás, Beckett publicó *Watt* a principios de la década de los años cincuenta, es decir, pertenece a una etapa temprana de su producción. Sin embargo, esta obra contiene la temática central del resto de su producción, la cual estuvo marcada por la participación directa del escritor en la resistencia parisina durante la ocupación alemana, y en general por su experiencia vivencial durante la Guerra. De ahí la recurrencia del aislamiento, la enajenación, la falta de identidad, la pregunta por el otro.

Watt se estructura como una serie de parodias que se concatenan a partir de la búsqueda del protagonista de un trabajo, que lo llevará a la casa de Mr. Knott, donde tendrá la misión de cocinar para el patrón y de atender a un perro que se alimenta únicamente de las sobras de la comida, lo que conducirá la narración a través de las dificultades de cumplir cabalmente la misión, mientras busca conocer al amo, cosa que nunca sucederá. Como ha notado Frederick R. Karl, “de la misma manera que el nombre de *Watt* indica una pregunta

perpetua (What?), sin posibilidad de respuesta, Knott igualmente señala una perpetua respuesta (Not) sin posibilidad de pregunta”, y en torno a esta tensión se estructura la novela, al no poder Watt plantear sus dudas al dueño de la casa, Knott tampoco podrá responderle directamente. “Knott es literalmente, la negación de la cordura, la negación de la vida”.³⁷

La vida en esta casa transcurre muy lentamente y está marcada por las actividades de servicio: Watt sirve a un amo invisible y a reglas incuestionables y absurdas. La comida y bebida que se sirven están determinadas por las necesidades alimenticias y no se considera el sabor, no se preparan para ser disfrutados. A lo largo del texto, Watt intentará infructuosamente conocer a su patrón sin conseguirlo hasta ser despedido por intermediarios. En ese punto, la cercanía con *El castillo (Das Schloß)*, la novela de Kafka, es transparente: ambos protagonistas deben servir a un amo inaccesible, pero que regula a través de normas incuestionables la vida en su entorno, la “ausencia de movimiento en toda la narración y el humor trágico de las cosas que no llegan a producirse se convierte por sí mismo la sustancia de ambas novelas”.³⁸

Watt sucede en una casa donde todo está totalmente clausurado. Es un lugar completo, autosuficiente y eterno, que podría ser visto como el lugar del destino, donde el conocimiento se da sin cuestionamientos y sólo obedeciendo a las leyes, a los impenetrables deseos de Mr. Knott. “En la casa del Mr. Knott nada podía ser añadido, nada sustraído, tal como era ahora lo había sido al comienzo, y lo seguiría siendo al final, desde cualquier punto de vista esencial”.

³⁷ Frederick R. Karl “Waiting for Beckett: Quest and Re-Quest”, en *The sewanee review*, Dic. 1961, p. 665.

³⁸ Alain Badiou *Beckett el infatigable deseo*, p. 41.

Como en Kafka, “el pensamiento se irrita y se fatiga luchando contra leyes oscuras”, pero hay algo fuera de la ley, algo que se añade a la situación aparentemente cerrada, algo que se fisura para permitir lo que Watt llama incidentes, los que describe como “brillantes de claridad formal y de contenido impenetrable”.³⁹ Se trata de ciertos hechos completamente fuera de la norma. El ejemplo más claro son los desperdicios que se disponen para algunos perros cuya sola existencia resulta incomprensible dentro de las leyes de la casa, donde sólo puede habitar uno. Se trata aquí del espacio de la ambigüedad: la ley es totalmente cerrada (no hay más que un perro en absoluto) y, sin embargo, da lugar a un contrario (se dispone comida para otros perros).

A Watt se le despedirá de la casa no por faltar a las normas, sino por sus constantes cuestionamientos, por su incansable búsqueda de la respuesta que no llega. Según Badiou “consistiendo en preguntas relativas a las leyes del lugar. Se trata de comprender, siempre en vano, los impenetrables designios de Mr. Knott. ¿Dónde se encontrará en ese momento? ¿En el jardín? ¿En la planta de arriba? ¿Qué se le prepara? ¿Qué es lo que le gusta?”. Watt es el hermeneuta que lucha por encontrar el sentido a lo que sucede, a las reglas que norman la vida en aquel lugar, pero Knott, el dueño de las respuestas, se las niega y deja abierto un posible sentido, un significado al orden por él impuesto.

Es en esta tensión que sucede la ambigüedad, Beckett la utiliza para confrontar los dos mundos: el de la pregunta y el de la respuesta, el de lo permanente y el de lo cambiante, en última instancia, el de la ley, representada en la casa por Mr. Knott, con el de la justicia, buscada en las preguntas que Watt no llega a responderse. El “ambos” se constituye en el punto central de una estructura que en sus obras teatrales es clave. Según Badiou “Es probablemente en el teatro, con las parejas de Vladimir y Estragón (*Esperando a Godot*), o

³⁹ *Ibidem*, p. 43.

de Hamm y Clov (*Fin de partida*), donde adquiere protagonismo lo que seguirá estando en el corazón de las ficciones de Beckett: la pareja, el Dos, la voz del otro y, en definitiva, el amor”.⁴⁰

Esta reducción de las relaciones interpersonales únicamente al “ambos”, le sirve a Beckett para confrontar siempre dos posibilidades, siempre oponiendo, siempre llevando adelante el relato en direcciones contrarias. Según Badiou es aquí donde reside la singularidad de su teatro, que no existe sin diálogo, discordancia y discusión entre dos personajes. La oposición es clara por ejemplo en *Esperando a Godot*: para Pozzo el tiempo no existe y la vida es la incesante repetición de un mismo instante, mientras que Vladimir no renunciará nunca a la posible llegada de Godot, al fin de la espera que acabaría por conformar un sentido.⁴¹

Del teatro al cine, hay sin duda un intercambio de estrategias que tienen que ver con un espacio de diálogo. Veamos como en el cine de dos momentos históricos distantes se apropian de lo ambiguo y de qué manera esta estrategia fisura la solidez del discurso fílmico.

2

En su estudio sobre el cine negro, el guionista Paul Schrader consideró *Touch of evil*, como la que cerraba la historia de dicho género, clausurando un ciclo.⁴² Es verdad que a través de muchas de estas películas, mayoritariamente de serie “B”, se habían introducido ciertos

⁴⁰ *Ibidem*, p. 55.

⁴¹ *Ibidem*, p. 61.

⁴² Según Schreder, “a mediados de los cincuenta el *film noir* se detuvo de manera repentina. Existieron notables rezagados como *Beso mortal*, *agente especial* de Lewis y Alton, y el epitafio del *film noir*, *Touch of evil* (*Sed de mal*), pero para la mayoría un nuevo estilo de cine criminal se había hecho popular.” “Apuntes sobre el *Film noir*”, *Revista Latente*, 2 de febrero de 2004, p. 123-134. Lo cierto es que después de un prolongado de producción, después de 1953 se reduce drásticamente el número de cintas de este género, por lo cual, se puede considerar esta cinta como tardía.

temas y una postura política y estética que se podía diferenciar en algún grado del cine imperante,⁴³ pero es verdad también que el género negro estaba construido sobre la base sólida de un rígido esquema maniqueo, y sobre claras y constantes estructuras narrativas, acorde con el cine clásico del que forma parte.⁴⁴ En alguna medida, estas normas las había heredado del cine épico, particularmente del western, donde este esquema se presenta muy claramente: existe un *hombre verdadero* intentando establecer el orden en un territorio agreste,⁴⁵ está rodeado de personas de sentimientos nobles que suelen compartir con él, además, el tipo racial; se enfrenta a la naturaleza inhóspita y a hordas de salvajes que se oponen a su esfuerzo civilizatorio, pero también a seres ambiciosos y desviados a los que tendrá que vencer para llevar adelante la imposición de un estado de derecho. Si bien en el cine negro, policiaco y en general en el cine de clase “B” el esquema se complejizó, las convenciones y la distribución racial de los roles se conservaron; simultáneamente, se profundizó la idea de México como la amenaza al paraíso que está al sur, de acuerdo con las convenciones de tipo étnico que de manera preponderante funcionaban.⁴⁶ El papel reservado a los personajes mexicanos en aquel momento de la historia del cine estaba, en general, fuertemente codificado y correspondía comúnmente con el de bandolero o criminal; podía formar papeles secundarios al lado del noble protagonista blanco, pero difícilmente podía ocupar su lugar. Al disponer una serie de ambigüedades, la cinta de

⁴³ Quizá en parte porque en estas cintas de corte urbano, que no pertenecían a la gran producción, se habían refugiado muchos creadores que encontraban un lugar para la crítica social. Varios de ellos habían simpatizado con el Partido Comunista y en 1952 serían citados por el Comité de Actividades Antinorteamericanas del Senado para declarar respecto a sus simpatías. Entre ellos John Huston, Humphrey Bogart, Dashiell Hammet, Lauren Bacall, Danny Kaye, y la escritora Lillian Hellman, quien narraría estos acontecimientos en su libro *Tiempo de canallas*.

⁴⁴ Si bien, según escribió Rick Altman en *Los géneros cinematográficos*, el llamado *film noir* representó antes un adjetivo que el sustantivo del género claramente definido. Durante los años cincuenta adquirió la connotación genérica que incluye una serie de características claramente definidas y completamente afines a los parámetros clásicos. p. 92-93.

⁴⁵ Gilles Deleuze asegura que el planteamiento en general de lo que llama “la imagen movimiento” está signado por la presunción de la existencia de un hombre verdadero.

⁴⁶ Ver Emilio García Riera *México visto por el cine extranjero*, Ed. ERA y Universidad de Guadalajara, 1987.

Welles fisuró el esquema discursivo convencional. El tema central de la cinta es la contraposición entre derecho y justicia, es decir, lo que está en juego es el estatuto de la justicia, el lugar del hombre verdadero, las consecuencias de problematizarlo y, en el fondo, el estatuto mismo de la verdad.⁴⁷

La acción de *Touch of evil* se sitúa en torno a la frontera entre México y Estados Unidos.⁴⁸ El uso de esta zona limítrofe, es un pretexto a partir del cual la cinta va generando una serie de espacios de indefinición y puntos intermedios más, jugando con los modos de representación tradicional que este espacio había generado en el cine de la época, pero sólo como punto de partida para complejizar el esquema.⁴⁹ A lo largo del tiempo se ha insistido en que esta película representa lo que pasa en México como el sitio del caos, el desorden o la depravación, de tal forma que se situaría en la tradición convencional. Un análisis más minucioso permite ver cómo en el manejo de los temas, en el rol racial de los protagonistas y, en general, en las ambigüedades en la narración, se genera un cierto quiebre con dicho modo de representación. La película trata sobre la investigación para esclarecer una explosión que ha ocurrido en el lado norteamericano de la frontera, de un coche que se acaba de internar desde México. En dicha investigación coincidirán el viejo

⁴⁷ Para efecto de este análisis nos basamos en la versión elaborada en 1997 por el productor. Recordaremos que al finalizar su película Welles viajó a Europa, circunstancia en la que los productores hicieron una serie de cambios, filmando escenas adicionales y tratando de hacer más explícito el conflicto. El director pidió infructuosamente que se restituyera su propio montaje y elaboró un largo documento explicando sus razones. Tras su muerte se han elaborado algunas versiones. Finalmente, en 1997 se hizo ésta basándose en las notas del propio Welles.

⁴⁸ A lo largo del rodaje fueron muchas las diferencias entre los productores y el director, una de las más sensibles es que mientras que para ellos era muy importante filmar en estudios, él imaginaba su película en escenarios naturales de Tijuana. Ambos debieron ceder y la filmación ocurrió en gran parte en Santa Rosa, California.

⁴⁹ La frontera había sido objeto de una esquematización cuyos orígenes se pueden rastrear en la visión de lo mexicano que se tiene desde el siglo XIX, especialmente en el entorno californiano. En dicho esquema, el lado sur de la frontera, y sus habitantes, representan lo riesgoso, lo pecaminoso y lo inseguro, mientras que el lado norte se opone a estas características. Al respecto ver Emilio García Riera *México visto por el cine extranjero*.

policía Quinlan y el mexicano Vargas, quien abandona su luna de miel para colaborar en las pesquisas. La situación fronteriza de los acontecimientos permite la convivencia de diferentes actores que, al menos de principio, parecen reafirmar el lugar que ocupa cada parte de la relación entre lo mexicano y lo estadounidense en el cine. No es casual que al ingresar en suelo estadounidense, al inicio de la cinta, Susan Vargas, la protagonista encarnada por Janet Leigh, tenga como trasfondo un sitio llamado así: “The Paradise”. Estados Unidos como el paraíso, al menos en la contraposición con México. La cinta se inicia con el muy estudiado plano-secuencia que concluye con la explosión del coche que acaba de cruzar la frontera hacia el norte,⁵⁰ cruce con el cual inician una serie de cruces más, entre personajes y en ambas direcciones. Cruces que se multiplican: cruces físicos, cruces morales y, de manera muy significativa, cruces de intención, de significación. El uso de los planos prolongados, en este caso por varios minutos, le permite al director integrar diversos elementos que se contraponen en una suma particular. Para Santos Zunzunegui, esta cinta es una de las más ricas visualmente de toda la obra de Welles:

El partido que saca a la ubicación “fronteriza” de la acción en “la pintoresca Los Robles, el París de la frontera”, como reza un cartel que puede verse al inicio del filme, la nocturnidad de buena parte de la misma, la endiablada velocidad de un montaje sincopado, la extrema tensión a que se somete un espacio escrutado a partir de un objetivo de 18.5 mm, todo contribuye a la definición de un universo visual caracterizado por la inestabilidad, por la tensión y por la contraposición permanente de actitudes y tomas de postura.⁵¹

⁵⁰ En una declaración posterior de Welles, recogida por Santos Zunzunegui, se afirma: “Siempre lamenté que pusieran los títulos sobre esta imagen. Está claro que deben ir al final de la película. Es una vergüenza tener que ver toda esa escritura sobre algo tan importante. Toda la historia de la película está contenida en el plano inicial”. Para el director, la escena introduce y sintetiza la película. Santos Zunzunegui, *Orson Welles*, p. 166.

⁵¹ *Ibidem*, p. 171.

Desde este inicio, la cinta juega con la idea de las sombras del mal.⁵² Los “malvados” de la película son seres que surgen de la noche, que aparecen entre las sombras y en momentos parecen ser una prolongación de ellas. Este largo plano secuencia es también el espacio fílmico donde conviven los elementos heterogéneos e indefinidos con los que la película crea el espacio de ambigüedad en que basa su discurso, de esta manera se conforma como una suerte de epígrafe que sintetiza no el relato, pero si la atmósfera que la película expone.

A pesar de estos “seres de las sombras” que pueblan la cinta, el enfrentamiento planteado, no se da entre las fuerzas del “bien y el mal”, tanto como entre dos nociones de la búsqueda de la justicia que están personalizadas en los dos personajes centrales: Quinlan y Vargas. El encuentro entre ambos se da apenas al comienzo de la cinta, poco después de la explosión, cuando los dos se interesan por lo que ha sucedido ahí: el primero por ser el jefe de la policía en ese lugar; el mexicano, por las implicaciones que aquel hecho pueda tener para su país de origen. Quinlan aparece en una contra-picada que lo engrandece, llevando un puro en la boca que parece darle mayor poderío, rodeado de un aura de autoridad, la inmensa presencia del policía se ve subrayada por sus palabras con las que menosprecia a sus compañeros, mientras domina la situación, y el cuadro lo mantiene siempre acompañado, salvo cuando el acercamiento lo aísla para subrayar sus gestos y palabras. Vargas entra a cuadro solo, en toda la secuencia los cortes mantendrán esta relación: Quinlan en grupo, Vargas en solitario. Al aparecer Vargas, lo hace frente a un gran cartel que da la bienvenida a los extranjeros, al tiempo que Quinlan, con sus palabras recuerda la nacionalidad de este otro policía. El diálogo deja clara la oposición, el policía

⁵² El título *Touch of evil* de la cinta fue traducido al español, según el país de distribución como *Sed del mal* o *Sombras del mal*, éste segundo título puede tener su explicación en el uso de los claroscuros y las sombras en la película.

mexicano, siempre cortés, afirma que no causará problemas, el norteamericano contesta retadoramente “puede estar seguro”.



Los diálogos posteriores entre ambos subrayan la posición que juegan: para Quinlan lo central es ejercer la autoridad y hacer imperar la justicia, de la que la ley sería sólo una herramienta; para el policía mexicano, por el contrario, hay una relación orgánica entre ley

y justicia, y su autoridad policiaca no es algo de lo que disfrute, “hay soldados a los que no les gusta la guerra”, dice para remarcar la diferencia con Quinlan, quien claramente goza su posición de poder. Al final de la secuencia Vargas afirma “proteger la ley es un trabajo sucio, pero se supone que es nuestro trabajo”, Quinlan le responde “no sé qué opina usted, pero cuando un asesino anda suelto yo lo atrapo”, haciendo parecer pusilánime al mexicano y venciendo en el primer enfrentamiento entre los dos.



En el cine el esquema de confrontación entre derecho y justicia no es nuevo, pero lo que se da aquí es una inversión del reparto de roles: el anti héroe, que utiliza las armas de la legalidad hasta donde es posible, pero no se detiene en su búsqueda de la justicia y no tiene reparos para continuar adelante incluso por encima de la ley, es también el objeto de la empatía e identificación del espectador quien, por el contrario, suele tener distancia de los personajes que siguen la ley como norma. Quinlan representa el papel del perverso, pero al mismo tiempo es quien está por encima de la norma. En cierto sentido él es la ley que se

impone y se burla de todos. Este capitán de la policía no pretende generar simpatías, por el contrario, su caracterización deja entrever el papel que juega en el esquema. André Bazin describe la personificación hecha por Welles: “Antiguo alcohólico que toma caramelos para resistirse a la tentación del whiskey, feo, obeso, el arcángel no es más que un pobre diablo y su talento irrisorio se dedica a la menos noble de las empresas”.⁵³ Lo cierto es que hay también algo de vengador en Quinlan, pues el único asesinato que no pudo resolver fue el de su propia esposa, como lo hará saber en una secuencia posterior, dejando entre ver la huella de dolor que guía su acción y determina su personalidad.

Su contraparte es Vargas, encarnado por Charlton Heston, importante actor de la época.⁵⁴ Se trata de un policía de buenas maneras, observante de la ley, dispuesto a colaborar siempre; es él quien representa el papel más noble en la historia y es el autor de las “dudas razonables” en torno a las pesquisas que ha conducido Quinlan y que han llevado al arresto de otro mexicano, Sánchez, yerno del rico empresario muerto en el atentado. Al llegar la policía a la casa de la hija, hay un abogado que le impide tomar la palabra “recuerden, aquí nadie habla, sólo yo”, son las palabras que utiliza.

El arma de Vargas es la ley: cuando descubre las trampas del capitán Quinlan, lo primero que hace es denunciarlo entre sus pares para darle oportunidad de defenderse. Luego, se sumerge en los archivos para encontrar pruebas de los fraudes cometidos en otros casos. El apego de Vargas al estado de derecho llega a ser ridículo en este reducto, donde lo que impera es la impunidad, la corrupción y la injusticia. Vargas pasa horas en los archivos

⁵³ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, p. 133.

⁵⁴ Charlton Heston nació en 1923, en la década de los años cuarenta y, siendo muy joven aún, había iniciado su carrera en algunas cintas de Hollywood, se trasladó a Nueva York e intentó incursionar en el teatro. Después de servir en la guerra, él y su esposa regresaron a la costa oeste, donde fue ganando notoriedad, hasta 1956 cuando saltó a la fama por su interpretación de Moisés en *Los diez mandamientos*. Después intervendría en una gran cantidad de cintas, como *Ben Hur*, *El Cid*, *El planeta de los simios*, entre muchas otras. Se dice que fue el propio Heston quien convenció a los productores de contratar a Welles para dirigir la cinta, lo que habla de la influencia de este actor.

buscando pruebas para incriminar a su oponente, aun debiendo abandonar a su reciente esposa. Es él quien, siempre armado de la ley, denuncia y persigue al capitán admirado y respetado por sus subalternos.

Esta contraposición entre ley y justicia nos remite a la crítica de la violencia —en los términos en que la define Benjamin—, que estaría marcada por la distinción entre medios y fines del uso de la violencia. En principio, la diferencia está dada por esta tensión entre los fines de la violencia, como medio para alcanzar fines justos o no. Pero la crítica iría un paso adelante, haciendo de lado la finalidad del ejercicio para centrarse en los medios, materia misma de la crítica. En este punto resulta relevante el enfrentamiento de ambos policías, es decir, la violencia policiaca como medio o como finalidad en sí misma. Hay una segunda secuencia, cuando ambos asisten a la casa de la hija de la víctima e interrogan a su esposo, de apellido Sánchez, un joven mexicano vendedor de zapatos a quien Quinlan imputará el crimen, “sembrando” para ello dos cartuchos de dinamita como prueba. Circunstancialmente Vargas se da cuenta de la trampa. A partir de ese momento la película se transformará en el enfrentamiento entre ambos. Quinlan, seguro de la culpabilidad de Sánchez se asociará con el delincuente mexicano a quién Vargas persigue, mientras éste intentará por todos los medios demostrar la verdadera culpabilidad.

En adelante la trama estará marcada por la rivalidad entre ambos policías y su entendimiento del uso de la violencia; en un diálogo posterior, cuando Vargas ha imputado a Quinlan haber inventado las pruebas, se vuelven a enfrentar y éste acusa al mexicano de que “le da igual si se cuelga a un asesino o no”, Vargas responde que un policía “no es un perrero que se dedica sólo a encerrar criminales”. En una larga toma, ambos policías están juntos en el cuadro y el emplazamiento es cercano, tan cercano como ambos entre sí, Quinlan, libre de su puro, se ve impotente y desarmado, es incapaz de sostener la mirada a

Vargas quien imputa sus errores mientras él, nervioso, no encuentra cómo romper el hostigamiento del que es víctima ni donde posar la mirada.



Vargas le dice:

—En un país libre, la policía debería defender la ley. Y la ley protege tanto a culpables como a inocentes.

—Nuestro trabajo es duro.

—Este trabajo tiene que ser duro. Un policía la tiene fácil sólo en un Estado policial. De eso se trata. ¿quién decide? ¿el policía o la ley?

Según Benjamin, el significado de la pena no es el de castigar la falta a una norma tanto como el del restablecimiento del estado de derecho que la falta produce. La finalidad del castigo es lo central, y tal parece ser ese el razonamiento de Quinlan, quien se abroga el derecho de decidir sobre la culpabilidad de Sánchez. Y tal es el enfrentamiento que la cinta propone, entre lo que Benjamín subraya como el ejercicio mismo de la policía, como un poder que se da a sí la posibilidad doble de los fines jurídicos, de disponer y de ordenar.

El aspecto ignominioso de esta autoridad —que es advertido por pocos sólo porque sus atribuciones en raros casos justifican las intervenciones más brutales, pero pueden operar con tanta mayor ceguera en los sectores más indefensos y contra las personas sagaces a las que no protegen las leyes del estado consiste en que en ella se ha suprimido la división entre violencia que funda y violencia que conserva la ley.⁵⁵

Es esta supresión la que Vargas quiere evitar y el discurso de la película subraya. La relación de los personajes a cuadro, su transformación a lo largo de la cinta, deja ver cómo es el policía mexicano quien se impone, la angulación subraya el empequeñecimiento de Quinlan, quien acabará derrotado, hundido en el fango y entre la basura, debajo de un puente en el lado mexicano de la frontera, en un plano que es prácticamente cenital. Y aunque la cámara lo subraya claramente, la derrota de Quinlan en su enfrentamiento con Vargas no deja de ser otro punto de ambigüedad. Es verdad que triunfa el policía justo, que está del lado de la ley, pero este resultado se da derrotando justamente al viejo policía, quien en sí mismo se erigía como vehículo de la ley. Triunfa la ley efectivamente, pero, al

⁵⁵ Walter Benjamin “Para una crítica de la violencia” en *Illuminaciones IV*, p. 32.

final de la cinta, la constatación de que el culpable fue efectivamente Sánchez, abre nuevamente la disputa entre fines y medios, Quinlan ha encarcelado a un gran número de “culpables”, inventando las pruebas, ha pasado por encima de la ley para hacer justicia. Pero se trata de una justicia vengadora. Deleuze afirma que “el mundo verdadero supone un ‘hombre verídico’, un hombre que quiere la verdad, pero este hombre tiene unos móviles muy extraños, como si dentro de sí escondiera a otro hombre: una venganza”.

Orson Welles parece entonces proponer un nuevo orden. El antiguo esquema debe ceder para dar lugar a una relación diferente entre justicia y verdad. Como en la casa de Knott ante las preguntas de Watt, la verdad es inaccesible, pero aquí la justicia no es imposible. El esquema se modifica, pero no se transforma, se fisura. Esta fisura en el esquema clásico permite entonces a la película mostrar una relación diferente. Es posible que lo mexicano pueda representar el lado noble de la historia. Se trata de una transformación que puede parecer en todo caso limitada, seguirá existiendo una narración que depende de un esquema maniqueo por más que se permita el intercambio de roles, sin embargo, hay ahí una fisura que abre este espacio y la cinta construye esta relación a partir de lo que se puede asomar de una relación nueva propiciada por la ambigüedad del discurso.

3

Varias décadas después de la película de Welles, en el año 2001, los hermanos Ethan y Joel Coen emprenden la realización de *The man who wasn't there*. Una cinta que vuelve al género negro y a su temática. Aquí ya no se trata de la ambigüedad de la imagen que abre un sentido a partir de su indeterminación: los cineastas recurren al principio de incertidumbre y metafóricamente citan al experimento del físico Heisenberg, para apoyar

una narración donde la certeza misma sobre el hecho narrativo y sobre los fenómenos narrados se torna inaccesible y deja, como en Beckett, sólo espacio a las preguntas interminables e inútiles.

El principio de incertidumbre se convirtió en todo un parteaguas entre la física clásica y la física cuántica. Werner Heisenberg demostró que era imposible determinar simultáneamente las tres variables dinámicas de un electrón: posición, momento angular y momento lineal, con la consecuencia de que existirá siempre una incertidumbre, una imposibilidad de conocer simultáneamente la posición y la velocidad de dicha partícula, dado que la intervención necesaria modificaría las condiciones.⁵⁶ Dicho principio representó toda una revolución del pensamiento físico al dejar clara la imposibilidad y formular un nuevo punto de partida para las investigaciones sobre esta base: no hay verdad posible a la cual acceder.

En la cinta de los Coen, el hombre verdadero, su verdad, desaparecen o, más bien, son objeto de un constante desplazamiento, que da comienzo con el protagonista mismo, de tal forma que al final de la película cabe bien preguntarse ¿a qué alude el título?, es decir, ¿quién es el hombre que nunca estuvo ahí? se trata de ese hombre que parece no haber estado, pues casi nadie lo ha visto, o más bien se trata de ese otro hombre, Ed Crane, a quien hemos visto toda la película por quién hemos conocido la historia, pero cuya voluntad pareciera ser la de la desaparición. Ambigüedad muy característica del cine de los Hermanos Coen, donde el desplazamiento del lugar protagónico abre siempre una confusión del sentido, como en los homónimos de *The Big Lebowski* o en la pregunta de ¿quién es el hombre serio?

⁵⁶ Elie Lévy *Diccionario Akal de física* p. 431-433.

En alguna medida, esta ambigüedad proviene de uno de los referentes que la película utiliza, aún sin nombrarlo textualmente se puede reconocer una fuerte influencia de las historias y los personajes de James M. Cain, el novelista norteamericano autor entre otras, de la muchas veces adaptada *The postman always rings twice*, y creador de atmósferas sórdidas y de personajes fracasados o impotentes que, igual que la cinta, suelen habitar pueblecillos californianos. Creador de un esquema donde un hombre cae siempre por culpa de una mujer y acabará por convertirse en su cómplice en una acción criminal, en un marco de múltiples ambigüedades, planteamiento que la cinta reproduce en alguna medida.

La cinta comienza con un plano fijo de la barra giratoria de la barbería, antiguo ícono de estos locales que representa la idea del movimiento perpetuo al mismo tiempo que hermana a estos trabajadores con médicos y dentistas.⁵⁷ Los créditos iniciales transcurren sobre esta imagen acompañada por las notas al piano de una sonata de Beethoven, lentamente la cámara desciende, describiendo minuciosamente la barra, hasta la entrada del local por la cual entra un cliente a cortar su cabello.

— Sí, yo trabajaba en una barbería, pero yo nunca me consideré un barbero.

⁵⁷ Una larga tradición, que se remonta a la época medieval, incluye la disposición de esta barra como distintivo de las barberías, en aquella época era común que estos oficios incluyeran conocimientos básicos de medicina y odontología que se ejercían en el mismo local. Al respecto ver William Andrews, *At the Sign of the Barber's Pole, studies in hirsute History*,



Son las palabras con las que inicia su relato Ed Crane, su voz en off a lo largo de la cinta acompañará, con un ritmo lento, cansino, sentimental, una trama donde esta posición de él como “barbero”, será muy importante. La acción se sitúa en 1949, Crane es el peluquero de Santa Rosa, un pequeño pueblo de California, y está casado con Doris, quien trabaja en una tienda departamental. Doris eventualmente tendrá una aventura amorosa con Dave Brewster, llamado en la cinta “Big Dave”, su jefe, lo cual pareciera no tener casi ninguna importancia a los ojos de Ed, quien es consciente de una situación que apenas se disimula, lo que en algún momento lo llevará a comentar “supongo que en algún lugar eso dolía un poco”. En esto Crane pareciera mostrar su desinterés por todo lo que sucede en su entorno. A lo largo de la cinta son constantes las alusiones que refuerzan la idea de un personaje con la única voluntad de desvanecerse: en la relación con Doris, su esposa, en sus nulos intereses compartidos con la comunidad, o en la incomodidad que le proporcionan los actos comunes de la vida cotidiana del Pueblo. “Yo no hablo mucho”, dice; se trata de un personaje que ama el silencio, y su condena parece ser la de estar rodeado por peluqueros

parlanchines. La única cosa que a lo largo de la cinta le proporciona placer, o al menos paz, es escuchar al piano a Birdy, interpretada por una muy joven Scarlett Johansson, una figura angelical, una niña cuya imagen de pureza contrasta con el resto de los personajes.

La vida rutinaria de Ed Crane se verá modificada a partir de una visita casual: a la hora del cierre llega a cortarse el cabello Creighton Tolliver un personaje insolente y soberbio a quien Ed acepta atender sólo por librarse de la plática de su cuñado, el dueño de la peluquería. Tolliver resulta ser calvo, y mientras Ed corta su escaso pelo, él le cuenta de una oportunidad de negocio para la que sólo requiere un socio capitalista con diez mil dólares. A pesar de su desinterés por las cosas, Ed decide chantajear al amante de su esposa y conseguir el dinero, sólo por la posibilidad de poder dejar el trabajo en la peluquería, sólo por la posibilidad de huir de ese espacio que le obliga a escuchar las interminables charlas de su cuñado, el barbero principal, sólo por escapar al ruido y refugiarse en el silencio. Pero esta acción desencadenará una serie de sucesos que culminarán con la muerte de la mayoría de los personajes centrales, siempre envueltos en el equívoco, en la imposibilidad de desentrañar la verdad o al menos, de decodificar la realidad planteada en la diégesis y que sólo el espectador atestigua.

El primer asesinato es “Big Dave”. Enterado del chantaje, Dave recrimina a Ed “¿Qué clase de hombre eres?”, lo intenta ahorcar, pero Ed, en su intento de defenderse acabará asesinandolo. Al indagar, la policía se encontrará con una serie de confusiones, e inculpará erróneamente a Doris, quien es llevada a prisión. Haciendo un gran esfuerzo económico, la familia contrata a Freddy Riedeschneider, un prominente abogado de San Francisco, quien garantizaría la defensa de la mujer. Igual que en *Touch of evil*, al conocerlo le dice:

—Yo hablo, usted mantiene la boca cerrada. Yo soy abogado, lo sé todo, usted es un barbero, no sabe nada.

En una escena clave de la película, los esposos se reúnen en prisión con el abogado, para planear la estrategia y Ed decide contar toda la verdad: el chantaje, el negocio, la infidelidad. El abogado escucha el relato con atención y rápidamente lo desecha por inútil: la verdad, lo que realmente ocurrió, no sólo no sirve para defender a la acusada, a pesar de ser inocente, sino que no tiene la más mínima relevancia. Frente al juicio, lo que importa hay que buscarlo en otro sitio; la justicia, en resumen, tiene poco que ver con la verdad. Tras muchas averiguaciones, finalmente el abogado logra establecer una estrategia para defender a la mujer, ha descubierto que el muerto mintió largos años respecto a su participación en la Guerra, haciéndose pasar por un héroe cuando en realidad la pasó en un astillero, muy lejos de las hostilidades. Para fortalecer su alegato, alude al Principio de incertidumbre y a la imposibilidad de conocer la verdad pues “no existe un *qué sucedió*”, al intentar averiguarlo, eso, se altera y se torna inaccesible. Demuestra entonces que existen “dudas razonables” respecto a la culpabilidad de Doris, Ed pregunta ¿quién entonces asesino al *Big Dave*? A lo que el abogado responde:

¿Quién? Yo no sé quién. Pero el punto es si que el señor fiscal hubiera dedicado la mitad del tiempo que ha pasado a perseguir a esta mujer, para intentar averiguar el pasado de este pelmazo, entonces podríamos saber quién. Pero no podemos saber quién es. No podemos saber que sucedió realmente. Porque cuanto más se mira, menos se sabe. Pero la belleza de esto es que no tenemos que saber, sólo tengo que mostrar que ellos, maldita sea, no saben.

Mientras habla, el abogado es iluminado por un intenso haz de luz que, de manera cenital, se introduce en un salón de la prisión donde se encuentra con los esposos. La

iluminación de alto contraste sigue el modelo de cine negro, en particular parece remitir a *Double indemnity*, uno de los referentes de la película, y que pone en escena la investigación de un delito por parte de la compañía aseguradora encargada del caso.⁵⁸ La disposición de la luz parece un comentario sobre el papel del abogado que ha sido “iluminado”, y la escena despliega el momento en que comparte su convicción de la imposibilidad de la justicia y el resquicio legal por el que se colará para salvar a Doris.

The man who wasn't there, fue filmada en blanco y negro, y la cámara está en constante movimiento, un movimiento lento pero continuo, en un tono que se conserva a lo largo de toda la cinta con variaciones que, no obstante, regresan siempre a ese ritmo que refiere al espacio físico donde se suceden los hechos, el pequeño pueblo donde la vida transcurre lentamente. La persistencia del movimiento parece querer permanentemente aproximarse a algo, acaso a la verdad. Pero como en las fotografías de *Blow up*,⁵⁹ mientras más se acerca, la verdad, más se esconde. Es cierto que la cinta abunda en planos cercanos, pero también en planos fragmentarios, los cuerpos, ocultos entre las sombras, se nos revelan incompletos, y sólo los vemos parcialmente. Los rostros, la ropa, el cabello, nos dejan sentir su textura, y también su sonido. Es un filme táctil, construido cerca de la superficie, de la piel, palabra que está en el origen de la palabra película. El trabajo sonoro y visual muestran la piel como el escenario de la cinta. La superficie que es el lugar de las sensaciones, es también el sitio de las mentiras, el límite que impide, justamente, profundizar, por ello es el sitio de la incertidumbre, de la imposibilidad. Es también en la superficie donde se abren las fisuras.

⁵⁸ Película estadounidense dirigida por Billy Wilder en 1944, basada en la novela homónima de James M. Cain.

⁵⁹ En *Blow up* filmada por Michelangelo Antonioni en 1966 se hace uso de la ampliación fotográfica para intentar acercarse a la verdad con el efecto aparentemente contrario, como se analiza capítulos más adelante.



El relato clásico se basa en una sólida superficie y en una verdad que, aunque se esconda al espectador, como en el cine negro, acabará por mostrarse plenamente. El sentido

clásico del cine está determinado por esta relación: una superficie sólida y un sentido claro hacia una verdad. Pero aquí la relación verdad-superficie opera en un registro muy diferente. En medio de los preparativos para el juicio, Ed camina por el pueblo y ve a los habitantes, ellos en cámara lenta, mientras afirma:

—Ahí estaban. Todos inmersos en sus asuntos. Parecía que yo sabía un secreto, uno más grande aún que lo que realmente le había ocurrido al “Big Dave”. Algo que ninguno de ellos sabía. Como si yo hubiese logrado salir a la superficie y todos ellos estuvieran peleando allá abajo.



Pero Ed acabará por recibir más de lo que ha pedido. Cuando a punto de iniciar el juicio Doris se suicida en condiciones desconocidas, finalmente Ed parece desaparecer, a los ojos de la comunidad es como un fantasma, pues nadie quiere hablar con él, nadie lo busca. Ahora necesita hablar, pero no puede, él es el poseedor de un secreto que no puede compartir, pero que le pesa conservar.

—Cuando caminaba de regreso a casa, todos me evitaban, como si yo tuviera una enfermedad, este asunto con Doris, nadie quería hablar de eso. Era como si yo fuera un fantasma caminando por la calle. No había nadie en casa, yo era un fantasma, no veía a nadie, nadie me veía era un barbero.

Es el peso de la verdad, esa con la que nadie quiere cargar. Así, los policías que deben informar del arresto de Doris consideran que hacen un “trabajo de mierda”, el de tener que informar; así también, la esposa de “Big” Dave, está segura que lo mataron por saber de los OVNIS, por conocer una verdad que nadie más poseía, para ella el conocimiento es “una amenaza, una maldición”; así, el forense que ha hecho la autopsia a Doris considera que debe “informarle” a Ed que ella estaba embarazada al momento del suicidio, lo hace con gran pesar, deshaciéndose de un gran peso, sólo para enterarse que hacía años que ellos no tenían vida sexual.



La verdad parece ser la búsqueda de Walter, el genealogista amigo de Ed que pasa su vida buscando en archivos, armando rompecabezas, reelaborando las biografías hasta remontarse generaciones. La presencia de Walter en la película no tendría mayor importancia salvo por ser el padre de “Birdy”. La chica se presenta con un aire indiferente

hacia el mundo, pero es capaz mediante el piano de dar a Ed largas horas de paz. La referencia a *Lolita*, la película de Kubrick basada en Nabokov, es explícita. En ambas historias se trata de poner en relación a dos hombres mayores con chicas adolescentes que, no obstante, mostrarán su lado femenino y acabarán por dominar la situación. Pero a diferencia de la original, en esta historia, Ed no siente atracción sexual hacia la chica, únicamente se refugia en ella por la tranquilidad que es capaz de proporcionarle. Así, siente que puede ayudarla y la lleva a Sacramento con un profesor que tras evaluarla dice que quizá con el tiempo llegará a ser una buena mecanógrafa.



Birdy en *The Man who wasn't there*



Lolita de Stanley Kubrick

El ángel, Birdy, acabará mostrando su otra cara, de mujer portadora de un deseo, agente de su propio cuerpo, pretende “retribuir el entusiasmo” mostrado por Crane

mediante un intento de felación que acabará por desencadenar la trama y propiciar el final, intentando evitar a la chica, Ed se distrae y pierde el control del automóvil. Mientras el vehículo vuela en cámara muy lenta, él reflexiona sobre su situación y sobre como el cabello sigue creciendo aún después de la muerte, antes de perder el conocimiento.

Una extraña escena sucede ahí: mientras él se encuentra descansando en el porche de su casa un vendedor le ofrece algún producto moderno y novedoso para limpiar el jardín, se estaciona un auto y desciende Doris, despide al vendedor y entra a la casa, poco después entra él y se sientan en el sofá, hay un largo silencio que él intenta romper pero ella lo detiene, diciendo, “estoy bien”. En esta escena se ven niños jugando por única vez en la película, la calle parece alegre, es el sitio de una “extraña belleza”, como estos extraños momentos de nostalgia que ocurren en las novelas de Beckett, según Badiou “los fragmentos del pasado se introducen en el marco de un cambio de tono en la prosa, una belleza serena”; así, esta breve escena introduce un pequeño cambio que utiliza la fuerza de la nostalgia, esa que “suscita en la escritura fragmentos de belleza, y pese a que retorna siempre la certeza de que la otra vida está separada, perdida, luz de fuera”.⁶⁰

Es como si por un momento el viejo orden se restituyera, pero se trata sólo de un sueño del que Ed sale cuando los dos policías que antes le anunciaron el encierro de su esposa, le anuncian que está bajo arresto acusado del asesinato de Creighton Tolliver, cuyo cadáver ha sido encontrado y en cuyo crimen no tomó parte Ed.

Ante la verdad que no sabe ser reclamada, la única defensa posible la encabeza Riedeschneider. En ella afirma que es un caso irresoluble, que hay demasiados hilos sueltos, refiere la dificultad de desentrañar un sentido, afirma “al principio pueden mirar en estas líneas y ver sólo el caos de una obra de arte moderno”, justo el caos de la obra de arte

⁶⁰ Alain Badiou *Becket el infatigable deseo*, p. 48.

moderna. Intenta desde luego volver su alegato a la imposibilidad de desentrañar la verdad y, por lo tanto, basar su defensa en las “dudas razonables”, en lo que llama el conflicto del “hombre moderno”, el dilema de un barbero, Ed describe así la defensa:

—Les dijo que me miraran, que me miraran atentamente. Cuanto más atentamente miraran, menos sentido tendría todo. Que yo no era el tipo de hombre que mataría a un hombre que yo era un barbero, por el amor de dios. Yo era igual que ellos, un hombre corriente. Culpable de vivir en un mundo que no tenía un lugar para mí, sí. Culpable de querer ser un tintorero, seguro, pero no de asesinar. Les dijo que no consideraran los hechos, sino el significado de los hechos. Y luego dijo que los hechos no tenían ningún significado.

La defensa hubiera triunfado de no ser por el cuñado, quien golpea a Ed gritando “¿Qué clase de hombre eres?”, lo que lleva a anular el juicio. Sin recursos para su defensa, Crane deberá aceptar al defensor de oficio y declararse culpable, para ser condenado a muerte. Como en *Touch of evil*, la justicia se impondrá de una manera paradójica. Ed Crane será condenado por un crimen en el que no participó, pero que fue el resultado de sus decisiones. El Estado se encargará de castigar y, de esta manera, de restituir el orden. Sin embargo, esta restitución no es el resultado de una indagación sobre la verdad, sino del caos de la obra de arte moderna que impone su verdad.

4.

Si los hermanos Coen habían planteado muchas de sus preocupaciones en torno al tema de la verdad en *The man who wasn't there*, en *A serious man*, filmada una década más tarde, radicalizarían la postura. La cinta se inicia con una suerte de epígrafe, cuyo contenido no se relaciona directamente con la trama, pero con el cual si generan un “espíritu”, un ánimo

respecto a su postura frente a la “verdad” y sus consecuencias. Si bien la película está situada en una época y en un espacio diferente, el hecho de lo judío queda como un escenario, con múltiples implicaciones. Se sabe que los cineastas buscaron alguna leyenda judía de la vieja Europa para recrear al inicio de su película, pero al no encontrar ninguna historia que los satisficiera decidieron inventar una y darle un aire de auténtica, tal como habían hecho al inicio de *Fargo*, donde inventaron una situación pero conservaron la leyenda “esta historia está basada en hechos reales”, cosa que era falsa, pero les permitía jugar con esa relación.

En esta secuencia inicial, Velvel, un aldeano en la Europa del este, regresa de noche a su casa en medio de una tormenta y encuentra a un viejo Rabino, llamado Traitle Groshkover, quien le ayuda a reparar su carreta para seguir el viaje, él, agradecido, lo invita a tomar sopa a su casa para que entre en calor. Al saberlo Dora, su mujer, quien pica hielo rítmicamente durante toda la escena, asegura que se trata de un *dybbuk*, un espíritu que ha poseído a alguien, que se trata de una maldición. Poco después el rabino entra a la casa y se suscita una discusión cuando Dora asegura que él es un espíritu maligno, un alma poseída. Velvel dice no creer esas cosas pues él es un hombre razonable, y poco después Dora entierra el picahielo en el pecho del rabino. Un silencio se impone en la escena, ella asegura que el cuerpo está intacto, pero un momento más tarde la ropa se llena de sangre, señalando la herida que ha sufrido, finalmente, muy débil, el anciano sale caminando trabajosamente y se aleja por la aldea. La pareja se queda con sentimientos contrarios, él muy apesadumbrado por lo que acaba de suceder, ella satisfecha de haberse librado de una maldición. La escena no tiene un sentido claro ni se retoma en el resto de la película. Apenas plantea un esquema de relaciones que la cinta despliega: una tensión entre el

mundo como razón o como espacio de la fe, lo que Badiou llama un “simbolismo religioso”, es decir, la necesidad de encontrar sentido en todo lo que acaece.

La película entera transcurre entre dos citas, la del Rabino del Siglo XI Rashi, que dice “Recibe con humildad todo lo que te suceda”, y el comentario del viejo Rabino Marshak, que usa las frases de una canción: “Cuando la verdad se revela como mentira y todas tus esperanzas mueren. Entonces ¿qué?” Es decir, transcurre entre dos actitudes contrarias: la aceptación o el cuestionamiento; la ley, divina en este caso, se opone nuevamente a la justicia humana, a la duda. Lo que la cinta va a contraponer es justamente el ejercicio del raciocinio que quiere confrontar, que quiere encontrar un sentido, qué se dice cotidianamente “entonces ¿qué?” cuando todo parece indicarle que reciba humildemente lo que le suceda, cuando el mundo se deshace sin una posible explicación, sin un sentido claramente asignable.

El resto de la cinta está ambientado en 1967, en Minnesota, y sucede en las dos semanas previas al Bar Mitzvá de Danny Gopnik. Su padre, Larry Gopnik es un profesor de física en el momento de ser evaluado por un comité para la permanencia en su cargo universitario, con una vida hecha, con relaciones personales, profesionales y familiares aparentemente consolidadas. Es un buen hombre en su comunidad. Pero su normalidad se verá quebrantada cuando Judith, su esposa le solicita un divorcio ritual pues planea casarse con Sy Ableman, amigo de ambos. Con ese y otros acontecimientos, la vida de Larry se ve de pronto trastocada, todo lo que pasa a su alrededor parece no tener sentido o, como dice él: “todo lo que creía que era de una forma resultó ser de otra”.

Paralelamente, su hijo Danny es descubierto escuchando música con un radio portátil durante la clase de hebreo, el profesor le confisca el aparato, pero en el estuche hay también 20 dólares que él ha robado a su hermana para pagar por la marihuana que le ha

vendido un compañero de clase. Estas escenas de Danny se intercalan al principio de la cinta con una serie de imágenes donde Larry es examinado por un médico. Establecen pronto un paralelismo entre ambos personajes, serán el objeto por el cual la cinta siga explorando las posibilidades del “dos”, por las cuales avanza en la exploración del “ambos”, y por el cual se establezca un territorio de ambigüedad, que hermana el trabajo de los Hermanos Coen con la obra de Samuel Beckett.

Larry recibe en su oficina a Clive, un estudiante sudcoreano que ha tenido una nota mala y le pide reponer el examen, pues está en riesgo su beca, arguye que la calificación no es justa, pues él no sabía que el examen contendría preguntas sobre matemáticas, Larry se niega a reconsiderar la calificación, Clive sale de ahí diciendo “Muy preocupante, muy preocupante...”, y se aleja sin mayor despedida, pero unos instantes después Larry descubre un sobre con gran cantidad de dinero. A pesar de que sale a toda prisa, no encuentra a Clive, pero asume que él ha dejado el dinero, a pesar de que en la escena no se ha visto que él siquiera se aproxime. Las situaciones que lo rodean siempre dejan una interpretación abierta, si en *The man who wasn't there* la “verdad” de los acontecimientos sólo era atestiguada por el espectador e inaccesible para los personajes, en *A serious man* tal verdad es ajena también para el espectador pues muchas situaciones suceden de manera inexplicable.

La estructura que conforma el filme será de constantes paralelos entre las historias del padre y el hijo, y de constantes repeticiones: diversas situaciones suceden una y otra vez, dando pie a la comedia, pero también a una propuesta de circularidad. El ejemplo más claro de este planteamiento es el regreso de la escuela todos los días en el camión escolar, al bajar Danny se encuentra con el compañero que le quiere cobrar y que lo persigue para darle una golpiza, pero su obesidad le impide un día tras otro alcanzarlo antes de llegar a su

casa. Cada vez que esta escena se repite, se reducen los elementos con que se presenta, pero su sentido ha quedado claro y se concatena con la red de situaciones cíclicas que articulan la cinta en su conjunto. Otro ejemplo es la solicitud de un “Gett”, divorcio ritual que Judith le pide a Larry, lo que a él le causará gran sorpresa pues no entiende de qué se trata, luego recordará que Sy es viudo y que “Esther aún no se ha enfriado”, ella responderá que Esther tiene tres años de muerta. En escenas posteriores Larry deberá repetir el diálogo, pero asumiendo los argumentos de su esposa, primero con un abogado, luego con el Rabino, dando nuevamente pie a la comedia. La repetición y el desplazamiento se convierten en situaciones cómicas y hacen funcionar la cadena causal que estructura la trama.

Las historias de padre e hijo se entrelazan en varios momentos y de diferentes maneras, al grado de poner en cuestión quién es el protagonista de la cinta. En un principio los hermanos Coen pensaban hacer su película en torno a la imagen de un niño que después de su Bar Mitzvá tiene que ser recibido por el viejo Rabino de su sinagoga, de tal manera que el protagonista inicialmente sería el hijo. Si bien el papel de él resulta fundamental, es claro que el padre es quien lleva el peso mayor de la trama, su lugar de hombre de ciencia permite al discurso jugar con este enfrentamiento: la racionalidad de la explicación del mundo frente a la vida como un montón de acontecimientos aislados entre sí.

Son muchos los desplazamientos entre varios personajes que generan un paralelo y hacen constantemente recaer el peso de las acciones del padre al hijo. Este esquema, común en el thriller, tiene aquí otra significación: no se trata de sembrar dudas en el espectador que lo confundan y lo lleven a generar hipótesis equivocadas que al final se revelan en su relación con una verdad, como en las cintas de Hitchcock, por ejemplo; en *A serious man*, se trata de entrelazar las identidades de los personajes y generar paralelos. Como en *The man who wasn't there*, ¿Quién es el hombre serio, al que alude el título? En principio

parecería ser nuestro protagonista, a quién le suceden las cosas, pero es verdad que Sy es otro hombre serio, ese si auténticamente serio. Al menos en su funeral es nombrado así “Sy fue un hombre serio”. Este punto de indeterminación se subraya constantemente mediante los acontecimientos paralelos que se exponen entre los personajes y tiene un punto muy importante en la secuencia del accidente. Para ese momento, el descenso de Larry es equivalente al ascenso de Sy; en esa secuencia, Larry parece que no podía estar en un peor momento, abandonado por su esposa, expulsado de su casa, con su hermano en una situación de salud, social e incluso legal desoladora, con dudas incluso respecto al resultado de la evaluación de que está siendo objeto, acosado por los cobradores e imposibilitado de ver a los rabinos y plantearles sus problemas en busca de una verdad. Sy por su parte, mientras espera se consume el divorcio, se dirige en su auto a jugar golf.

En esas condiciones ambos manejan sus vehículos por la ciudad, en escenas que se van yuxtaponiendo, Larry se enfrenta al tráfico con prisa y malhumor, mientras Sy maneja tranquilamente. En un momento dado, mientras Sy espera la oportunidad para dar vuelta a la izquierda, Larry ve pasar en bicicleta a Clive, el estudiante coreano, quiere reclamarle algo y en ese momento de distracción choca con el vehículo de adelante y es golpeado por el de atrás. Este tipo de estructura, que es común en la comedia, adquiere una dimensión mayor cuando en la escena posterior nos enteramos de que simultáneamente Sy ha muerto en un accidente automovilístico.



El elemento de hacer ambiguo el lugar que ocupan los personajes, mediante estos juegos de paralelos que se multiplican, se radicalizan también en las respuestas que Larry obtiene en su búsqueda de una interpretación a las cosas que le suceden, es decir, a la búsqueda de una verdad, de una certeza. Así, Larry cita a Clive en su oficina para reclamarle por haber dejado el dinero e intentar sobornarlo y tiene lugar el siguiente diálogo:

—Sí, gracias por venir, Clive. Siéntate. El otro día tuvimos una buena charla, pero dejaste algo...

—Yo no lo dejé.

—Ni siquiera sabes qué iba a decir.

—No dejé nada. No me falta nada. Sé dónde está todo.

—Entonces, Clive ¿de dónde salió esto? —dice Larry mientras muestra el sobre con el dinero— Esto está aquí, ¿no?

—Sí, señor. Eso está allí.

—Esto no es la nada. Esto es algo.

—Sí. Eso es algo. ¿Qué es?

—Tú sabes qué es, creo. Y sabes que no puedo aceptarlo, Clive.

—Sí, señor.

—Tendré que dárselo al profesor Finkle, con mis sospechas sobre de dónde provino. Los actos tienen consecuencias.

—Sí. A menudo.

—No, ¡siempre! ¡Los actos siempre tienen consecuencias! En esta oficina, los actos tienen consecuencias.

— Sí, señor.

—No sólo físicas, sino morales.

—Sí.

—Y ambos conocemos tus actos.

—No, señor. Yo conozco mis actos.

—Yo interpreto, Clive. Sé qué querías que entendiera.

—Conjetura mucho, señor.

—"¿Conjetura mucho, señor?"

—Meras conjeturas, señor. Muy incierto.



La escena sucede de manera idéntica a la anterior, con rápidos cortes y una estructura convencional de campo - contracampo. Mientras Larry habla va cambiando su tono, perdiendo los estribos, llega a golpear el escritorio. Clive, por su parte, conserva la calma, utiliza el mismo tono neutro en todo momento, es inexpresivo y conserva su cuerpo rígido y sin cambios. Larry da por sentado que Clive intenta sobornarlo, pero él no da e sus palabras ni en su actitud ningún indicio que permita afirmar o descartar esta posibilidad. Más adelante el padre de Clive le pide que cambie la calificación y se da una discusión paradójica: si Larry acusa al chico de intentar sobornarlo ellos lo demandarán por difamación, pero si él cambia la calificación puede conservar el dinero que ellos aseguran no haberle dado. Larry afirma:

- No tiene sentido. O dejó el dinero o no lo dejó.
- Por favor, acepte el misterio.



Que parece ser la propuesta que la película le hace al espectador: establezcamos un contrato sobre la base de aceptar el misterio que la obra contiene. Larry Golpnik es un físico, busca los argumentos de la ciencia, la razón para explicarse el mundo y sus cambios. Dice de sí mismo ser “un hombre serio, he tratado al menos de serlo”, y por tanto no entiende la reacción del mundo a su alrededor. Pero la ciencia misma le da los elementos. Así, a lo largo de la cinta se refiere constantemente al experimento de Holdinger y al principio de incertidumbre. En ellos lo que la ciencia deja de manifiesto es la imposibilidad de hacerse de una verdad absoluta, es cierto que los elementos físicos a que alude no pueden trasladarse automáticamente al intento de racionalizar el mundo, pero su alusión en la película, como contraposición al intento racionalizador del profesor impiden hacerse cargo de una explicación posible.

Si los argumentos de la razón le impiden la construcción de una verdad, los de la fe tampoco le permitirán comprender el mundo. La película se estructura también como tres grandes episodios marcados por los diálogos con los tres rabinos. En los primeros dos con Larry y en el último con Danny, el espectador podría esperar la respuesta que ayudara a disolver el misterio mediante un sentido trascendental, que rompiera la incertidumbre que los argumentos racionales habían sembrado. Sin embargo, en cada uno de estos diálogos se deja al elemento de la incertidumbre en un lugar preponderante. El primer rabino, el rabino Scott, no tiene idea de nada pues es un joven inexperto, intenta hacer una metáfora del mundo utilizando para ello el estacionamiento de la sinagoga, Larry no entiende que puede

significar ese lugar en los problemas que lo aquejan y el rabino sólo atina insistir en su explicación sinsentido. Sin embargo, lo que deja claro es que hay un problema de “perspectiva”, según la cual, los problemas que le aquejan son sólo resultado de una perspectiva errónea, pero más allá, la “verdad” misma, es el resultado de una construcción y está determinada por esa perspectiva, por tanto, cada nueva perspectiva será el origen de una nueva verdad. Esta incertidumbre deja a Larry tan confuso que buscará nuevamente al Rabino mayor, supone que con su experiencia tendrá mejores argumentos.

El segundo Rabino, ya no pretende hacer entender nada a Larry, ni lo llama a cambiar la perspectiva. Larry pregunta con insistencia que es lo que Dios le quiere decir, las dudas de Larry se han acrecentado a raíz del accidente y de la confusión de personalidades entre él y Sy, la idea del ambos, del “entre dos” que se confunde, es decir, la ambigüedad le parece indiscernible. El Rabino le contesta:

— ¿Cómo nos habla Dios? Es una buena pregunta.

Y le relata la historia de Sussman, un dentista que un día descubre en la dentadura de un “gentil” una inscripción en hebreo con la leyenda “ayúdame”. El dentista busca todo tipo de explicaciones, acude a la Torah, a la Cábala y a otras escrituras infructuosamente. Busca más inscripciones en otras bocas, intenta todo tipo de explicaciones, intenta ubicar un sentido, asignar una significación y tiene que resolverlo “si quiere volver a dormir”. Desesperado, asiste con él, con el Rabino Nachtner “Dígame Rabino, esa señal qué puede significar?” Ante la insistencia de Larry, el Rabino continúa el relato:

— Mire ¿Los dientes? No sabemos nada, ¿Una señal de Hashem? No sabemos nada ¿Ayudar a los demás? No haría daño.



Al parecer los consejos del rabino dejan muy satisfecho al dentista, pues finalmente logra reconciliar el sueño que las dudas le habían trastocado; Larry está insatisfecho e insiste. Claramente, se trata de plantear un disparate en el argumento (la inscripción en la dentadura), que después habrá que sostener. Se trata del absurdo como forma de fisura a la lógica, como veremos con amplitud en el siguiente capítulo. Al terminar de escucharlo Larry le pregunta insistentemente sobre el significado del relato.

—No podemos saberlo todo.

—¡Parece que usted no supiera nada! ¿Para qué me contó el cuento?

—Primero me dice que le cuente y después que no.

—¿Qué le pasó a Sussman?

—¿Qué iba a pasarle? Nada. Regresó a trabajar. Buscaba mensajes en los dientes de todos los pacientes. No encontró nada. Con el tiempo, dejó de buscar. Volvió a vivir. Estas preguntas que te preocupan, Larry son como un dolor de muela. Lo sientes un rato, después pasa.

—¡No quiero que pase! ¡Quiero una respuesta!

—Claro. Todos queremos la respuesta. Hashem no tiene por qué respondernos. No nos debe nada. La obligación es al contrario.

—¿Por qué nos plantea las preguntas si no va a darnos las respuestas?

—No me lo ha dicho.

Como en la obra de Becket, los personajes de esta cinta se cuidan mucho de “no significar”. En *Fin de partida*, por ejemplo, cada vez que los sucesos parecen aclarar la construcción de un sentido, algo hace retroceder el avance de la historia o la interrumpe, para impedirlo. En un momento Clov le pregunta a Hamm “Oye ¿no estaremos significando algo?...” tras una pausa en silencio, los personajes rompen a reír y el diálogo se desvía hacia otro lado.

El resto de la cinta Larry se esforzará infructuosamente por encontrarse con el rabino Marshak, quien es el más sabio de todos y en quien, él confía, podrá encontrar finalmente una respuesta, pero él se niega a recibirlo. Las pesadillas asaltan a Larry, pero la película las presenta en forma que siempre hay una confusión: Larry se encuentra en el pizarrón despejando una complicada fórmula matemática que va explicando apasionadamente, al final dice “El principio de incertidumbre, que muestra que nunca sabemos con certeza qué pasa”, la toma se abre y se ve un gran auditorio con un pizarrón de dimensiones exageradas, pero totalmente escrito por las fórmulas. Suena el timbre y los estudiantes salen, sólo se queda Sy Abelman en una banca, momento en el que se aclara la escena como parte de un sueño, y comienzan una discusión donde Larry afirma la confiabilidad de la fórmula, pues es matemática, pero Sy le refuta que las matemáticas son “el arte de lo posible”, Larry duda, pero Sy lo toma de la ropa y lo azota contra la pared mientras le dice “yo sé lo que pasa, es que me cogí a tu mujer”, entre los golpes Larry despierta agitado en su cuarto de hotel. La escena plantea un enfrentamiento con el hombre

que ha derrotado a Larry en el terreno de la relación con su esposa, en su sueño, Sy lo vuelve a derrotar, el escenario es el que Larry domina, el salón de clase de física donde Sy se ubica como un alumno más, pero es capaz de refutar sus argumentos físicos. Para el profesor Gopnik, su rival lo ha vencido en todos los escenarios posibles.



El rabino se encontrará finalmente con Danny, después de la ceremonia de Bar Mitzvá. Al final uno de los dos deberá hacerlo para que se cumpla el ciclo, lentamente, totalmente afectado por la marihuana que ha estado fumando antes de la ceremonia, avanza por la oficina Marshak, un esquema de los dientes y una serie de frascos de formol dan idea de la sabiduría que ese lugar resguarda, hay un cuadro que representa al rabino Traitle Groshkover, el del prólogo de la película, además de una pintura que representa a Abraham en el momento que el ángel del señor le impide asesinar a Isaac su hijo, historia que muestra la fidelidad a Dios. Danny se sienta frente al rabino, lentamente él dice:

—Cuando la verdad se revela como mentira y todas tus esperanzas mueren. Entonces ¿qué?

Se trata de las primeras frases de “Somebody to love”, la canción de Jefferson Airplane, grupo de Rock, ligado a la psicodelia y que en 1967 estrenó su disco “Surrealistic pillow” que contiene esta pista recurrente a lo largo de la película. Luego de nombrar a los músicos que componen la alineación del grupo, le devuelve su radio y le dice “Sé un buen chico”.

Conforme se acerca el final de la película, las diferentes sombras que acosan a ambos parecen alejarse: la muerte de Sy acaba por reunir de nuevo a la pareja, el dinero que ha *aparecido* le permite pagar las deudas, el comité parece haber resuelto favorablemente la evaluación y Danny logra recuperar sus veinte dólares lo que le permitiría pagar su deuda y terminar con las persecuciones. Este final aparentemente convencional se verá también subvertido por los últimos acontecimientos de la película. A punto de salir de su oficina Larry recibe una llamada, es el doctor que le ha hecho unos exámenes médicos al iniciar la película y que no ha vuelto a aparecer, le pide venga lo más pronto a verlo, sin revelar el resultado de las pruebas, pero dejando claro que la situación es urgente y muy delicada. En la última escena, Dany sale de la escuela y busca al gordo para pagarle, en ese momento se aproxima un tornado que genera una terrible imagen, apocalíptica. El gordo, ve a Dany un momento con desazón sin tomar el billete que se le ofrece y le vuelve nuevamente la espalda para continuar con su mirada en el tornado que se aproxima amenazadoramente.

Este final abierto no deja saber que ocurrió con el paso del tornado ni con el examen médico de Larry, pero contiene una postura vital, un posicionamiento frente a la importancia de “las cosas” cuando todo va a terminar, frente al final, frente al cataclismo.

La muerte es esgrimida como sentido de la vida: no importa todo el esfuerzo de Larry por reordenar el mundo, pues el sentido del mundo no es re-asignable automáticamente, la incertidumbre es el único principio del que se tiene certeza. Frente al sentido del relato, frente al sentido de la vida, la película nos plantea la vida como único sentido.



5.

A partir de fisuras en la narración características de lo que Deleuze denomina “imagen movimiento”, lo que se genera es una nueva forma de encadenamiento que, ya no busca cifrar el sentido del relato, sino el sentido de la imagen. Al plantear un principio de indiscernibilidad, y no de confusión, lo que el cine hace es buscar nuevas conexiones que tiendan hacia el pensamiento: es el espectador quien, ante la imposibilidad de asignar un sentido dado de antemano, produce sus propios posibles. No es que el cine deje de contar historias —y las cintas analizadas aquí cuentan historias y pertenecen a una estructura fuertemente narrativa —, lo que surge es una manera de contar historias donde el punto de

lo indefinido somete a las imágenes y su desciframiento más allá de las conexiones causa efecto características del cine clásico. El relato sigue existiendo, pero sometido a nuevas normas, donde la causalidad deja de ser la base imperante, pero no desaparece. Esta renuncia a lo causal como base narrativa absoluta está presente en los ejemplos desplegados hasta aquí. Ya en *Watt* hay una fractura con el esquema de conexiones causales, a partir del cual se da una ruptura con un sentido que ya no cabe reclamarse.

Touch of evil no planteaba una inversión de los roles establecidos sino un cambio mucho más sutil, pero más profundo: a partir de los cambios operados, ya no se pueden reasignar simplemente las categorías preexistentes, no pasa simplemente el “bueno” a ocupar el lugar de su antagónico. Si en el esquema maniqueo descrito antes, se da una asignación binaria de roles y caracteres, a partir de la fisura del esquema clásico no se opera una reconfiguración mecánica: confundidos entre cruces en ambos sentidos, poco a poco se vuelve hacia lo indiscernible de un relato que ha quedado envuelto en la ambigüedad. Así, arruinado moralmente, Quinlan cruzará la frontera para abandonar los caramelos y volver a la bebida. En territorio mexicano será derrotado totalmente, en términos legales e incluso fuera de ellos. El “hombre verdadero” parece imponerse a su contrario, pero la película da suficientes pistas para poner en duda este resultado, una búsqueda imposible por la verdad que según Deleuze, hermanaría a Welles con ciertos planteamientos nietzschianos:

Según Nietzsche, el mundo verdadero no existe, si existiera sería in-evocable, si fuera evocable, dicha evocación resultaría inútil. El mundo verídico implicaría la existencia de un hombre verídico, cuyas motivaciones resultan siempre muy extrañas y se emparentan con la venganza.⁶¹

⁶¹ Deleuze, *La imagen tiempo*, p. 190.

En Vargas hay un ideal de justicia que pone en juego a la justicia misma, es el líder de los bandoleros el que le recrimina venir a romper la paz a este pueblecito. El hombre verídico quiere juzgar la vida. Welles, como Nietzsche, se opuso a la posibilidad de un sistema de juicio, como queda claro en el resto de su obra.⁶² En Welles el juicio es imposible, dice Nietzsche “hemos abolido el mundo verdadero y al mismo tiempo el mundo de las apariencias”.⁶³ Pero en el cine de Welles el juego es distinto. Si bien el sistema de juicio es efectivamente diferente, el mundo de las apariencias sigue fuertemente preservado, es en la pervivencia de este sistema de lo visible una constante búsqueda. El conjunto de características que hacen a algo parecer lo que parecen es preservado en este mundo. La identidad de las cosas es cuestionada justo en esta tensión y los personajes de *Touch of evil* lucharán hasta el final por conservar la propia identidad, de policía bueno, de hombre justo, de agente de la ley, aunque en su acción estas características estén no sólo cuestionadas, sino imposibles de conservar.

Por su parte, las cintas de los Coen llevan al relato a un lugar donde el papel de la verdad se torna ya no difuso, sino inútil, y conservan esta tensión frente a la apariencia como búsqueda imposible. En *The man who wasn't there*, no hay un hombre verdadero ni siquiera presentado en su ambigüedad. Ed Crane es el portador de la única voluntad de desaparecer, y en los únicos momentos en que obedece sus deseos, se genera una catástrofe que acabará con el mundo en el que habita, y genera la destrucción de su entorno y las personas que lo habitan. Envueltos en el equívoco, en la imposibilidad de una verdad, uno a uno los personajes mueren por causas erróneas: el amante es asesinado accidentalmente al

⁶² Por ejemplo la última película que terminó Welles, *F for fake*, donde la verdad es totalmente inútil. Welles, protagonista del documental, insiste en que todo lo que se cuenta ahí es falso y sin embargo no se dice ni una sola mentira.

⁶³ Citado en *La imagen tiempo*, p. 197.

reclamarle a Ed; la mujer se suicidará para no enfrentar a tribunal, acusada de un crimen que no cometió; Creighton, el hombre calvo, será asesinado por un chantaje que él no intentó y Ed será condenado a muerte por el único asesinato en el que no tomó parte. Como en las novelas de Cain, como en las cintas de Welles, el juicio es inútil porque la justicia es imposible, el Estado es policial y justiciero, y sus castigos son infructuosos, por más que sirvan para conservar un orden, no sirven a la justicia.

La fisura en el sentido, posibilitada por la ambigüedad, ha abierto un intersticio que permite vislumbrar un tema más complejo: el que pone en relación la imposibilidad de la justicia, el acceso a la verdad y el lugar del individuo en esta relación. La tensión entre estos términos, se hace manifiesta en la disputa por “saber” que comparten la narración de Beckett y la historia de Larry Gopnik. En un caso y otro, se trata de una búsqueda infructuosa por acceder a la verdad y los móviles de ciertos designios de los que los protagonistas son víctimas, más allá del mundo de las apariencias. Si en *The man who wasn't there* el espectador asiste a una serie de acontecimientos que configuran una verdad inaccesible para el aparato de justicia, en *A serious man* ya no hay verdad que reclamar. En la primera cinta, el desenlace acabará por restituir cierto orden, el castigo final es el resultado de un aparato de justicia que se contenta con esta restitución. En la segunda historia, el desenlace no es claro, no restituye ningún orden y no permite a su protagonista acceder a las respuestas que ha buscado durante la película. La catástrofe sinsentido es el único resultado: mientras Ed Crane con sus decisiones propicia la tragedia, Larry Gopnik acabará por ser víctima de una tragedia que él no ha propiciado, pero es incapaz de evitar.

La ambigüedad es esa estrategia retórica que fisura la solidez discursiva. En la hegemonía del cine clásico, diseñado para proveer certezas al espectador, se propone un discurso cerrado y una idea del mundo que no admite interpretaciones múltiples. La

ambigüedad las abre y las propicia, al hacerlo visibiliza también mundos alternativos y cuestiona los planteamientos básicos que se esgrimen en el principio hegemónico: el de la justicia, el de la equidad, el de los roles aceptados. En los ejemplos citados, la propuesta retórica invita al espectador a pensar alternativas y a cuestionarse el mundo dado como principio de unidad, sea por la vía del cuestionamiento de los roles institucionalizados en *Touch of evil*, por la puesta en cuestión del lugar de la justicia y el derecho, en *The man who wasn't there*, sea por la vía del cuestionamiento a la posibilidad de acceder a la verdad en *A serious man*. El cine se erige como un vehículo de alternativas, pero no sólo mediante el contenido argumental y narrativo, sino la forma misma, su carácter discursivo, es vehículo de una politicidad en un sentido más amplio.

FISURAS DEL SENTIDO, EL ABSURDO

Lo que yo amo en el cine es una saturación de signos magníficos inmersos en la luz con su ausencia de explicación.

Manoel de Oliveira

—La causa del relámpago —empezó a decir Alicia muy decidida, porque estaba completamente segura de saberlo— es el trueno... ¡no, no! —rectificó corriendo— Quería decir lo contrario.

Lewis Carroll, *Alicia a través del espejo*.

Lo absurdo es lo opuesto a la razón, lo que no tiene sentido, lo irregular. Es también lo irracional, lo disparatado, es una forma discursiva emparentada con el sinsentido, pues son sinónimos, pero tiene una peculiaridad en su origen etimológico, pues proviene de *absurdus* es decir, tiene el mismo origen que sordo; lo absurdo es lo disonante, lo que no se escucha bien, o más precisamente, lo que suena incomprensible. Los sentidos intentan decodificar lo que perciben, lo absurdo es algo que suena (es percibido), pero no puede ser comprendido (decodificado), y, por tanto se vuelve *sinsentido*, sin posibilidad de asignarle una dirección y un significado. Hay una inversión, un giro en el sentido que impide la asignación directa de significado. Lo absurdo es un elemento del discurso caracterizado por una inversión en la direccionalidad de lo significativo, por lo cual impide la asignación de sentido y se vuelve *disonante*.

Lo absurdo surge de la inversión en la direccionalidad del sentido. Donde naufraga el sentido en su esfuerzo por dar un orden al mundo, donde no puede seguir *navegando*, corriendo en una dirección; o donde la razón no puede operar más pues, según Deleuze, el sentido es siempre un efecto producido en las series por la instancia que las recorre.⁶⁴ Las formas que adopta el absurdo al instalarse como estrategia discursiva tienen que ver con un giro: inversión, reversión, subversión, perversión, pues en donde sucede es en la dirección, o más precisamente, en el flujo.

El absurdo genera formas de desarticular las normas de operación de un sistema, es por ello que es una estrategia para fisurar el discurso. El significado de esta operación hay que discernirlo a partir del intersticio que abre y posibilita, es decir, lo qué sucede a nivel de la superficie del discurso que no hubiera sucedido sin lo absurdo, y cuál podría ser el significado profundo de dicha operación. Entre sentido y sinsentido hay una relación que no es simplemente de exclusión. En términos de discurso, el sinsentido no es lo opuesto al sentido, es una manera diferente de producir sentido a partir de propuestas que incurren en la disonancia, incluso en la aberración.

Son muchos los artistas que han utilizado estas estrategias. Para acercarnos a los mecanismos del absurdo y su significado, analizaremos a una de sus figuras emblemáticas en la literatura, Lewis Carroll, para después entender como en el cine de Terry Gilliam se recuperan estos elementos, re-significándolos.

⁶⁴ Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*, p. 43.

1.

La vida, y la obra de Charles Lutwidge Dodgson, cuyo pseudónimo Lewis Carroll es un referente de la literatura en occidente, quedó marcada por dos características físicas: era zurdo y tartamudo. A esta última se debe su incapacidad para el sermón y la prédica oral que en alguna medida lo marginó al obligarlo a permanecer recluido en la biblioteca, a ello se debe quizá su dificultad para la socialización y quizá también su preferencia manifiesta por relacionarse con niñas. Y tal vez por ser zurdo es que se interesó por las inversiones del mundo, por los horizontes dislocados y por ese giro que hace naufragar al sentido, cuando se interviene en la direccionalidad. En todo caso, Carroll era maestro de matemáticas y escribió una serie de obras relacionadas con la lógica, una ciencia interesada justamente en el orden del mundo.

La obra escrita de Carroll consta de dos ámbitos, aparentemente contradictorios, pero quizá bastante complementarios: tenemos a Carroll el matemático, en cuyas obras se disciernen los mecanismos de la lógica mediante una serie de operaciones propias de esa disciplina, si bien el autor ha sabido introducir un toque de humor; en segundo lugar tenemos al Carroll narrador, en cuyas obras la lógica del mundo naufraga constantemente, donde el mundo estalla y es imposible intentar reconstruir el orden del universo sin enfrentarse a lo irracional. Las matemáticas, que ordenan el mundo o, como dice Deleuze “apaciguan la superficie”, se enfrentan con el contenido subterráneo, o el mundo del revés, de las inversiones, donde todo orden del mundo estalla o se disloca, la forma de la razón enfrentado a la denuncia del orden racional.

A la pregunta sobre qué es lo que está en juego en los relatos de Carroll, las respuestas son múltiples: está en juego el orden del universo, está en juego la relación entre los objetos, está en juego la lógica de las relaciones causales, pero sobre todo, está en juego

el lugar central del lenguaje y las operaciones de sentido que él opera. En Carroll, las palabras dejan de ser simplemente palabras y suelen desligarse de su significado. Pero también cobran un nuevo imperativo, así, el gato de Cheshire desliga la imagen de su cuerpo de la de su propia boca cuando Alicia le pide que borre su sonrisa; así, la niña bebe, come y hace cosas porque un texto se lo indica, aunque más tarde cuestione otro tipo de imperativos, incluyendo los de la reina, a riesgo de perder la cabeza. Las palabras no sólo se desligan de lo que designan, también adquieren una nueva corporeidad: son palabras maleta que pueden conjuntar dos significados, el ejercicio quizá mayor de esta operación son los poemas *nosense* de Carroll:

Cocilaba el día y las tovas agilimosas
giroscopaban y barrenaban en el larde.
Todos debirables estaban los burgovos,
y silbramaban las alecas rastas.⁶⁵

En *Alicia a través del espejo*, el personaje de *Humpty Dumpty* demuestra su capacidad hermenéutica al explicar a la niña el significado del poema *Jabberwocky*, que Carroll incluye en el libro unos capítulos atrás. Es a través del uso del lenguaje que el lugar de los objetos se desarticula, pues una palabra deja de portar un sentido para incluir una conjunción de objetos aparentemente no asociables. Los juegos de palabras que se generan son otra forma de ruptura de la lógica. Es la denuncia de la lógica decimonónica, es la denuncia de los modismos victorianos, es la denuncia, finalmente, del sentido racional del mundo a través de una confrontación dual: el mundo del adulto, racional y positivo, frente al mundo de las niñas, irracional, absurdo, sinsentido. Dos mundos irreconciliables.

⁶⁵ *Jabberwocky* proviene también del verbo *to jabber*, hablar de forma incoherente. La traducción corresponde a Mauro Armiño en Lewis Carroll, *Al otro lado del espejo, y lo que Alicia encontró ahí*, p. 54.

En *Alicia a través del espejo* lo que opera es una constante fractura de la lógica por diversos mecanismos. Una vez introducida en el espejo, inmersa en la inversión, Alicia descubre el mundo donde las normas del universo no operan. Las velocidades invierten su dirección convencional, más rápido puede ser más despacio, las distancias se alargan o se acortan al gusto, los caminos que se bifurcan no ofrecen alternativas y, al contrario, la constante en una dirección no ofrece, en ningún caso, un sentido unívoco. Los relatos de Carroll se construyen con oposiciones, entre las cuales hay una constante confusión, un intercambio de roles, un giro que rompe el sentido lógico.

2.

La obra de Terry Gilliam guarda una importante relación con el tema del absurdo en general, que es una sensibilidad extendida en occidente durante la posguerra,⁶⁶ y con el mundo de Carroll en especial. Seguramente las figuras retóricas y los juegos del lenguaje presentes en los textos del escritor inglés se pueden ubicar como referente de muchas de las creaciones de *Monty Python*, en las que Gilliam tuvo una participación central. Pero es en el primer largometraje dirigido por él donde se manifiesta propiamente esta influencia. *Jaberwocky* fue producida en 1977, no se trata de una adaptación de algún texto específico, pero el dragón fantástico que aterroriza el reino y que deberá ser muerto por Cooper, el protagonista de la cinta, está basado en el poema “sinsentido” escrito por Carroll. El tono cómico que la cinta dispone, se basa en una serie de inversiones: el “héroe” de la cinta, es el

⁶⁶ Por ejemplo, en 1961 Martin Esslin acuña el término de “Teatro del absurdo”, para referirse a una serie de producciones dramáticas situadas en París, pero realizadas por dramaturgos emigrados a esa ciudad desde otros sitios de Europa, según él, “el Teatro del Absurdo es un intento por hacer consciente al espectador de la precaria y misteriosa situación del hombre en el universo”, en este movimiento participan autores tan disímiles como Beckett, Adamov o Ionesco, pero entre sus precursores se pueden situar a Kafka o al mismo Carroll. Martin Esslin, *El teatro del absurdo*, trad. de Manuel Herrero, Seix Barral, Biblioteca Breve, 2008, pp. 301-311.

hijo de un constructor de barriles, tonelero como indica su nombre, que tiene aspiraciones burguesas y está enamorado de una mujer *grotesca*, por la cual está dispuesto a sufrir humillaciones a pesar de que ella es obesa, flatulenta, está rodeada de una familia muy desagradable y, por si fuera poco, lo ignora permanentemente. Pero éste es apenas el planteamiento, a lo largo de la cinta este tipo de inversiones se repiten y multiplican.

Es posible afirmar que la obra de Terry Gilliam la conforma una serie de discursos fisurados por inversiones del sentido, y se puede caracterizar como una búsqueda incesante por encontrar en mecanismos como lo irracional, la locura o el mundo de las drogas, formas paralelas que generen giros del sentido narrativo. Ya en *The meaning of life*, la serie de secuencias que estructuran el filme se basan precisamente en inversiones. En la secuencia de la educación, por ejemplo, los jóvenes aguardan en silencio a su maestro hasta que al aproximarse rompen a jugar, la clase trata sobre sexualidad y el profesor procede a mostrar el ejercicio en vivo, los alumnos se muestran completamente indiferentes.

A estos ejercicios les sumará una apuesta definitiva por la subversión. En varias de sus siguientes cintas, el juego político del lugar de los poderosos frente al que se erige una fuerza que se enfrenta a las injusticias posibilitadas por un absurdo, le permiten formular un proyecto claramente subversivo a partir de la denuncia del ejercicio del poder como un disparate. En *Brazil* denuncia el sinsentido de la autoridad mientras la subversión fructifica, en *Twelve monkeys* los riesgos del poder de la ciencia, a los que se opone la subversión silenciosa de los humildes, en *The Fisher King* denuncia el poder destructivo de los medios de comunicación. Estas formas subversivas quizá tengan su punto más claro en el cortometraje *The Crimson Permanent Assurance*, donde los empleados de una compañía de seguros, todos oficinistas y ancianos, deciden sublevarse contra el poder autoritario de los

ejecutivos, transformando la oficina en un barco pirata desde cuya borda hacen desfilar a los vencidos, para luego continuar su viaje libertario, navegando hasta un final abrupto.

Se trata de la rebeldía contra la lógica racional que domina el mundo, y muestra sus reversos: en el mundo de las drogas, que le dio materia para varias de sus cintas, en particular para *Fear and loathing on Las Vegas*, en donde los personajes se sumergen en un viaje posibilitado sólo por el consumo de todo tipo de enervantes; o en el de la locura, como en el personaje de Parry de *The Fisher King*, que pierde la razón y lleva a Jack Lucas a confrontar su propia visión del mundo. Este esquema se repite y se diversifica en la producción de Gilliam, la tensión entre dos visiones del mundo entre cuyas percepciones se teje el relato, al modo en que en la tercera novela de Carroll, *Silvya and Bruno*, dos relatos se entrelazan para producir una suerte de confusión, en la imposibilidad de discernir un sentido unívoco.

3.

Si ya en sus primeros ejercicios fílmicos Gilliam había hecho estallar el sentido a través de una serie de inversiones, y si en sus películas más industriales había hecho surgir la fisura mediante la subversión, a partir de *Tideland* sumará la idea de la perversión. Tras su exhibición cinematográfica, en vista de su distribución en video, Terry Gilliam grabó una introducción para *Tideland*, afirmaba que tras verla muchos la odiarían y muchos otros “con un poco de suerte” la adorarían, mientras que la mayoría no sabría que pensar, pero esperaba que “estuvieran pensando”. Aseguraba que a los sesenta años y filmando esta película, había descubierto al niño que llevaba dentro, resultaba ser una pequeña niña, y era este punto de vista el que se manifestaba en la cinta. Estas afirmaciones dejan en claro dos temas centrales: Gilliam pretende hacer un cine que provoque el pensamiento, más allá de

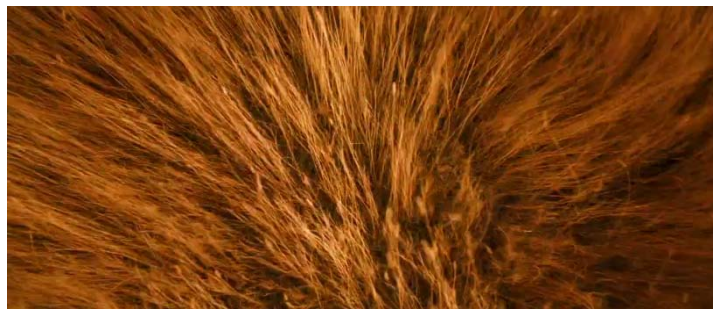
la reacción que se genere, de los odios y amores que suscite, sus películas buscan tener espectadores “pensando al final”. Esto se concatena con el punto de vista que asegura proponer, el de la niña. Pero este punto de vista no se agota en la “fantasía” que existe en la cinta, mezcla la inocencia de esta perspectiva, con la confrontación del mundo adulto propiciado por una situación particular. Jeliza Rose, la protagonista de la película, sobrevive a un naufragio, al de su familia, y desde el esfuerzo por continuar la existencia, por sobrevivir, trazará un relato en el que se mezclan los trastocamientos y la inversión del sentido que dan lugar al absurdo y a la ambigüedad de la imagen que conforman el vehículo del discurso.

Ya en Carroll está presente una inversión fundamental, la del niño-adulto, entre quienes se genera un intercambio y una confusión. La relación entre el universo carrolliano y la cinta de Gilliam no se reduce a meras especulaciones, por el contrario y como veremos, hay suficientes pistas y referencias en la cinta que hacen claro el vínculo, comenzando con el nombre de Jeliza, la protagonista, cuya voz en off al inicio de la cinta repite un párrafo del inicio de *Alicia en el país de las maravillas*:

La madriguera del conejo se extendía en línea recta como un túnel, y después torció bruscamente hacia abajo, tan bruscamente que Alicia no tuvo siquiera tiempo de pensar en detenerse y se encontró cayendo por lo que parecía un pozo muy profundo. O el pozo era en verdad profundo, o ella caía muy despacio, porque Alicia, mientras descendía, tuvo tiempo sobrado para mirar a su alrededor y para preguntarse qué iba a suceder después.

Las confusiones que el uso de la lengua propician en los relatos de Carroll, encuentran un equivalente en la ambigüedad básica de las imágenes que conforman el cine de Gilliam, no se trata aquí de la ambigüedad del relato, donde el sentido tendría dos posibles direcciones ambas válidas, y que contribuyen a romper la solidez de la narración,

sino de la ambigüedad de la imagen misma que propone una lectura siempre alternativa, igualmente válida. Así, *Tideland* comienza con una imagen casi abstracta virada al azul, que pareciera ser el fondo marino, y cuyo movimiento remite sin duda al oleaje que el título de la cinta refiere, pero el movimiento de la cámara “sumergiéndose” en él y revelando el color natural, nos aclara que se trata en realidad de una pradera, donde habitan insectos y donde la niña juega despreocupadamente. Son muchas las imágenes cuya inmediata interpretación abre otro sentido, tanto en las imágenes que constituyen la cinta como en su concatenación, pero esta relación entre la “tierra de las olas” y la pradera donde se desarrolla la mayor parte de la película tiene un lugar central.



La niña se entretiene jugando en los restos de un camión abandonado a un lado de las vías, hablando con sus muñecas y fantaseando con las luciérnagas, hasta que el paso del tren la sorprende, los rápidos movimientos del convoy a unos metros de la niña y sus gritos y movimientos, son la base de la transición mediante la cual de pronto nos encontramos en un escenario muy diferente, un centro nocturno donde Noah, el padre de la niña, toca la guitarra y canta entre otras luces, otros movimientos, otros gritos. A las manos alzadas de Jeliza en su juego, le suceden las manos alzadas de los jóvenes asistentes al lugar. Por este recurso, la cinta ha transitado entre los dos espacios en los que se desarrolla la cinta, entre la pradera, donde ocurre la mayoría de la historia y la ciudad, pero también entre la luz del sol y la noche o, mejor aún, entre al mundo natural y la civilización.

Jeliza Rose, es la hija de Noah, un cantante de Rock adicto a la heroína, la niña convive con naturalidad con ese mundo e incluso prepara las dosis de sus padres. La madre, que es llamada *Queen Gunhilda*, es un ser grotesco como otras mujeres de la filmografía de Gilliam, en un momento dice amar a la niña y al siguiente la golpea por tomar un chocolate, permanece acostada con un viejo camisón y el maquillaje corrido, fumando y drogándose mientras se dirige a la niña como “little fox” y “junkie”. Noah vive en un mundo paralelo, y aunque esta familia ha naturalizado el lugar que tiene cada uno, él quiere escapar y tiene un mapa de Jutland, lee historias de vikingos y sueña con un reino donde “nadie le llame por teléfono”.



Una noche despierta la niña para mostrarle la foto de un cadáver que permaneció por siglos hundido en un pantano y le dice que con un poco de suerte ellos mismos vivirán siglos. Este tema del cuerpo y la vida, se anticipa en esta escena temprana, y tendrá una importancia en el desarrollo posterior de la película. En la cocina, donde la niña prepara las drogas de sus padres, hay una pecera, arriba un globo aerostático en miniatura, en el primer plano Noah prende velas en la reproducción de un barco vikingo, todo el filme está lleno de indicios de la vida marina, los viajes, la navegación y el naufragio. Estos indicios están contenidos en una forma abigarrada, en un mundo de confusión que resulta aberrante y contradictorio, como la constitución del núcleo familiar en torno a Jeliza-Rose.



La vida de esta familia da un giro inesperado a partir de la muerte accidental de la madre, lo que los llevará a escapar a la casa de la infancia de Noah, en una indómita zona rural norteamericana. Antes de huir y desde ese lugar extraño que habita en su mente, Noah intenta incendiar la cama donde yace la madre, evocando un rito funeral vikingo, pero la niña lo disuade. Como el de la historia bíblica, este Noé se embarcará en un viaje con el objeto de sobrevivir a la tormenta que amenaza su subsistencia y renacer en un nuevo lugar, pero su viaje tiene como puerto de llegada su propio pasado, la casa de su infancia a la que no ha regresado en muchos años.

Instalados en la casa en el campo que habitó con su madre, Noah y Jeliza deben hacer frente a las fuerzas del medio ambiente que amenazan con recobrar este espacio y convertirlo en otra parte más del campo: la casa deviene jardín y la cultura es reconquistada por la naturaleza. La construcción ha estado abandonada por largos años y es presa del polvo, los insectos y otros animales, como las ardillas que habitan la buhardilla. Hasta que escenas más adelante Dell, la extraña mujer mitad máquina y con nombre de computadora, haga imperar el orden racional y, para dominar las fuerzas de la naturaleza expulse a los animales, a la hierbas y, a la manera de Robinson Crusoe, rescate los restos del naufragio. Dell es taxidermista y su casa está llena de animales disecados. Ella, como el náufrago de Defoe, es la representante de un sentido de razón, de un deber ser que está siempre dispuesta a imponer. Al conocer a la niña la llama “salvaje”. Ella que no puede relacionarse con el ambiente y vive oculta en un traje de apicultor por miedo a las abejas que mataron a su madre y a ella le *mataron* un ojo.

Como en los relatos de Carroll, la película está construida con oposiciones, como el existente entre la profusión de muertes y cadáveres frente al hervidero vital, la decadencia

frente a la mocedad, el erotismo soterrado y perverso de una niña de diez años, una nueva *Alicia*, y la muerte como paso intermedio hacia la vida eterna. Se trata de un intento por crear un presente perpetuado por la alquimia del taxidermista, enfrentado a la fuerza de la naturaleza que exige su espacio y la normalización del territorio temporal que le corresponde. La operación barroca por excelencia, según Michel Maffesoli, la invasión de la naturaleza a la cultura, el advenimiento de lo que él llama el *mundo mujer*, esta suerte de rebeldía frente a la razón instrumental.⁶⁷

Se puede ver que la idea de naufragio es recurrente, por ejemplo en los viajes de heroína de Noah que inicia anunciando su búsqueda de una playa, con objetos perdidos, “restos de memorias, esperanzas, deseos...”, la trama completa de la cinta es la del naufragio de la niña y, en el fondo, parece toda la película ser la crónica del naufragio de la razón. Para Maffesoli, la modernidad se funda en la filosofía medieval que estableció una clara distinción entre el hombre y la bestia a partir del uso de la razón, y a partir de esta concepción se fundaron nuevas oposiciones como las existentes entre razón y sensibilidad, cultura y naturaleza o espíritu y cuerpo; son justo estos lindes los que la cinta confronta, los límites entre estos conceptos, los pone en tensión. La razón que quiere resistir el naufragio.

Noah muere en una de sus excursiones de heroína, pero la niña no lo sabe, acostumbrada como está a sus largas ausencias. El cuerpo entra en un proceso de descomposición; Jeliza permanece a su lado, y mientras espera que despierte juega con él, lo viste, lo maquilla y le da de comer; hasta que, casi por accidente, son descubiertos por Dell, y ahí se operará un giro en la historia: el papá de Jeliza Rose se transforma, no sólo adquiere una nueva carne, es objeto de un proceso de limpieza que acaba con sus humores, con su decadencia, con la putrefacción. Aunque no le sea restituida la sensibilidad, el

⁶⁷ Ver Michel Maffesoli, *En el crisol de las apariencias*.

afecto, y no se le devuelva la vida, no se le permite morir del todo. Hay la idea de un orden perdido que recuperar mediante la química.

El orden en medio del caos, la búsqueda, de nuevo, del imperio de la ley. Al terminar de embalsamar el cuerpo, Dell hace una oración:

- Señor: Levanto mis manos a la Muerte. Evito los problemas y a los extraños. ¡Esa es mi vocación!
- ¡Aleluya!
- Cuando amas algo, no tiene que morir, no tiene por qué ser enterrado. No tiene que cambiar nada. Yo cuido de las almas silenciosas. Amén.
- ¡Amén!

Dell, repite que “cuando amas algo, no lo dejas morir, no lo entierras”, y lo lleva a cabo con el cuerpo de Noah. El cuerpo, al ser despojado de su estatuto temporal, de su soplo vital, es desterrado del espacio de la afectividad y se transforma en su sola presencia. En medio de un paraje que es un torrente de abejas, moscas, hormigas y arañas, se da un tipo de existencia carente de vitalidad. No es casual que Dell esté en guerra con aquella vitalidad, persiguiendo a los insectos, incendiando las colmenas, atacando a las ardillas. Esta tensión recuerda nuevamente lo barroco en los términos de Maffesoli, la insistencia sobre lo trágico, la celebración de la muerte como su exaltación y como el lugar donde encuentra su vitalismo; es la vida misma la que se celebra, su perdurabilidad es una forma de eternidad de la especie.



Noah sigue haciendo presencia en las reuniones familiares, en el comedor y en la recámara, la niña le sigue contando las cosas que le pasan, pero él no puede contestar ni puede percibir nada. Se convierte en el ausente-presente, pues es sólo su apariencia la que permanece, es un reflejo entre otro más de los que abundan en esta película. Los reales y los simbólicos. Los espejos donde la niña se mira y actúa para sí, el río, los vidrios. Pero también su reflejo en el otro. La mirada de sí misma en los actos de Dell o sus representaciones en las cuatro cabezas de muñecas *barbies* con las que juega, y que son desdoblamientos de su propia personalidad, de la misma forma en que Pessoa hizo recaer en sus diferentes heterónimos aspectos diversos de sí mismo. Así, al tomar posesión de su nueva habitación en casa de la abuela, se verá frente al espejo de un viejo mueble desvencijado y roto, pero frente a su propia imagen se permitirá un momento de actuación que deja entrever los desdoblamientos de su propia personalidad en los que intentará refugiarse; más tarde en ese mismo espacio tendrá un diálogo con *Mustique*, la cabeza de *barbie* que representa su antagonista en la estructura narrativa que se conforma en el diálogo entre la niña y sus muñecas. La disposición de la muñeca en lo alto del espejo, y el emplazamiento de la cámara desde esa angulación integran la imagen de ambas en el reflejo y en la inversión que éste genera. Se trata pues de “Jeliza a través del espejo”, se trata de la niña enfrentada a su soledad y a los seres extraños que habitan en aquel reducto donde impera la inversión y donde la única compañía posible son sus propias fantasías y los desdoblamientos de ella misma.



La presencia del otro afecta la representación del mundo, alrededor de cada objeto que se percibe o de cada idea que se piensa; así lo concibe Deleuze en su análisis de la obra de Michel Tournier, “la organización de un mundo marginal, de una mancha, de un fondo de donde otros objetos y otras ideas pueden salir siguiendo leyes de transición que regulen el paso de unos a otros.”⁶⁸ Este borde del vacío en el que se ubica Robinson Crusoe en la versión de Tournier,⁶⁹ no es muy diferente del que experimenta la niña de nuestro relato. Ambos personajes se enfrentan a la ausencia casi total del otro, y su aventura consiste justamente en cómo solventar esta carencia, cómo adaptar o adaptarse al entorno. Jeliza intenta crear un mundo por medio de la fantasía, pero siempre se topa con la realidad y sus ambigüedades. Esta tensión, entre realidad y fantasía, genera una sensación de indefinición a lo largo de la película, una confusión. Al llegar a la casa, por ejemplo, la niña imagina un palacio, pronto se topa con otra situación: se detiene ante la puerta de su nueva habitación y la cámara se desplaza en un rápido movimiento hacia atrás que nos deja sentir el vértigo de la niña que “cae”, como Alicia en la madriguera, en un mundo donde todo está torcido, la foto sobre la cama está rota exactamente a la altura del cuello, no tiene, como la situación, pies ni cabeza. Los emplazamientos de la cámara dejan ver dicha circunstancia, la niña entra a gatas en una habitación y el plano se ladea figurando que la niña escapa por el techo. Constantemente la “realidad” deja ver sus inversiones mientras la fantasía resulta insuficiente para eludir la tragedia que envuelve la existencia de Jeliza.

⁶⁸ “Yo miro un objeto, después me doy vuelta, lo dejo introducirse en el fondo, al mismo tiempo que emerge del fondo un nuevo objeto de mi atención. Si este nuevo objeto no me hiera, si no me arremete, con la violencia de un proyectil (como cuando uno tropieza contra algo que nunca ha visto), es porque el primer objeto disponía de todo un margen en el que yo sentía ya la preexistencia de los siguientes, todo un campo de virtualidades y de potencialidades que sabía capaz de actualizarse. Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*, p. 352.

⁶⁹ Ver Michel Tournier, *Viernes o los limbos del pacífico*.



Como en las anteriores cintas de Gilliam, la cámara pierde constantemente la horizontalidad, esto no sólo genera un ambiente de inestabilidad que fácilmente se puede relacionar con el uso de drogas y, en general, con el estado mental que al cineasta le interesa hacer imperar. Pero aquí este recurso subraya la idea de la navegación marina, así, en una escena, la niña imagina que la casa misma se sumerge en la pradera y lo ve suceder.



Los encuadres surgen muchas veces de una perspectiva un tanto insólita, y es constante el uso de picadas y puntos de vista no naturales. Ya en *The Fisher King* Gilliam había recurrido al uso de ángulos cenitales; en esa cinta el personaje de Jack, interpretado también por Jeff Bridges, tiene un descenso vertiginoso en su exitosa carrera de locutor, de la fama a la decadencia, y la cámara y los planos se encargan de subrayarlo. En *Tideland*, este recurso tiene además la función de integrar a los personajes a un entorno que tiene gran

importancia, pues determina el contraste entre el interior y el exterior en el juego de dualidades de la película.

Hay una enorme divergencia entre el exterior armonioso, con el interior podrido. Afuera, abierto al cielo, representa el imperio de la naturaleza, es el lugar de lo puro, donde el aire es respirable. Es el mar-pradera donde los insectos son hermosos, como los grillos o las luciérnagas de las que Jelizza es amiga, pero también donde vuelan los patos, es el sitio de los conejos que corren libres por el campo. En contraste, el interior representa lo podrido, lo polvoso, lo sucio; es el lugar del combate con la naturaleza, los insectos son desagradables, como las moscas que se posan sobre el cuerpo de Noah o las hormigas que aparecen en la comida y se suben a las manos de la niña en una alusión a *Un perro andaluz*.



Un perro andaluz



Tideland

Entre estos lugares, la cinta juega con una indefinición espacial. Al inicio del relato, Noah quiere viajar a Judeland, un lugar fantástico en Dinamarca, tierra de vikingos. Al

tener que huir intempestivamente decide regresar a la casa de su infancia en las praderas, se “embarcan” hacia este sitio perdido donde como auténticos náufragos vivirán a la deriva en un rincón olvidado. La pradera se convierte en una representación del mar, Dickens, hermano de Dell, personaje extraño y determinante, tiene un submarino, la hierba tiene su oleaje y la casa se sumerge; además, el fin del mundo depende de la muerte del monstruo tiburón. De camino a la pradera, el autobús pasa debajo de un puente, donde en un solo movimiento de cámara se pasa de la noche (en la ciudad), al día, en el campo, la cámara se “menea”, a partir de este momento las tomas adquieren este movimiento como desde la cubierta de un barco. La banda sonora misma enfatiza con ciertos efectos la idea de un barco que parte en el momento en que Noah inicia su viaje de heroína.



El mundo representado en la película participa de un trastocamiento general, hay una inversión del sentido, de la misma manera que los árboles que abundan en la pradera, secos como están, parecen estar invertidos, con las raíces al aire. Desde la pequeña “cocinando” para sus padres al inicio de la película hasta las praderas devenidas en mar, pasando por las diferentes fantasías de la niña en su relación con Dickens. Ellos

protagonizan una extraña historia de amor entre la menor de edad y el chico lobotomizado. Como en *Alicia en el país de las maravillas*, todo sentido parece un sinsentido, la relación causal de los hechos opera en una forma particular o, al menos, sería difícil designar un sentido atendidos a las convenciones sociales. Y es en esta relación que el giro es otro, el de la perversión.

Deleuze recuerda que el concepto de perversión es “bastardo, semijurídico, semimédico”, pero ni una ni otra esfera predominan. El punto de partida es que “la perversión no se define por la fuerza de un deseo en el sistema de las pulsiones; el perverso no es alguien que desea, sino quien introduce el deseo en un sistema totalmente diferente y lo hace desempeñar, en este sistema, el papel de un límite interior, de un foco virtual o de un punto cero.” Jeliza se introduce como un ser extraño en este sistema, pero sobre todo, es capaz de introducir un flujo de deseo.



En su relación con las cabezas Jeliza asume que ha establecido una relación con Dickens, quien ha sido el “besador tonto” de la abuela de la niña. Ellos mismos comienzan a jugar a besarse, pronto se genera una confusión en la naturaleza de estos juegos y la narración abre un espacio de gran ambigüedad al respecto. Mientras ambos atestiguan las explosiones de una mina a campo abierto, él le dice que “tiene un secreto”, ella afirma

conocer su secreto en un diálogo de doble sentido, donde la confusión surge a cada momento:

— Tengo un secreto. Si te lo digo, no lo cuentes, ¿vale? Porque si Dell se entera, me pegará y me meteré en problemas para siempre.

— ¿Qué es?

— Una bomba atómica gigante. Y el fin del mundo entero. ¡Como un gran maremoto! Hace así y luego todo desaparece, como química. y el niño Jesús regresará para siempre. Amén.

— Quiero verla.

— No sé, quizá mañana, cuando Dell vaya al pueblo. No sé.

— Si me la enseñas, puedes quedarte con el brazo.

— ¿Es chico o chica? Creo que una chica estaría bien.

— Es un niño.

— ¿Cómo lo sabes?

Jeliza coloca el bracito de una muñeca en su cuerpo simulando un pene, una “cosita” que sabe “que él tiene”. Mientras para él el único secreto tiene que ver con la bomba, ella insiste en la cosita.

— No, no quiere decir que sea chico.

— Sí que lo es.

— Es una cosita. Tú tienes una cosita. Lo sé.

— Eso está mal. No tengo de eso. No tengo de eso.

— ¡Dickens! Dickens, quiero ver tu secreto.

— No lo sé.

— Eres mi novio. Mi bombón. Mi dulce y querido Capitán. y yo soy la señora del Capitán.

— No lo entiendo. Mejor me voy a casa.



Al día siguiente, y para conocer el secreto, Jelizza se internará en la casa de Dickens, ataviada con un velo de novia y torpemente maquillada para la ocasión; la hermana mayor se encuentra ausente. Él le muestra el secreto, los cartuchos de dinamita robada con los que hará estallar al monstruo-tiburón. Pero luego, accidentalmente, algo cae y deben entrar a la recámara donde está la madre pues, según Dickens, quizá despierte, pero la encuentran embalsamada también, acostada en su cama. El lugar está lleno de fotos e iluminado sólo con velas, dando la impresión de un altar, se trata de imágenes de un pasado feliz donde Dell no era un fantasma, sino la novia de Noah. Jelizza pinta los labios de Dickens, le habla de que ellos serán esposos y que ella tiene un bebé en su vientre, el bebé de ambos. Están a punto de besarse cuando Dell entra a la habitación. Al encender la luz se desata la calamidad, Dell intenta atrapar a la niña y Dickens sufre un ataque, en el forcejeo Jelizza destruirá la cara de la madre antes de huir.

La trama pone a cuadro una historia de disputa por el cuerpo, la muerte y la vitalidad. Este esquema de salvaguarda de la vida a costo del afecto genera una dimensión política, un estado de cosas frente al que se rebelan los personajes. El potencial revolucionario está en Dickens, el sujeto marginal en un entorno de suyo marginal, el ser singular, el impresentado en la situación. Es él quien al borde del abismo representado por su propia muerte invoca el fin del mundo. Dickens es aparentemente un sujeto carente de voluntad pues se la entrega a su hermana, es quien ha renunciado a sí mismo, y sin embargo será él quien podrá romper con el equilibrio del sistema y poner en jaque su subsistencia. Como el Quijote de Cervantes, Dickens es el loco, es, como analiza Foucault, “el peregrino meticuloso que se detiene en todo lo que es similitud”.⁷⁰ El de Cervantes busca incansablemente las similitudes de la realidad con las novelas que ha leído con la intención de restaurarlas, de regresarles su realidad en el mundo, a partir de él, las palabras ya no se parecen a las cosas. El de la película es el capitán de un submarino que se sumerge en la pradera y busca las similitudes pertinentes: las bestias del mar, las mareas, los peces; poco importa la relación palabra – cosa; su búsqueda de restauración del mundo ha de tener efectos definitivos en la situación en la que se presenta. En sus actos están contenidos los indicios de eso indecible que es el contenido de verdad de la película, el sitio de un acontecimiento que sólo se hace visible en su acción revolucionaria al final de la cinta.

El loco cumple con una función cultural indispensable pues, siguiendo con Foucault, es el hombre de semejanzas salvajes, es el enajenado dentro de la analogía. Es el diferente en la medida en la que no reconoce la diferencia. Ahí su debilidad de carácter, ahí también su fortaleza maquínica. Como en Cervantes, el loco desquicia el sistema. En *Tideland*, la sobrevivencia del mundo está condicionada por su aislamiento, es el territorio

⁷⁰ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 53.

del poder absoluto de Dell, ninguno de los otros personajes están en posibilidad de reconfigurar el sistema pues no tiene contacto alguno hacia afuera. Es Dickens quien lleva adelante una acción que propiciará una recomposición radical. Dickens se escinde y libera a Jelizza, su acción desquicia el sistema hasta el punto en que no puede ser reconfigurado de ninguna manera. Como Kafka, lo que ubica Dickens, el acontecimiento que la película no muestra, pero transparente, está dado por la búsqueda de salidas, en el siguiente capítulo revisamos este tema con amplitud.

Dickens invoca el fin del mundo, no sólo como una fantasía alucinada, sino como un auténtico final del mundo creado por su hermana, el del presente interminable. La destrucción del cuerpo disecado de la madre de ambos, es el anuncio de ruptura con esta realidad paralela y perversa que incluye una familia nuclear donde el padre es un cadáver, la madre un vampiro, y los hijos son amantes. Gilliam pone en escena una representación de la fractura del sistema moral tradicional y burgués, cuyo mejor modelo es el núcleo familiar. Hay una recomposición de los roles, en parte también hay una burla de la relación padre hijo, padre hija, ningún rol social se corresponde con los comúnmente aceptados. Mostradas en su reverso, las ideas que constituyen el sentido de lo familiar, invierten su significado, al tiempo que posibilitan un espacio de subversión al orden imperante.



Este acontecimiento opera lo que sería en la visión deleuziana una *revolución molecular*, un dislocamiento del sistema que éste es incapaz de re-asimilar, frente al que no se puede establecer un nuevo axioma. Esta cinta es la historia de unos seres escindidos en medio de una realidad paralela, caótica que llevan a cabo una pequeña revolución precisamente por no aceptar las condiciones del sistema.

El absurdo como estrategia discursiva es utilizado pues en una dimensión que se sumerge más allá de la superficie narrativa para proponer una dimensión política mayor. Indica Deleuze en *La lógica del sentido*: “El sentido y el sinsentido tienen una relación lógica que no puede calcarse sobre la relación de lo verdadero y lo falso, es decir, que no puede concebirse simplemente como una relación de exclusión”,⁷¹ el sinsentido operaría de una forma diferente, afectando la relación con el significado. Es un lugar en el que se ha roto la relación causal. El cine mismo según este autor, construye su sentido a través de la falsedad, pero este sentido estaría dado por la semejanza, la representación del mundo.

La operación barroca se hace manifiesta, a la certidumbre de la delimitación propia de la modernidad y su proyecto le sucede la aventura intelectual de lo nebuloso, de lo flotante, del ambiente. En *Tideland* todo es confuso e inestable, las tomas, la luz, la diferencia entre real y fantástico. Maffesoli afirma que la vida social acentúa la apariencia, contra ella se rebela Noah, por ejemplo cuando viajan en el autobús y él se tira pedos, eructa, habla a gritos y vomita; las apariencias sobre las que descansan las relaciones sociales le tienen sin cuidado, en todo caso, no tiene empacho en trastocar su sentido. Pero si la apariencia permanece, por ejemplo la apariencia de vitalidad oculta por la disección, es porque justo es esa la disputa que la cinta quiere resolver, en la medida en que ahí está contenida una tensión más importante, la apariencia de libertad. El fin del mundo

⁷¹ Gilles Deleuze *La lógica del sentido*, p. 55.

propiciado por Dickens es una rebelión contra la idea de vida eterna que justamente lo que impide es la libertad. “Soy libre, soy libre...” grita la ardilla que escapa al taxidermista, lo que celebra, y con ella Dickens y Jelizza Rose, es la libertad de la muerte.

4.

En diversos momentos, el modelo clásico ha sido criticado por sus supuestas limitaciones frente al espectador.⁷² Su intención mimética se muestra como origen de su imposibilidad: al entregar un discurso cerrado en sí mismo, agota las posibilidades reflexivas de las que el cine es vehículo potencial. Rancière, por ejemplo, considera a lo que denomina como “cine común y corriente” como apenas una fotografía del mal teatro, para él el lenguaje cinematográfico debería ser el lugar donde la imagen ya no sea 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. De esta forma retoma un problema que el mismo autor había planteado en otros textos, en relación con la literatura, el de “hacer surgir” las fuerzas oscuras que hablan a través de otros, el problema de la palabra muda, “la palabra que hace hablar lo que está mudo, descifrando los signos mudos escritos en las cosas o, a la inversa,

⁷² Entre muchos ejemplos tomemos a Baudry, quien desarrollo en 1974 su crítica a lo que llamó el aparato de base: “No cabe duda de que podríamos preguntarnos acerca del puesto privilegiado que parecen ocupar las máquinas ópticas en la línea de contacto entre las ciencias y las producciones ideológicas, ¿acaso no podríamos interrogarnos si el carácter técnico de las máquinas ópticas directamente vinculadas con la práctica científica no sirve para ocultar no sólo su implementación en las producciones ideológicas sino también los efectos ideológicos que ellas mismas son capaces de provocar? Su base científica les aseguraría una especie de neutralidad y les evitaría ser objeto de una interrogación”, donde se proclamaba la capacidad ideológica del aparato técnico por encima de las posibilidades del espectador. Jean Louis Baudry “Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base”, en *Lenguajes, Revista de Lingüística y semiología*, No. 2. p. 54.

poniéndose a tono con su ausencia de significación para registrarlas intensidades mudas y el ruido anónimo del mundo y el alma”.⁷³

Hacer hablar las fuerzas ocultas en el discurso parece sin embargo ser también la búsqueda del orden representativo clásico, que depende de dos características esenciales: la primacía de la intriga y un sistema de expresión de las emociones, sentimientos y voluntades a través de una codificación de los discursos y las actitudes apropiadas, ¿existe entonces y dónde está la distinción entre ambos modelos? Quizá el ejemplo de *Tideland* permita ahondar en la diferencia. En *Tideland* hay una intriga que incluye una revelación final, pero toda la cadena causal que lleva a ella ha sido trastocada por las inversiones constitutivas de la trama. Si la estructura narrativa conserva un motor causal, éste sólo existe en la medida en que hace subsistir un mecanismo, el absurdo, llevado a una dimensión mayor. Como en Carroll, el absurdo posibilita la trama y se configura como el mecanismo de la narración misma, la película se cuenta porque asumimos un sentido posible alternativo y disonante, porque la frontera entre mundo imaginado y realidad diegética es imposible de dilucidar plenamente.

Además, en *Tideland* se encuentra también ausente el principio de inteligibilidad codificado en las actitudes apropiadas. Antes bien, el discurso que plantea la cinta abre constantes giros al sentido que propone por las vías descritas: la constante inversión, el juego subversivo y la perversión de estos personajes que surge del enfrentamiento entre lo adulto y lo infantil, o en otras tensiones que la película despliega. Ni cadena causal ni inteligibilidad, antes bien, concatenación del absurdo a través de diversas inversiones, en función de un contenido político. Es verdad que una situación social no basta para hacer una arte político, y el cine contemporáneo es político de formas diversas las cuales muchas

⁷³ Jacques Rancière *La palabra muda*, p. 47.

veces difieren de los planteamientos que habían prevalecido en las décadas anteriores: se trata de un cine donde la inquietud explicativa y movilizadora está ausente, expresa una estética de los lugares “tal cual son” y entrelaza dos políticas, las del arte y del cuerpo, para finalmente generar un nudo entre relaciones de reciprocidad. Estas operaciones configuran la estructura de *Tideland*, antes que la intención pedagógica, hay una política del cuerpo que pone en tensión relaciones dialécticas y juegos de ambigüedades, cuerpos como escenarios y recipientes de las acciones que conforman el relato.⁷⁴ *Tideland* pone en escena el enfrentamiento de esos contrarios y el espacio de la rebeldía de unos subalternos que logran su cometido a costa de su propio estatuto corporal. En *Tideland* no hay inquietud explicativa ni busca movilizar a la acción, visibiliza, eso sí, un acto de rebeldía frente a un estado de cosas que se desarrolla en un marco de opresión.

Hay finalmente un encadenamiento entre una forma de expresión acausal y un contenido diegético de rebeldía, en un nivel micro y en formas simbólicas, pero capaz de desquiciar un sistema. Nuevamente, el espectador queda enfrentado a una relación de hechos no totalmente explicados frente a los cuales no hay una respuesta, sino una apuesta por el pensamiento. Una propuesta que no se cierra en el espectador claramente, sino que lo hace responsable, al menos en parte, de concluir la trama, de establecer una relación personal con el objeto artístico al que es enfrentado, y es sólo en él, en el espectador, donde se cierra la apuesta de la película.

⁷⁴ Estas ideas han sido desarrolladas por Jacques Rancière en *El espectador emancipado*, en el siguiente capítulo regreso a ellas.



FISURAS DEL SENTIDO, LA PARADOJA

El papel del cineasta es rascar donde duele,
desvelar lo que no se quiere saber ni ver.

Michael Haneke

—Todos se esfuerzan por llegar a la ley —dice el
hombre— ¿cómo se explica entonces que durante
tantos años sólo yo intentara entrar?

El guardián comprende que el hombre va a morir
y, para asegurarse de que oye sus palabras, le dice
al oído con voz atronadora:

—Nadie podía intentarlo, porque esta puerta
estaba reservada solamente para ti. Ahora voy a
cerrarla.

Ante la ley Franz Kafka

Hasta este punto hemos partido del concepto de sentido definido como dirección, las fisuras descritas tienen que ver con la direccionalidad a partir de los “ambos” sentidos en la ambigüedad o del giro y trastocamiento de la direccionalidad en el absurdo. Sin embargo hay que dar un paso más y entenderla con una doble significación: como dirección y como principio de identidad, y con un vínculo que estaría dado por la adscripción de ambas a la *doxa*, esa “opinión común” que está conformada por dos entidades: el sentido común y el buen sentido.

Deleuze define estos conceptos: El “buen sentido” refiere a una dirección: es sentido único, expresa la exigencia de un orden según el cual hay que escoger una dirección y mantenerse en ella; esta dirección se determina fácilmente como la “que va de lo más diferenciado a lo menos diferenciado, de la parte de las cosas a la parte del fuego”.⁷⁵ Se instaure un orden del tiempo, del pasado al futuro en relación a un presente. El buen sentido es esencialmente distribuidor. El sentido como dirección es el que genera un orden de las cosas y es, por tanto, el que provee un sentido del mundo, un orden de él.

El *sentido común* no define una dirección sino un órgano, “una función, una facultad de identificación, que remite una diversidad cualquiera a la forma de *lo Mismo*, por ello es donde se genera el principio de identidad”.⁷⁶ El sentido común no es por tanto, un principio de orden, sino de identidad. De ahí que la percepción del mundo llegue al sujeto por la vía de los “sentidos”, de los órganos que nos permiten percibir e identificar. La identificación se produce por la percepción de lo igual y lo diferente, el sentido común provee los elementos para esta diferenciación. Mientras el sentido común identifica, el buen sentido prevé y ordena. Se trata de dos partes en cuya complementariedad se construye la subjetividad, “se anuda la alianza del Yo, del mundo y de Dios. Ambas entidades son proveedoras de la seguridad, de un sentido del mundo, de una identidad”.⁷⁷

Si la *doxa* está así conformada, la *paradoja* es aquello que se opone a ambos aspectos. La paradoja cuestiona el orden del mundo constituido por el buen sentido, pues demuestra que el sentido siempre puede tomar direcciones incluso contrarias o contradictorias, esa es su fuerza; pero la paradoja cuestiona también el sentido de la

⁷⁵ Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*, p. 123.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 130.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 131.

identidad, pues demuestra la falta de organicidad que sustenta el principio de identidad que aparentemente el buen sentido provee.

En el discurso cinematográfico hegemónico, ambos aspectos de la *doxa* suelen ser firmemente resguardados, la inteligibilidad del relato queda suspendida si hay una fisura en estos elementos. Así, el cine propone un mundo “identificable”, orgánico, y al mismo tiempo hay una dirección del sentido dispuesta por la narración y cuyo punto de llegada es el desenlace del relato que comporta una resolución del conflicto planteado por la cinta. Fisurar la solidez del relato como estrategia del discurso, mediante el cuestionamiento de los componentes de la *doxa*, no es una posibilidad nueva, en las rupturas de los años cincuenta y sesenta abundan ejemplos. Si hasta este punto hemos visto casos donde por la vía de la ambigüedad y el absurdo se fisura el discurso cinematográfico al cuestionar la direccionalidad única del sentido de la narración; en la paradoja se puede ubicar un principio que añade la imposibilidad de asignar un “buen sentido” al mundo.

Se trata de elementos narrativos que introducen un cuestionamiento a estas instancias, no hay ni un sentido único ni un orden de esa naturaleza. En el orden paradójico, sentidos opuestos o incluso contradictorios pueden operar de manera simultánea, el relato cinematográfico se constituye en una arena de disputa por el sentido común. Es justo en la apariencia de contradicción donde se ubica a la esencia de lo paradójico, no es que la paradoja sea contradictoria, sino que es capaz de mostrar la génesis de la contradicción. Para entender el porqué la contradicción, cabría preguntarse sobre cuál es la idea que subyace, cuál es la revelación contenida en esta estrategia. Para Deleuze, la paradoja es donde se demuestra la “pasión del pensamiento”, pues es capaz de descubrir lo “que sólo

puede ser pensado, lo que sólo puede ser hablado, que es también lo inefable y lo impensable, vacío mental”.⁷⁸

El elemento clave en esta construcción discursiva es nuevamente el espectador, un espectador cuyas transformaciones en el tiempo conforman propiamente la historia del cine, pues es necesario que él comprenda las convenciones retóricas provistas por el aparato fílmico para generar un espacio de diálogo e intercambio. Cuando Kracauer afirmaba que el espectador lo único que buscaba en el cine era verse “liberado de una vez por todas de las garras de la conciencia, perder su identidad en la oscuridad y sumergirse en las imágenes tal como se suceden en la pantalla, con los sentidos preparados para absorberlas”,⁷⁹ hacía la crítica a la concepción propiamente de la relación entre espectáculo y espectador provista por el discurso clásico. Lo que la modernidad trata de confrontar, es justo esta supuesta “comodidad del espectador”, su pasividad. Para Rancière, el arte del “régimen estético” encuentra un espacio para un nuevo espectador que llama “emancipado”, justo por esa capacidad de liberarse de la guía tiránica de un arte basado en la mimesis y en la representación, en la disposición de un mundo orgánico;⁸⁰ si bien en diversos momentos se ha denunciado la falsedad en que se basa la concepción de un espectador pasivo;⁸¹ en todo caso, y desde diferentes estrategias, una porción importante del cine contemporáneo, confía en las capacidades y en la inteligencia de su espectador.

⁷⁸ Según este autor, “Las paradojas de significación son esencialmente el conjunto anormal y el elemento rebelde. Las paradojas de sentido son esencialmente la subdivisión al infinito y la distribución nómada”, Gilles Deleuze *La lógica del sentido*, p. 140.

⁷⁹ Siegfried Kacauer *La redención de la realidad física*, p. 84.

⁸⁰ Jacques Rancière *El espectador emancipado*

⁸¹ Varios autores insisten en la falsedad de considerar al espectador como un ente pasivo, a partir de la serie de operaciones necesarias al asistir al espectáculo fílmico que le obliga a construir permanentemente hipótesis, a confrontarlas con los hechos acaecidos, confirmarlas o descartarlas y crear nuevas, para ello implicar sus propios mecanismos emocionales. Ver Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine*, y Bordwell *et al*, *El cine clásico de Hollywood*, entre otros.

El dispositivo fílmico tiene la capacidad de hacer una conexión entre un mundo exterior y el interior del espectador; entre el espectáculo del mundo y el intelecto, con la mediación de mecanismos emocionales: es el espectador quien, por medio del reconocimiento de un mundo exterior que se le abre a la mirada y el oído, es capaz de interactuar con su mundo emocional poniendo en juego su memoria, sus sentimientos, sus perspectivas, su inteligencia. Él construye significaciones y da sentido a las imágenes que se le presentan y al relato que ellas estructuran. Habría por tanto una conexión directa entre la *doxa* y el principio narrativo del cine, donde operan buen sentido y sentido común. La posibilidad de comprender un mundo, de identificarse con un relato y, por tanto, de sumergirse en él. Romper con esta forma del discurso implica, por tanto, romper con la comodidad del espectador, pero siempre apelando a sus propias capacidades, a su mundo interior y a las formas discursivas por las que históricamente se contactan la esfera del espectáculo fílmico con la de su espectador.

Cuando en la década de los sesenta, y de diversas formas cinematográficas se apostaba por generar un distanciamiento crítico del espectador, hacerlo consciente de su lugar frente al espectáculo y al dispositivo, justo se utilizaron estrategias como las descritas aquí, aunque en un marco histórico y político diferente. En este capítulo analizo cómo lo paradójico se utiliza con una doble naturaleza: por un lado es tema del relato cinematográfico, por otro es fisura del discurso al convertirse en forma narrativa.

Michael Haneke es un cineasta que recurre a lo que Rancière ha llamado una *forma rota*. En lo formal, hay una recurrencia de la paradoja, la ruptura con el sentido común y el buen sentido. Este análisis parte de un punto más lejano, las novelas de Franz Kafka

llevadas al cine: *El proceso*, adaptada como *Le procès*, por Orson Welles en 1960,⁸² en un punto histórico muy relevante como momento de la ruptura moderna, *America*,⁸³ adaptada en 1984 con el nombre de *Klassenverhältnisse* por Danièle Huillet y Jean-Marie Straub; y *Das Schloß*,⁸⁴ llevada al cine por el mismo Haneke en 1997 y que guarda una relación con *Das weiße Band*,⁸⁵ que va más allá de la autoría de su director y que analizamos al final de este capítulo. Veremos cómo lo paradójico hace presencia en cada uno de estos ejemplos, además de la recurrencia de un motivo particular, el de la puerta, une las obras de Kafka y Haneke.

1.

Quizá Franz Kafka es el autor que con más fuerza ha mostrado a un tiempo la paradoja como tema de sus relatos, mientras que la forma paradójica es el vehículo de su literatura. De todo su trabajo apenas escribió tres novelas: *América*, *El castillo* y *El proceso*, las dos últimas no las llegó a concluir y fue el albacea de su obra, Max Brod, quien de manera póstuma publicó la mayoría de sus escritos que se mantenían inéditos. Brod no sólo publicó *El proceso* como novela, además le impuso el orden con el que la conocemos, pues el autor había redactado de manera desordenada las partes de esta obra. El caso de *América* es similar, fue escrita entre 1911 y 1912, cuando el autor la abandonó inconclusa, Brod le dio

⁸² El título original de la novela es *Der prozess*, escrita entre 1914 y 1915 y publicada de manera postuma en 1925 con el orden impuesto por Max Brod. La película conservó el título en francés, *Le procès*, en español *El proceso*. En general, conservo el título en español para referirme a las novelas de Kafka.

⁸³ Primera novela de Franz Kafka, llamada *Der verschollene* en alemán, escrita entre 1911 y 1914, aunque nunca fue terminada y sólo fue publicada en su versión conocida en 1927, tres años después de la muerte de su autor. El primer capítulo conocido como *El fogonero* (*Der Heizer*) fue publicado en 1914 como un relato independiente. La película llevó el título *Klassenverhältnisse* en alemán, *Relaciones de clase* en español.

⁸⁴ Escrita a partir de 1922, *El castillo* (*Das Schloß*) no fue terminada y fue publicada así en 1926. La cinta de Haneke conservó el título original y en español *El castillo*.

⁸⁵ El título original de esta película fue *Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte*, en español *La cinta blanca, una historia infantil alemana*, conocida simplemente como *La cinta blanca* o *El listón blanco*.

el título, pues Kafka la llamó *El desaparecido*, como es publicada nuevamente en la actualidad. *El castillo* fue abandonada por su autor poco antes de su muerte, de hecho termina con una frase incompleta; Brod editó la novela buscando evitar el rechazo que una obra tan abierta podría generar en los lectores y la publicó en 1926.

Es verdad que algunos de sus relatos fueron en su origen materia para posibles novelas, pero sólo estas llegaron al grado de desarrollo narrativo necesario para considerarlas así. Aunque algunos largos relatos se aproximaron a esta noción (*La metamorfosis*, *La muralla china*, *En la colonia penitenciaria*, entre otros). La obra de Kafka ha propiciado un gran número de adaptaciones fílmicas de todo tipo, desde recuentos de su vida, hasta intentos formales de llevar a la pantalla alguno de sus relatos.⁸⁶

Desde muy temprano, la crítica a Kafka sugirió en él al autor atormentado dueño de una obra intimista mediante la cual reflejaba su yo interior y sus disputas personales, su incapacidad, la tragedia de un hombre impotente. Muy pronto, sin embargo, el conjunto de su obra se redimensionó. En 1934, en el décimo aniversario de la muerte del escritor, Walter Benjamin publicó algunos textos muy significativos, entre otras cosas, porque denunciaban los “lugares comunes”, de los lectores de Kafka, empeñados en caracterizarlo; para Benjamin, este trabajo es producto de una fuerte reflexión en torno a la tradición, que incluye una visión de los mecanismos de la burocracia y de la autoridad en general, incluyendo la noción de padre central en Kafka, pero siempre mediada por la presencia del deseo que marca la actuación de los protagonistas.⁸⁷ En un texto llamado *Potemkin* Benjamin ensaya una extraña genealogía que une al escritor checo con la historia de aquel

⁸⁶ Al respecto es útil el estudio de Leopoldo La Rubia, *Kafka y el cine: lo estético de lo kafkiano en el séptimo arte*, que hace un amplio catálogo de adaptaciones para cine y televisión, en corto y largometraje y en diversas cinematografías nacionales. Hay además otra distinción importante, la que existe entre lo kafkiano, lo que refiere a la obra del escritor checo y lo *kafkiano*, que refiere más bien a un concepto general que denuncia el sinsentido de la autoridad, el principio burocrático, a lo paradójico como principio de orden.

⁸⁷ Walter Benjamin *Ensayos escogidos*, pp. 79-118.

gobernante de la Rusia zarista, en una relación aparentemente imposible: “Esta historia es como un heraldo que irrumpe doscientos años de antelación en la obra de Kafka. El acertijo que alberga es el de Kafka. El mundo de las cancillerías y registros, de las gastadas y enmohecidas cámaras, ese es el mundo de Kafka”.⁸⁸ Singularidad del trabajo kafkiano subrayado en un texto irónicamente nombrado “Kafka y sus precursores”, en el que Jorge Luis Borges establece una línea de influencias delirante e improbable, pero donde se argumenta este trabajo como parte de una larga tradición: “Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas”.⁸⁹

En su estudio, Felix Guatari y Gilles Deleuze ponen el acento en la originalidad kafkiana y en la comicidad oscura que subyace en su narrativa, como parte de un dispositivo maquínico del deseo, de una preminencia de lo político, de lo colectivo por encima de lo individual y del deseo como motor de su literatura. Para estos autores, su narrativa se enmarca en lo que denominaron “literatura menor”, por tanto revolucionaria, se trata de un acto de resistencia de un checo judío que se ve obligado a insertar su propia obra en el seno de la Gran Literatura Alemana.⁹⁰ Desde estos puntos de vista, la distinción entre los cuentos y las novelas es clave. Los relatos breves, donde siempre surge el asunto del “devenir animal”, son narraciones cerradas y concluidas que se agotan en sí mismas. Las novelas, por su parte, son narraciones abiertas y, en cierto sentido, interminables. Se trata del dispositivo de una máquina social, un aparato que describe un funcionamiento de un colectivo al que se enfrenta el individuo, héroe de sus relatos, llamado simplemente *K* tanto

⁸⁸ *Ibidem*, p. 22.

⁸⁹ Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones* pp. 279-282.

⁹⁰ Felix Guatari y Gilles Deleuze *Kafka, por una literatura menor*.

en *El proceso* como en *El castillo*. Este funcionamiento social está enmarcado en una serie de paradojas: la de la justicia inaccesible, a pesar de ser para todos, la del extranjero, la del sentido común reclamado pero siempre incierto.

Lo kafkiano, si existe como categoría se refiere justamente a esta paradoja del despropósito de niveles entre el sitio de las instituciones, del Estado, la justicia, la política, la burocracia, y el lugar del individuo que se enfrenta a ellas. En este sentido, esta paradoja tiene que ver con el tema; lo paradójico, la contradicción, es una constante en los temas que conforman lo kafkiano. Pero en el nivel de la expresión encontramos nuevas paradojas que fisuran por su parte el discurso narrativo convencional y que, al ser eventualmente traspuestas al cine, convocan también a fisurar el discurso fílmico. En este sentido, Guatari y Deleuze insisten en la recurrencia de la puerta, “las múltiples entradas”, pero también paradójicamente, la imposible salida, que Kafka dispone en sus relatos.

El castillo “tiene múltiples entradas”, de las que no se conoce las leyes de uso y distribución. El hotel de *América* tiene innumerables puertas, principales y auxiliares, en cada una de las cuales vigilan otros tantos conserjes, e incluso tiene entradas y salidas sin puertas. Parece, sin embargo, que la madriguera, en el cuento *La construcción*, sólo tiene una entrada: a lo sumo, el animal sueña con la posibilidad de una segunda entrada que no tendría sino una función de vigilancia (...) Así pues, entraremos por cualquier extremo, ninguno es mejor que otro, ninguna tiene prioridad, incluso si es casi un callejón sin salida, un angosto sendero, un tubo sifón, etcétera.⁹¹

Esta tensión entre la necesidad y la imposibilidad de la fuga subraya un hecho central: en Kafka se juega una disputa por el sentido común. Los protagonistas de sus relatos, identificados con el propio autor, se confrontan con un mundo cuya naturaleza les

⁹¹ *Idem*, p. 22.

resulta inaprensible, las reglas del mundo que habitan les son ajenas, al tiempo que son acatadas sin réplica por la mayoría; así, los habitantes de la aldea de *El castillo* asumen la autoridad y las reglas absurdas de aquel lugar, así, todo el entorno de la justicia acepta las normas incomprensibles y contradictorias de *El proceso*, así, a nadie parece extrañarle los vericuetos a que se enfrenta el joven migrante a los Estados Unidos en *América*. Todos están de acuerdo menos los propios protagonistas que deben asumir esta confrontación contra un estado de las cosas extraño, contradictorio, paradójico. La aventura de los relatos kafkianos tiene que ver justo con esta disputa.

El mundo kafkiano en su paso al cine, reproduce de distintas formas esta disputa, poniendo en el centro la tensión entre el sujeto y los aparatos del poder, entre las clases sociales o entre la comunidad y el individuo. Pero este abordaje tiene una dificultad de origen, la de establecer una interpretación unívoca o a qué clase de diálogo apelar, Benjamin recuerda “la totalidad de la obra de Kafka instituye un código de gestos sin que estos tengan de antemano para el autor un significado simbólico determinado, más bien cobran significados diversos según variados contextos y ordenamientos experimentales”.⁹²

Haneke, por su parte, apela a una forma paradójica de naturaleza semejante, particularmente en *Das weiße band*, reproduce una tensión de esta naturaleza, se trata del individuo que se enfrenta a una comunidad cuyas normas y comportamientos no puede comprender, y se le presenta al espectador de esa manera, sin estar claramente discernido.

⁹² Walter Benjamin, *Un cuadro de infancia* p. 27.

2.

En 1960 Orson Welles llevó a la pantalla una adaptación de *El proceso*.⁹³ Al director lo *kafkiano* le daba la oportunidad de trabajar a fondo con temas que a él mismo le obsesionaban, por ello eligió entre una variedad de posibilidades, esta novela para su siguiente producción; le interesaba mostrar la manera en que cualquier sistema totalitario atenta contra el ser individual, y fue un espíritu liberal el que guió su entendimiento del original y su trabajo de trasposición al discurso fílmico. Según su biógrafo Charles Highman, Welles vio el libro de una manera muy personal, “a su juicio, el villano era la burocracia que amenazaba al protagonista K.”, *Le procès* se convirtió en plataforma de sus propias preocupaciones y con esta película intentaría hacer un sueño,⁹⁴ “una pesadilla similar a sus propios sueños de un mundo vasto, gris y sin rostro, en el que él era la víctima fugitiva, aterrada; un símbolo como jamás lo hubo en su propia carrera”,⁹⁵ recordemos su propio enfrentamiento al sistema hollywoodense que había obstaculizado su carrera. En su versión del relato kafkiano, todo ocurre como una pesadilla, según se anuncia desde la introducción. Una leyenda al inicio de la cinta reza:

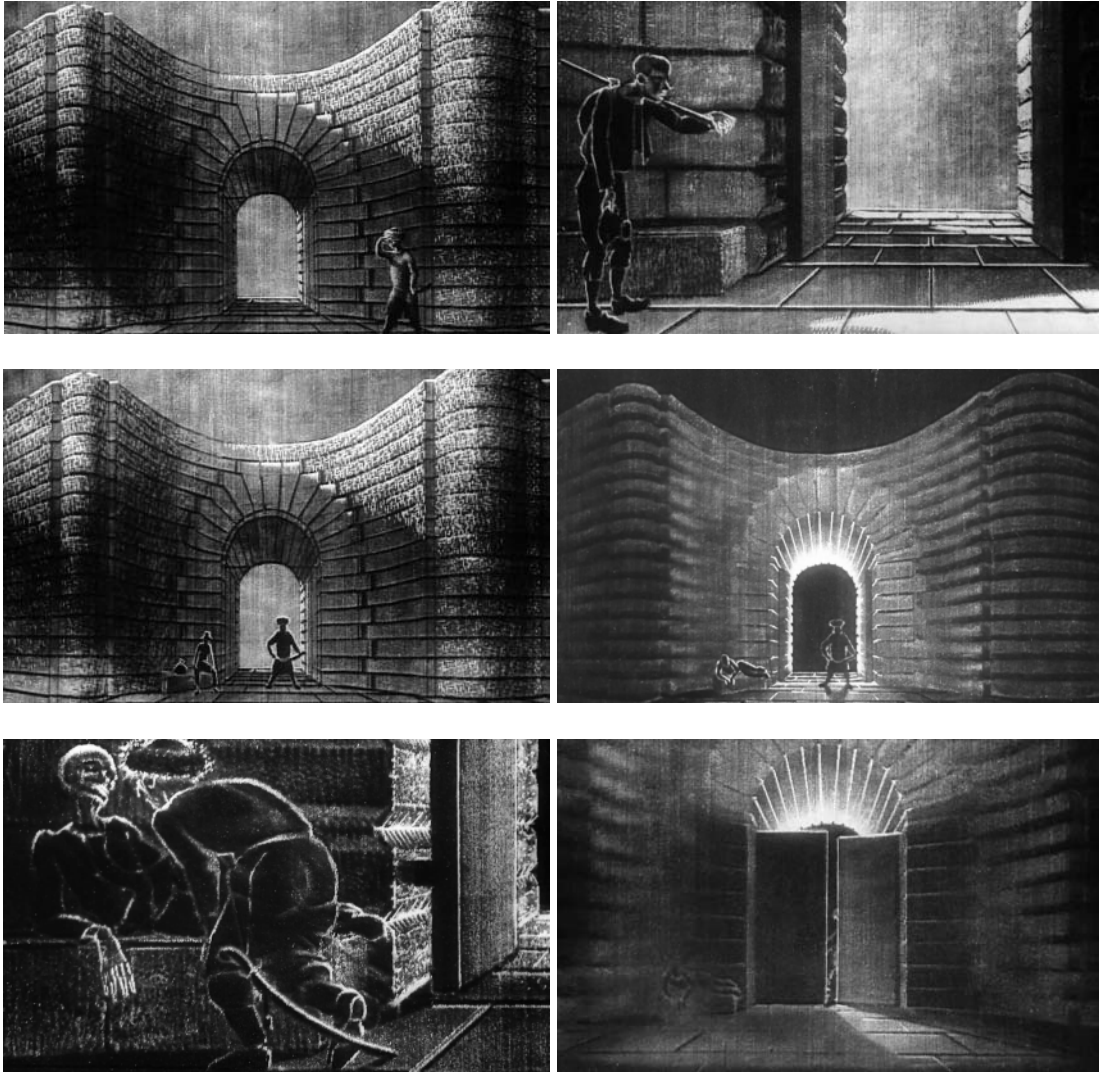
A partir de una idea relativamente simple, Kafka nos sumerge en un mundo incoherente, absurdo y surreal. La idea es la siguiente: los burócratas, el sistema de administración, el

⁹³ “El origen de *El proceso* (1962) no tiene que ver con circunstancias que se presten a la fabulación, sino con claros intereses comerciales [...]. En 1962 el British Film Institute había realizado entre 70 críticos internacionales una encuesta para dilucidar la lista de los mejores filmes de la historia del cine [...]. La pareja Aleksander y Michael Salkind propusieron a Welles la realización de un filme, adaptado de la obra literaria que eligiese a partir de una quincena de la misma, todas ellas de dominio público [...] con un presupuesto de unos 600 millones de francos franceses [...] se trataba de aprovechar el ‘redescubrimiento’ de la figura de Orson Welles como medio de sustentar las posibilidades de promoción de la película por realizar [...]. La elección de la obra literaria de partida acabó recayendo en *El proceso* [...] Welles dejó claro que, sin embargo, hubiese preferido adaptar otra obra del escritor de Praga, *El castillo*, y, aún mejor, haber filmado uno de sus guiones originales.” Santos Zunzunegui, *Orson Welles*, p. 239.

⁹⁴ La película se tituló así, en francés, país que compartió la nacionalidad de la cinta con Alemania e Italia. Fue filmada en varias ciudades de la entonces Yugoslavia e Italia.

⁹⁵ Charles Highman *Orson Welles*, p. 290.

poder, arrastran al individuo. El hombre deviene en una víctima asfixiada de la sociedad cuando por azar —o por desgracia— es atraído al engranaje del sistema.⁹⁶



Para comenzar, Welles introdujo como una especie de epígrafe el relato *Ante la ley*, mediante dibujos contaba una breve historia que en la novela aparece en el capítulo nueve, omitiendo al cura que lo narra en el original. Este solo relato, que fue también publicado en forma independiente a la novela, es una parábola sobre la imposibilidad de la justicia; su

⁹⁶ Extraído de un artículo de Louis Chauvet en *Le figaro*, según se afirma al inicio de la película.

protagonista es un campesino que pasa largos años de su vida a las puertas de la ley esperando para acceder hasta que, a punto de morir, el guardián de la puerta le dice que nadie más podría haber entrado por ahí, pues el único a quien estaba destinada esa entrada era el mismo campesino, y procede a cerrarla definitivamente. Con este pequeño cambio, la película funciona alrededor de la idea de esta parábola como una suerte de clave de lectura; clave que ha resultado controvertida para los analistas de esta obra. Para Deleuze y Guattari por ejemplo, esta explicación simplifica en mucho la comprensión de la novela y otros autores creen que incluso debería aparecer en otro orden para evitar darle este sentido totalizador que su lugar, cerca del final del libro, le ha otorgado. Benjamin, por el contrario, considera que “podría suponerse que la totalidad de la novela no es más que el despliegue de la parábola”.⁹⁷ En todo caso, el sentido paradójico, ya presente en el breve relato, sintetiza esta fisura desplegada a lo largo de la cinta.

El orden de la novela fue asignado por Max Brod y no por el escritor, y mucho se discute sobre si ese es la mejor forma para presentar los capítulos escritos quizá con una intención menos orgánica. Welles decidió no obstante conservar esta disposición e incluso con este cambio reforzar la unidad formulada para el relato por la versión conocida de *El proceso*. En la cinta, el prólogo fue narrado en *off* por el mismo Welles mientras transcurren en la pantalla una serie de cuadros realizados por el grabador ruso Alexandre Alexeïeff, donde se ilustra a la manera de las antiguas películas ortocromáticas, la historia del hombre a las puertas de la ley y la paradoja del lugar de la justicia, dedicado expresamente a él, y al cual no podrá acceder. Según ha analizado Santos Zunzunegui, las decisiones de Alexeïeff resultan totalmente contrarias a las tomadas a lo largo de la cinta por Welles, “Un único espacio mostrado en su globalidad, formado por un inmenso portal

⁹⁷ Walter Benjamin *Un cuadro de infancia* p. 32.

abierto, inscrito en un muro de ladrillo cuyos límites se extienden fuera de los límites del encuadre y sobre el que se adivina un cielo abierto e indiferente”, en contraste con el “laberinto multidimensional”, donde Joseph K buscará infructuosamente aproximarse a la Ley misma.⁹⁸ De esta manera, la secuencia funciona como un contrapunto al mismo tiempo que sintetiza una intención explicatoria que se hace manifiesta en las últimas palabras en off del mismo Welles, “No hay misterio ni enigma por resolver. La lógica de esta historia es la lógica un sueño o de una pesadilla”. La puerta quedará inscrita como un lugar simbólico en la cinta, donde trascurrirán una serie de situaciones específicas; un ícono que sin duda proviene del original literario, pero que Welles reforzará en varios momentos al aportar su visión personal y conservar este lugar simbólico de expresión, y la dimensión paradójica de la que es portador.

Al final de la secuencia inicial, y después de los comentarios de Welles, con una disolvencia entramos directamente de la puerta de la justicia a la recámara de K; él acostado, mientras la toma parece mostrárnoslo de cabeza, al enfocarse K despierta atraído justo por el ruido de la puerta que se abre y por donde entra el empleado de la justicia, una puerta traspuesta da inicio a la película propiamente. Un largo plano secuencia donde la cámara se mueve con firmeza mientras se reemplaza, y sigue cada movimiento de K; permite seguir la disputa entre el protagonista y los policías empleados de la justicia, quienes le notifican de su proceso, sin darle mayores detalles y entran y salen cruzando las dos puertas del lugar, en una escena aparentemente absurda, perfectamente naturalizada para quienes la actúan. Esta secuencia funciona para presentar la situación: K es empleado de una oficina bancaria, está siendo sujeto de un proceso cuyo contenido no es claro, vive en la casa de la Sra. Grubach y su vecina es la Srita. Burstner, quien trabaja en un burdel.

⁹⁸ Santos Zunzunegui, *Orson Welles* p. 247.

La única separación entre ambas habitaciones es una puerta, atravesada por los propios policías y los compañeros de trabajo de K, quienes han descompuesto las fotos que ella conserva en una mesa. Minutos más tarde, K se encontrará con la Srita. Burstner en la habitación de ella, alternativamente ella lo rechaza y lo acepta; este será el primero de una serie de encuentros con mujeres a lo largo de la cinta. En medio de la conversación ella le recrimina que lo único que dice son disculpas, él contesta:

—Es lamentable, lo siento. La verdad no se qué decir. No se adelanta nada con disculparse. Es peor cuando no se ha hecho nada malo y se siente culpable. Recuerdo que mi padre me miraba a los ojos y me decía: “Vamos hijo mío, exactamente que diablura has hecho”, y me sentía mal a pesar de no haber hecho nada malo.

Este diálogo, introducido por Welles, modifica el sentido de la escena en la novela, ahí K no se siente culpable por besar a la Srita. Burstner sino profundamente satisfecho, la película subraya el sentimiento de culpabilidad en los diferentes momentos del diálogo hasta ser expulsado de la habitación de su vecina. Las escenas iniciales en el interior del departamento se oponen a las de la oficina, enmarcadas por el sonido de cientos de máquinas de escribir donde metódicamente los empleados hacen su labor, en silencio y sin perder ningún segundo. En la cinta contrastan los lugares vacíos con otros saturados, las multitudes con los sitios solitarios, siempre como un contrapunto, y como una constante ruptura con el buen sentido, con la estructura de un mundo que, a los ojos del espectador, se resiste constantemente a establecerse de forma orgánica, como una unidad.



Al recibir su primer citatorio, K camina por un lugar solitario como abandonado, atraviesa un patio donde gente semidesnuda, con un número en el pecho, remite a las imágenes del holocausto, y se reúne en torno a una figura, quizá un ángel o la justicia misma, que está completamente cubierta por una tela. Una mujer que lava ropa le indica la dirección y al cruzar la puerta se encuentra con una sala abarrotada donde un niño lo toma de la mano y lo conduce hasta el estrado. La mujer cierra la puerta con un gesto que recuerda *Ante la ley*. Él se dirige al estrado, sube e intenta exponer su caso, después de una pregunta absurda, la respuesta “no”, genera una risa y ovación generalizada, “la respuesta se estrella contra la pregunta”,⁹⁹ Se hace evidente la imagen de una maquinación orquestada con toda aquella multitud, y K decide abandonar la sala. Al salir es advertido por el ministro de instrucción en turno que ha desaprovechado la oportunidad que se le brinda, él sale amenazando y cierra con violencia la puerta, en el siguiente corte K. se encuentra afuera del salón, al lado de una puerta enorme, completamente desproporcionada.



⁹⁹ Walter Benjamin, *Potiemkin*, p. 8.

Las proporciones recuerdan sin duda que entre el lugar del individuo y la fuerza del Estado, garante de la justicia, no hay medida común,¹⁰⁰ que con sus dimensiones humanas K. está imposibilitado de hacer frente a esta fuerza. Remite también a la introducción de la película y a esa puerta destinada para él pero que se le cierra negándole el acceso, en este caso cerrada por él mismo. Remite finalmente a la imposibilidad, que la cinta recuerda constantemente, de establecer un buen sentido, y en su contradicción, hace estallar lo paradójico en forma visual.



Estos contrastes se repiten y diversifican, por ejemplo en las puertas que unen o separan los espacios del relato. Así, al regresar a la oficina, donde sólo se escucha el rumor de las máquinas de escribir, K se sorprende por las quejas provenientes del cuarto de los trastos; antes de entrar ve a sus compañeros de oficina que lo vigilan. Adentro tiene lugar el interrogatorio, en rápidos cortes, fuera de foco, se sucede una vertiginosa escena de castigo,

¹⁰⁰ En “Arte, matemáticas y filosofía”, Alain Badiou habla de un principio matemático para definir una situación política, en este caso, la relación entre el individuo y el Estado. La desproporción es la característica de esta relación.

del cuál K deberá huir venciendo la resistencia de los castigados, trasponiendo una puerta que parece negarle la salida. Esta puerta enlaza dos espacios contrastantes, también dos formas de expresión diferentes, por un lado la toma estática, el plano abierto y largo en el exterior, por el otro los cortes rápidos, vertiginosos, las tomas cerradas, fragmentarias y claustrofóbicas. Ambas fórmulas no obstante parecen apelar de maneras complementarias a un esfuerzo por el realismo: la no fragmentación de afuera, que se erige como una forma de no manipular, pero la cámara en mano del interior apela a una búsqueda semejante.

La puerta como sitio de transición se diversifica. La puerta deviene rendija, fisura que deja pasar la mirada, aunque sea parcialmente. Sitio privilegiado de la paradoja, pues es el punto de encuentro de dos flujos encontrados, es síntesis narrativa y en este espacio se juegan diferentes maneras de mostrar la contradicción y la ruptura con el sentido: en los ojos por la mirilla, en las llaves, en las puertas cerradas y forzadas.

En la película, el abogado Hassler, personificado por el propio Welles, encarna el peso de la ley que en la novela es una fuerza mucho más abstracta, no personalizada. El peso del papel que hizo recaer en sí mismo, le confiere gran fuerza al personaje, y genera además la posibilidad de encarnar en un cuerpo lo que Kafka bien se había cuidado de distribuir no sólo en muchos personajes, sino en prácticamente todos los figurantes en la novela. Para Kafka, la justicia es un todo, todo pertenece a ella, todo se mueve por ella, y si bien la película retomó estas ideas, la personificación de Welles reduce el sentido abstracto de esta fuerza.

K conoce a Hassler al asistir a su casa, donde también conoce a Leni, nuevo objeto del deseo del protagonista y quien lo guiará en su relación con el abogado. La casa de él será un nuevo espacio intermedio, donde, sobre una montaña de papeles, retozará la pareja. La puerta de la casa sólo puede ser abierta por ella, pero el abogado conserva la llave, Leni

sin embargo, le ayuda a K a entrar y salir de la casa en varias ocasiones hasta que él, al verle negada la salida, la forzará con una patada.

Como las puertas, a lo largo de la película se multiplican los resquicios y la mirada es constantemente guiada y confundida, el salón de la casa de abogado está delimitado por una pared que alterna espejos con espacios vacíos, estas ventanas configuran una trampa de la mirada y desde ellas se oculta Leni, la sensual enfermera del abogado, cuando intenta seducir a K, y aparece sorpresivamente en uno de los huecos. Él es sorprendido, guiado por su deseo, atrapado por su mirada, ella pone la trampa y acabarán revolcándose entre cientos de legajos abandonados en un salón contiguo.



No sólo el juego entre paredes-rendijas oculta y devela alternativamente; en los claroscuros de iluminación se crea un efecto semejante. A veces los personajes entran y

salen de las sombras produciendo estas formas, en otras ocasiones, la luz incide desde ángulos insólitos generando sombras alargadas y espectrales que parecieran querer subrayar la idea de una ensoñación, de una pesadilla, según Deleuze, hay aquí todo un “neoexpresionismo que se ha librado de sus presupuestos morales y del ideal de lo verdadero”,¹⁰¹ al que contribuye sin duda el uso sistemático de la profundidad de campo y la angulación de la cámara, pero también un montaje particular. Zunzunegui por su parte, considera que los espacios se suceden sin solución de continuidad, “se trata de un auténtico rizoma en el que cada lugar particular *puede* abrirse sobre cualquier otro sin que exista un recorrido privilegiado que conduzca, ni al centro del laberinto (pues tal centro no existe: la ley siempre está en *otro* lugar) ni nos permita reencontrar la entrada por la que accedimos”.¹⁰²



¹⁰¹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo...*, p. 194.

¹⁰² Santos Zunzunegui, *Orson Welles*, p. 240.

Más adelante, la escena de la casa del pintor quedará marcada por la presencia perversa de “las niñas”, el cuarto de madera estará constituido por una gran cantidad de rendijas desde donde ellas espiarán permanentemente al pintor en su diálogo con K, es imposible que en este lugar se puedan ocultar de la mirada inquisitiva de las pequeñas, quienes resultan ser también empleadas de la justicia, y vigilan todas las acciones de Tintorelli, el pintor, y sus clientes. Se trata de una escena inquietante, donde el protagonista está a punto de perder la razón, y prepara de alguna manera el estado de ánimo que propicia el desenlace.



K va a esa casa con la esperanza de ser ayudado por el pintor en su proceso. El pintor le muestra el cuadro que está trabajando, no lo vemos pero ellos lo describen. Se trata de una representación de la diosa de la justicia, pero reunida con la diosa de la victoria, una diosa alada, que reclama su presa. Quizá esta imagen ausente, se conecte con esa otra descrita antes, la del patio, cubierta y alada. Dos representaciones de hechos semejantes que confluyen en una idea: una “diosa que reclama su presa”. En la primera imagen, la figura está por encima de un grupo que parece más víctimas de la justicia que protegidos por ella, en la segunda, el hecho de estar alada impide la firmeza y la equidad. En todo caso, la película pone en relación estas imágenes, una fuerte referencia visual para la que da cuenta de primeros planos, la mayoría e ancianos delgados y mal vestidos, y profundidad de campo que crea un ambiente especial y una fuerte visualidad; en contraste una imagen evocada, ausente, referida, pero donde también se refiere a una justicia impotente y confundida, una equidad imposible.

En estas secuencias, incapaces de articular un sentido unificado que organice el relato, se demuestra visualmente el sentido paradójico del que la cinta es vehículo: nuevamente una forma fisurada abre un intersticio a la lectura de la cinta: es en la forma visual donde la fisura se “materializa”, y la paradoja muestra toda su fuerza de expresión.

En toda la secuencia que sucede a esta escena, y hasta el final, el protagonista intenta escapar. Todo resulta incomprendible para él, está atrapado en una situación que le es ajena pero que, paradójicamente, parece ser perfectamente natural a los ojos de todos. Así, el espectador se enfrenta nuevamente a una contradicción de fondo que le imposibilita de tomar partido y sentirse identificado totalmente con K, quien se encuentra de pronto en una iglesia; ahí, el sacerdote le habla de la culpa y él intenta salir pero no encuentra la

puerta, no hay salida. Encuentra a Hassler ahí, y discute sobre *Ante la ley*, él asume que ha perdido su caso y por fin sale, el sacerdote lo llama “hijo”, él responde “no soy su hijo”. En la novela, el sacerdote es un personaje empático con K, tienen un largo diálogo donde discuten acerca de *Ante la ley*, K piensa que el guardia ha engañado al campesino, pero el sacerdote le muestra con múltiples argumentos la contradicción del relato, al mismo tiempo que le demuestra que no hay contradicción.

—No malinterpretes lo que te digo —manifestó el sacerdote—. Yo sólo expongo las diferentes opiniones citadas. No des tanto valor a las glosas. La escritura es inmutable y las opiniones generalmente expresan la desesperación de los comentaristas, en ese caso que ahora estamos viendo, hay comentaristas que hubiesen deseado que el centinela fuese el engañado.

Nuevamente el diálogo introducido por Welles transforma el sentido del original. Al narrar *Ante la ley*, Hassler le pide a K que no acepte esto como una verdad, sino como una necesidad; aunque el diálogo del libro utiliza estas palabras, el desarrollo aporta suficientes matices. En la película K responde “¡Qué lamentable necesidad! ¡Elegir la mentira!”. Lo que en la novela era paradoja irresoluble del funcionamiento del aparato de justicia, se transforma en la película en la manipulación, en la mentira que no puede eludirse y finalmente en la locura. En el diálogo entre Hassler y K lo que se disputa es la posibilidad de un complot que busca “enloquecer” a quienes disienten:

—¿Espera poder apelar al recurso de la locura? ¿Aporta pruebas a la tesis de ser víctima de un complot?

—¿Lo considera prueba de locura?

—Delirio de persecución

—No pretendo ser un mártir

—¿Tampoco una víctima de la sociedad?

—Soy un miembro de la sociedad

—¿Piensa que puede persuadir al Tribunal de su inocencia a causa de su locura?

—Pienso que es el Tribunal quien trata de persuadirme. Ahí está el complot. ¡Intentan convencernos de que el mundo es demente, deforme, absurdo caótico e imbécil! Sé que he perdido mi proceso. ¿Qué importa? Ustedes han perdido también. Todo está perdido. ¿La sentencia condena al universo a la locura?



Los policías esperan afuera y lo conducen casi en vilo y sin resistencia hacia las afueras de la ciudad. Atraviesan al frente de la escultura tapada, solitaria en ese momento. Ciertamente la adaptación intentó conjugar la mayoría de los elementos narrativos presentes en la novela: en un gran esfuerzo de síntesis, el guión dio lugar a la mayoría de las situaciones del original, si bien simplificándolas, reduciéndolas o incluso disolviendo unas con otras. Un cambio importante a nivel de la narración es el final, en realidad no se sabe si Kafka escribió este episodio al principio o en los intermedios de redactar la novela, ni siquiera si lo pensó para el final o sólo como una parte postiza, intermedia o como un sueño de K. Su introducción al final, eso sí se sabe, es obra de Max Brod. Hasta aquí Welles pareciera sumarse a las interpretaciones más simplificadoras de la obra de Kafka, al proponer un sentido más claro y una narración más orgánica, marcada por la dirección de una culpa hacia un castigo, si bien la cinta conservaría el absurdo de la justicia como una forma vacía, el héroe sería victimizado, se enfrentaría a la justicia, debería confrontar su propio deseo, encarnado por las diferentes mujeres que aparecen en la película, pero finalmente sucumbiría a su culpa y se haría justo acreedor al castigo. Al final Welles introdujo un ajuste adicional, cambió el final por “una visión apocalíptica del futuro, en la que incluía una siniestra nube en forma de hongo que devoraba el mundo. Le fascinaba el concepto visionario de Kafka, nada prometedor y rígido, aunque tuviera un estilo contrario al suyo”.¹⁰³ El contraste con el original es importante, en la novela, K es ejecutado con un cuchillo, “como un perro”, afirma la última frase del texto, en un final típicamente kafkiano.

¹⁰³ Charles Highman, *Orson Welles*, p. 290.



La película fue filmada en blanco y negro con altos contrastes, zonas de oscuridad y ángulos bajos y sesgados que parecen querer dejar algo oculto, que muestran constantemente los techos y otros sitios constantemente evitados por la cámara en el cine clásico,¹⁰⁴ elementos todos ellos propios y recurrentes de lo que se conoce como la estética del cine expresionista.¹⁰⁵ El montaje es pausado y las tomas se prolongan, la cámara se entretiene en largos planos que junto a la profundidad de campo, abren a la mirada una multiplicidad de posibilidades, reflexionar por ejemplo acerca del pasado de K, de ese lugar en donde el héroe de la historia buscaría la causa de su falta y el motivo por el que se le acusa, búsqueda inútil, según ha analizado Deleuze:

¹⁰⁴ Al respecto ver David Bordwell *et al*, *El cine clásico de Hollywood*.

¹⁰⁵ Estética que, para el caso que nos ocupa, remite a la fundada en el periodo de la Posguerra, en el periodo de la llamada República de Weimar en Alemania, cuando diferentes artistas, inspirados en procesos pictóricos de un par de décadas atrás, y con un claro influjo del teatro de la época, producen una serie de filmes que tienen en común una recurrencia de lo monstruoso, sustentada en un uso del claroscuro, de los tonos contrastantes, tanto en el maquillaje, los vestuarios, la iluminación y las escenografías, muchas veces antinaturalistas, que se complementan en un tono de actuación sobrecargado. Hacia los años treinta se dio una migración importante de técnicos y artistas de Alemania hacia Estados Unidos, con lo cual, elementos propios de este cine fueron directamente utilizados en producciones hollywoodenses, particularmente en el cine policiaco de los siguientes años. Diversas formas expresivas se pueden definir bajo este término, pero es un concepto histórico del cine, caracterizado a su vez por su lejanía del realismo, que para André Bazin estaba “impregnado de valores simbólicos y plásticos hasta opacar lo real” (Vicente Sánchez Biosca, *El montaje cinematográfico*, p. 48).

¿En qué capa del pasado buscará el héroe la falta de la que es culpable? Aquí no hay nada evocable, todo es alucinatorio. Personajes coagulados y estatua velada, está la región de las mujeres, la región de los libros, la de la infancia y las chiquillas, la del arte, la de la religión. El presente no es más que una puerta vacía a partir de la cual no es posible evocar el pasado, pues éste, mientras el héroe esperaba, se marchó.¹⁰⁶

Esa puerta vacía desde el original literario es un motivo que se multiplica. La puerta que une las habitaciones de K y la srita. Brewster, la que hace cerrar K para no ser molestado, la que comunica la habitación-estudio de Titorelli con los pasillos del tribunal. Y por supuesto, la puerta que resguarda el vigía en relato *Ante la ley*, que se repite al principio y final, cuando el abogado Hassler anuncia que la cerrará para K.



¹⁰⁶ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 155.

Le procès quedará como referente de una manera de abordar la obra de Kafka siempre tenida en cuenta. Welles dialoga con Kafka no desde un respeto absoluto sino desde una forma más personal, aprovechando los elementos presentes en el original y aportando una fuerte perspectiva de su propio trabajo. En los siguientes años las adaptaciones en torno a Kafka han optado por continuar en esta línea de expresionismo, pero también han recurrido a una forma menos orgánica, más episódica, buscando quizá una mayor fidelidad al original, pero sin renunciar, como Welles, a dialogar con esta obra.

3.

La película inicia con la ilustración de una aldea en las montañas, se pueden ver las casas dispersas, los árboles y los caminos; es un grabado deslavado y aparentemente rasgado por el lado derecho (más tarde se verá que es un trozo de periódico el que causa el efecto). Sobre esta imagen aparecen los escuetos créditos iniciales: “*El castillo*, según un relato en prosa de Franz Kafka. Un film de Michael Haneke.” Se oye una música con aire bucólico, acorde con el paisaje que se presenta. Una voz en off anuncia:

—Ya era de noche cuando K llegó.

Una puerta se abre, la ilustración estaba pegada ahí. Entra K jadeante por el frío del exterior. Un perchero lleno de sombreros y abrigos anuncia que la taberna está llena, en tanto la cámara deja ver un fragmento del interior, la mesa ocupada anticipa el movimiento que nos hace ver al radio apagarse y con él la música. Esta música que daba un sentimiento de indefinición temporal y que al desaparecer muestra también al dispositivo de que es parte, gesto con el que el cineasta nos lo devela.



La película de Haneke inicia también con una puerta que se abre, pero ésta nos engaña antes de mostrarnos, nos hace pensar que contemplamos un paisaje cuando en realidad estamos en el interior, una noche de tormenta. La música aparenta ser extradiegética, pero no lo es pues la fuente que la produce se nos muestra. Las tomas son fijas, pausadas y hasta fragmentarias. A lo largo de la cinta el cuadro es fijo y permite que las acciones se sucedan entrando al campo de la visión por medio del movimiento de los personajes en la diégesis, pues la cámara permanece casi siempre estática.

La voz que narra en *off*, por su parte, no se personaliza sino permanece en una fría neutralidad ajena a los personajes que desfilan frente a la cámara, no pretende ser empática ni identificarse con el protagonista, se contenta con relatar de una manera distante y descriptiva, misma estrategia que sigue la puesta en cuadro y que puede proceder de la voz narrativa en los relatos kafkianos. Maurice Blanchot ha descrito la “voz narrativa” en Kafka, a partir de la distancia que en ellos se plantea:

Distancia esta que no es sólo como tal vivida por el personaje principal, siempre a distancia de sí mismo, como está a distancia de los acontecimientos que vive o de los

seres que conoce (aún no será sino la manifestación de un yo singular); distancia que lo distancia a él mismo, apartándolo del centro porque constantemente descentra a la obra, de una manera no medible y no discernible, al mismo tiempo que introduce en la narración la alteración más rigurosa de otra palabra o del otro como palabra (como escritura).¹⁰⁷

Haneke ha decidido conservar también del original lo fragmentario y episódico de la narración, sin intentar darle mayor organicidad y para ello se vale de una puesta en escena así. La misma narración en *off* contribuye a ello por el tono y la forma adoptada. Un espacio en negro entre una escena y otra no hace sino subrayar esta forma particular del relato de Kafka y la manera en que el cineasta decide conservarla, entrecortada. Respecto al texto literario, esta forma contribuye a distanciar también al lector, quien hasta ese momento mantenía una distancia y, según Blanchot, vivía la historia por su cuenta desde la “irresponsabilidad contemplativa”, pero a partir de este juego, se genera el efecto contrario, pues el lector no puede ya desinteresarse (gozar con desinterés), pues el relato hace surgir “aquello ante lo cual no le es posible tomar su distancia con facilidad, a él que no podría situarse de una manera exacta respecto a lo que ni siquiera se da por insituable”.¹⁰⁸



¹⁰⁷ Maurice Blanchot *De Kafka a Kafka*, p. 232-233.

¹⁰⁸ *Ídem*, p. 233

Pronto nos enteramos de la misión de este hombre, quien ha venido a la aldea contratado como agrimensor; pero la aldea es parte del dominio del Castillo, el lugar de las normas incomprensibles de la autoridad incuestionable e inaprensible, nunca nadie ha visto al conde, por ejemplo. Nadie sabe quién contrato a K o cómo lo hizo, pero nadie puede destituirlo tampoco, del castillo emerge una autoridad informe pero sólida, que rige la vida de los aldeanos en todos sus aspectos gracias a una sumisión generalizada.

De nuevo, el protagonista se enfrenta con la comunidad, y con el sentido común que rige la vida en aquel lugar; imposibilitado como está de regresar a su lugar de origen, lucha por conservar el cargo para el que fue designado y que no puede ejercer, pues en el pueblo no hay necesidad de su oficio. Para lograrlo, a lo largo de la cinta intentará llegar al Castillo y entrevistarse con alguien ahí, pero eso es imposible, él no puede siquiera acercarse, “No puede ir al castillo ni hoy ni nunca,” es la respuesta que obtiene al buscar el permiso. La cámara nunca lo muestra, pero los personajes dicen ver la construcción en diferentes momentos. Y K se aventura por el pueblo e intenta llegar a él, pero nunca encuentra el camino correcto, a pesar de tenerlo a la vista, se pierde por las calles y acaba pidiendo ayuda. Así, aunque el sentido común indica que tarde o temprano encontrará el camino y llegará a la aldea, la historia retoma la paradoja del original y sostiene la imposibilidad de acceder al castillo.

A diferencia de los interiores, en el exterior los planos tienden a ser igual de estáticos, pero ahí suceden largos travellings laterales que acompañan los viajes infructuosos del agrimensor y atestiguan su impotencia, frente a esta comunidad hostil que le niega casi unánimemente su solidaridad. Aún en estos movimientos, el montaje conserva una frialdad distante, sólo acompañando el movimiento del protagonista en sus incursiones por la aldea sin aproximarse demasiado.



La frialdad de la narración tiene su contrapunto en dos elementos presentes en el original y recuperados por la cinta: la angustia que provee el relato y el sentido del humor. Desde su llegada al pueblo, el agrimensor debe enfrentar la hostilidad generalizada y en todo momento parece que será vencido por cada una de las situaciones que enfrenta, por

más absurdas que parezcan, pues no hay salida posible; el espectador lo adivina desde el comienzo y una angustia creciente desborda el relato. Junto a ella, el sentido del humor sucede a pesar de la solemnidad de la cinta, este humor es propiciado por la pareja de asistentes que el castillo le asigna a K. Los ayudantes, son gemelos idénticos, el agrimensor se niega a intentar diferenciarlos, los llama igual y cualquier orden dada es válida para ambos. Ellos representan un aspecto infantil, de sumisión absoluta a su patrón, y son una suerte de bufones, ridículos en su obediencia, dispuestos a cualquier humillación.

Mientras el agrimensor vaga, como sin rumbo y busca llegar al castillo infructuosamente, entra a algunas casas, conoce a varios personajes y azarosamente acaba en el albergue de los señores en el momento en que el Sr. Klamm, un notable funcionario del castillo, se encuentra ahí. Ahí mismo conoce a Frieda, con la que se enreda para tratar de tener acceso al señor del castillo. Frieda es la amante del Sr. Klamm, a pesar de lo cual, K la lleva con él, propiciando la desgracia de ambos. El original narra la escena en estos términos:

Se abrazaron y el pequeño cuerpo ardía entre las manos de K. Rodaron sumidos en una insensibilidad de la que K trataba de sustraerse continua e inútilmente. Desplazándose unos pasos, chocaron sordamente contra la puerta de Klamm y acabaron rendidos sobre el pequeño charco de cerveza y otras inmundicias que cubrían el suelo.

Haneke realiza su adaptación con un particular esfuerzo de fidelidad,¹⁰⁹ las escenas eróticas carecen de belleza particular, se presentan como actos desesperados, irrefrenables y precipitados; según Benjamin las jóvenes muchachas en la obra de Kafka se caracterizan

¹⁰⁹ A partir del trabajo de Jean Genette, la teoría cinematográfica ha discutido ampliamente el papel de la adaptación en la relación entre cine y literatura. El lugar de la “fidelidad” es central en esa discusión, aunque aquí retomo el concepto, no es intención de este estudio abordar este tipo de debates, ampliamente abordados en diferentes estudios, por ejemplo Robert Stam *Teoría y práctica de la adaptación* o Sergio Wolf *Cine y literatura, ritos de pasaje*. A lo largo de los capítulos anteriores, lo que he intentado poner en evidencia son las mediaciones discursivas entre diferentes formas narrativas.

por “prestarse a todo, como las tímidas mozuelas que K. encuentra en *El castillo* y en *El proceso*, y que se abandonan a la lascivia en el seno familiar como si este fuera una cama. Las encuentra a su camino a cada paso, y las conquista sin inconvenientes como la camarera de la taberna”, y subraya que “es curioso que estas mujeres impúdicas no parezcan jamás bonitas”.¹¹⁰ En la película, el personaje de Frieda es encarnado por una mujer que se guarda de parecer atractiva, delgada, mal peinada y con la ropa desarreglada; como ella, el resto de las mujeres en la cinta parecen ridículas o están vestidas para el trabajo y no para la seducción, a diferencia de las que habitan *The trial*, la adaptación de Orson Welles, desbordantes de sensualidad.



En *Das Schloß* el encuentro entre K y Frieda se representa con la misma frialdad del resto de la cinta. Al conocerse Frieda lleva a K al otro lado del mostrador para hacerlo ver a Klamm por una mirilla, ella dice ser su amante y él decide seducirla, sin resistencia

¹¹⁰ Walter Benjamin, *Potiemkin*, p. 14.

alguna, escondiéndose bajo el mostrador con su complicidad, mientras la voz en off narra literalmente la escena proveniente del original, conservando la frialdad estática de la toma fija y el silencio musical.

Finalmente K logrará conocer a un empleado menor, el alcalde, quien le informa que no se requiere agrimensor y le explica infructuosamente el procedimiento burocrático que ha ocasionado el malentendido. Ante la incomprensión de K afirma “aquí no hay nada absurdo”, mientras los ayudantes se revuelcan también en una montaña de papeles, el agrimensor sale de ahí sin tener ninguna respuesta.



Montañas de papel en *Das Schloß* y *The trial*.



Despreciados por la comunidad, la pareja de K y Frieda sobreviven con grandes dificultades, sólo acompañados por los asistentes que, por su parte, son despreciados y maltratados por el agrimensor. Finalmente K los despide y los hace salir al frío de la mañana semidesnudos, por lo que ellos imploran la piedad de la mujer. Ella intenta persuadir a K de que los perdone pero es inútil, lo único que mueve a este hombre es el deseo que siente por ella. Ella entonces cierra la puerta, se desprenden rápidamente de la ropa y deciden permanecer juntos.



K acabará por abandonar a la mujer también. Finalmente es citado en el hostal de los señores, ahí deberá esperar largo tiempo para únicamente saber que le solicitan devuelva a la mujer a su trabajo, mientras su situación sigue en el mismo suspenso. Ahí se da cuenta que ella lo ha cambiado por uno de los ayudantes despedidos, en una secuencia donde las puertas traspuestas resultan cruciales; se trata de una larga escena en un pasillo del albergue lleno de entradas y salidas, un espacio laberíntico e intricado del cuál el agrimensor no puede encontrar ningún camino claro, ninguna salida, atrapado en el hostal, atrapado en la aldea, atrapado en la situación.

Ahí Frieda le recuerda: “desconoces el orden que rige aquí”, antes de abandonarlo definitivamente. K involuntariamente despierta a Bürgel, otro funcionario del castillo, quien le ofrece ocuparse de su asunto, pero él está tan cansado que no lo oye y pierde la oportunidad. Como en el original, todo está mediado por el azar, ha llegado a este funcionario azarosamente en un momento inesperado y de la misma manera ha perdido la oportunidad de resolver su asunto definitivamente. En la siguiente escena, mientras humilla a una mujer, llega un nuevo personaje y le habla de un trabajo, salen y mientras le cuenta la película se interrumpe abruptamente en el mismo punto donde Kafka dejó inconcluso el relato.

Haneke ha decidido transformar, la visión liberal del punto de vista de Welles, abandonar la postura marxista de Straub y Huillet y opta por la politicidad presente en la obra original. No hay un esfuerzo de empatía con el protagonista, por el contrario, a lo largo de la cinta son muchas las escenas que lo muestran como un ser venal, egoísta, movido sólo por sus propias pulsiones y deseos. No tiene empacho en humillar a todos cuanto le rodean mientras no le resulten de utilidad. No obstante, al mismo tiempo, este

personaje es vehículo de una tensión entre una concepción de sentido común sostenida por la aldea y su propia visión del mundo.

La cinta por su parte carece de un momento de redención y no hay catarsis. La vida es expuesta en su naturalidad, producto de una contemplación que trasluce un estado de angustia que el espectador atestigua. Este distanciamiento tiene que ver con lo que Rancière ha denominado el “espectador emancipado”, un espectador a quien la película le permite tomar conclusiones a partir de los hechos planteados y no sólo ser sujeto de la ficción. Por ello el distanciamiento, por ello la falta de catarsis, por ello la no identificación con el protagonista y, por tanto, con el drama que se plantea, por ello finalmente, la denuncia del dispositivo por diferentes vías: las largas tomas contemplativas, la fría narración en *off*, la ausencia de música extradiegética y los recursos para mostrarlo, que hacen surgir de nuevo la paradoja. En palabras de Blanchot, “la voz narrativa es la más crítica que, sin ser oída, pueda hacer oír. De ahí que, escuchándola, tengamos tendencia a confundirla con la voz oblicua de la desdicha o con la voz oblicua de la locura”.¹¹¹ La obra de Kafka le ha dado al director múltiples elementos para crear estos efectos, pero son también varios los recursos que se convierten en huella del estilo del cineasta y que están patentes en su trabajo posterior.

En su obra, y por diferentes vías, Michael Haneke atenta contra la comodidad del espectador, contra sus capacidades creadas. En algunos casos lo hace evidenciando el dispositivo fílmico; en otros interviniendo en ciertas normas convencionales como el uso de la música extradiegética, ausente en la mayoría de sus trabajos; en algunos más, quebrando una de las normas centrales de la narración: su lógica (o su sentido, si se prefiere). Pero quizá es en la forma que adquiere el cine de Haneke donde se ubica una apuesta por fisurar

¹¹¹ Maurice Blanchot *De Kafka a Kafka*, p. 240.

el discurso: los largos emplazamientos, que tienden a durar más de lo normalmente aceptado, los quiebres que no hacen sino acentuar la presencia de una “forma rota”,¹¹² el manejo de una cámara que atestigua antes que narrar, que contempla antes que describir.

4.

Al inicio de *La cinta blanca* una voz en off nos explica lo siguiente:

No sé si la historia que les voy a contar es completamente verdadera. En parte la conozco por haber oído de ella. Después de muchos años, varias cosas permanecen oscuras, y muchas preguntas continúan sin respuesta. Pero creo que debo contar los extraños sucesos que acontecieron a nuestra aldea. Quién sabe, quizás podrían esclarecer algunas cosas que ocurrieron en este país.

Desde este momento quedan claras algunas cosas: lo que se va a contar es parcial e incompleto, asistimos a un relato inconcluso, a una serie de preguntas sin una sola respuesta definitiva. La obra de Haneke suele presentar este tipo de relatos: abiertos, indefinidos o inconclusos en un sentido narrativo. Pero sobre todo queda clara una cosa: no sólo no se sabe si lo que se cuenta es “completamente verdadero”, además no importa si lo es, pues la apuesta del relato es ayudar a esclarecer “algunas cosas que ocurrieron en este país”. Esta intención explicativa está muy lejana de querer establecer una *mecánica*, la cinta no propone una explicación clara, sino apenas una alegoría parcial que “quizá” ayude a comprender. La película es entonces, el relato fragmentario de una serie de sucesos oscuros y que permanecen a la distancia sin despejar las incógnitas. Paradójicamente, hechos sin aclarar para ayudar a esclarecer. Lo que sucede en una aldea sólo puede ayudar a entender lo que sucedió en un país si se entiende en su dimensión alegórica. Esa es la apuesta de este director.

¹¹² Ver Jacques Rancière, *Las distancias del cine*.

La cinta blanca da cuenta de una serie de acontecimientos inconexos e inexplicables, actos terribles que van generando una impresión de sinsentido, de sin razón, hechos violentos perpetrados contra víctimas inocentes o contra miembros que podemos denominar “positivos” por su aportación a la comunidad. Se trata de la reconstrucción de la memoria del maestro “muchos años después”, según él mismo lo dice, y, en parte al menos, esto podría explicar la inconexión de muchas de sus partes: como recuerdos, los hechos se concatenan en una forma difusa. Pero principalmente se puede explicar por la propuesta narrativa que se interesa primero por mostrar que por narrar, a pesar de lo cual no renuncia a un recurso poco novedoso como lo es en sí mismo el uso de la voz en off que guía el relato, si bien despersonalizándola, conservando esa fría distancia de la voz narrativa en *El castillo*.



Como en otros trabajos, Haneke nos plantea un enigma. *La cinta blanca* inicia con un crimen cuya posible explicación no es aclarada: al regresar a su casa, montado a caballo, el médico del pueblo cae por un alambre sujeto entre dos árboles con ese fin, hacerlo caer, y resulta gravemente herido. “El cable es muy fino, casi invisible”, dicen los pocos testigos que lo vieron, y no existe plano alguno que de fe de su existencia, pero la caída si es atestiguada tanto por la hija del médico, quien lo esperaba desde la ventana, como por la cámara. En el largo emplazamiento con que inicia la película, una toma fija de unos treinta segundos que con un largo *fade in* une los créditos iniciales sobre una pantalla negra con el comentario del maestro. Sobre el autor o el móvil de este suceso, no hay ninguna pista y el cable desaparece tan misteriosamente como apareció.

Antes que pretender aclarar el asunto, el narrador en *off* cuenta un segundo acontecimiento, aparentemente accidental, pero que plantea una nueva serie de dudas. Este segundo accidente, en el cual muere una mujer trabajadora quien por estar enferma debe realizar labores especiales, es también el pretexto para exponer la estructura social de un pueblo en torno a la autoridad condal, donde la fuerza laboral se ejerce de acuerdo a las necesidades de una clase noble y privilegiada que actúa como “propietaria” del resto de la comunidad. La nobleza parece estar al margen de la tragedia, mientras la gente del pueblo busca explicaciones e indaga en los sitios donde ocurrieron los “accidentes”, la condesa toca el piano y se da tiempo para reprender al maestro y a su hijo. La autoridad, en todos los niveles, se traduce en represión, regaños, castigos. Una distribución totalmente asimilada por la comunidad.

Una larga toma fija, muestra el cadáver de esa mujer mientras es preparado para su funeral. La toma está determinada por un marco de la puerta, el cuerpo nos es mostrado parcialmente a través de este re-encuadre, únicamente las piernas y parte del torso desnudo,

la cara de la víctima no es mostrada, su existencia no resulta relevante. Da fe, eso sí, del sitio miserable donde habitó, rodeada de paredes descascaradas y de moscas que revolotean alrededor. Al entrar el viudo a la habitación el cuerpo es cubierto mientras el hombre lo contempla en una escena desoladora, más aun mientras la toma se prolonga, el hombre sólo contempla la cara de la mujer que nos es negada por la toma. Él mismo sale parcialmente de cuadro al sentarse al lado del cuerpo, escuchamos un largo suspiro y la toma se prolonga aún. La vida de esa mujer no nos es realmente contada, únicamente nos asomamos parcialmente, como ocurre a través de este umbral. Este motivo, el de las puertas que se abren o no, el de las paredes y marcos que re enmarcan una toma, se repite a lo largo de la cinta. El relato es parcial, incompleto, oscuro, las tomas también lo son.



Este accidente será el inicio de una serie de desgracias sucedidas a una familia presentada como víctima de las circunstancias, como si todo lo que sucede en el pueblo se

reuniera en torno a ella. En adelante, uno tras otro se van presentando los elementos, no de una espiral violenta, tanto como de una concatenación maquinal de situaciones, o al menos así son presentadas desde la visión del maestro rural. La naturaleza moral de la comunidad, se presenta como una posible primera explicación: un pueblo coercitivo con normas recalcitrantes de comportamiento y una división social fuertemente estratificada, no sólo entre ricos y pobres, sino, y esto resulta clave, entre niños y adultos.

Ya el mundo de la infancia ha sido explorado en los anteriores trabajos de Haneke: *Funny games*,¹¹³ la cinta que le ganó fama internacional, se planteaba como una fábula donde lo que está en juego es precisamente el contraste entre dos mundos aparentemente divididos por la sujeción o no a normas sociales establecidas, propias del mundo adulto, en las cuales hay una renuncia a la violencia natural del ser humano. En *Caché* Haneke utiliza el tema de la niñez para recordar la “mala conciencia”; aquí recurrirá nuevamente a un enigma, a una pregunta sin solución para hablar de la memoria, no se trata de la culpa de un niño que ha hecho “travesuras” a los 6 años, es más bien el retrato de un hombre que 40 años más tarde es incapaz de asumir su responsabilidad frente a esa memoria, en esa película, de forma alegórica también, hace referencia a la mala consciencia de la descolonización.¹¹⁴

¹¹³ *Funny games* fue filmada en 1997 en Austria, tuvo un enorme repercusión a nivel internacional desde su estreno en el Festival de Cannes de aquel año. Diez años más tarde el mismo director filmó una versión idéntica en Estados Unidos. La apuesta por una sordidez infinita, a partir de el secuestro de una pareja en su casa de campo, se basaba en una contraposición entre dos tipos de diferencia, una de clase, pues la pareja es presentada en el despliegue de su ocio en una casa de campo, pero también una diferencia de edad que resulta determinante: los crueles jóvenes que martirizan a la pareja parecen estar sólo jugando. La tensión genera un estado de angustia en el espectador, quien presencia el despliegue de un juego donde los dos muchachos apuestan que para la mañana siguiente todos estarán muertos.

¹¹⁴ En 2005 Michael Haneke filma *Caché* en Francia. La película pone en escena la relación entre dos hombres adultos varias décadas después de haber convivido juntos durante la infancia en una granja. El periodista George, hombre exitoso, étnicamente francés, y Majid, argelino de origen. La tensión que sucede a partir de la aparición de una serie de videos de contenido inexplicable, llevará a estos dos hombres a enfrentarse nuevamente y a restituir la tensión no sólo a partir de lo racial. La película recibió la Palma de Oro en el Festival de Cannes.

La cinta blanca va a fondo en estos planteamientos, se trata de utilizar al personaje colectivo de “los niños”, ejemplo de pureza que el título de la película señala, para invertir la asignación de sentido, pues si bien el relato queda abierto, contiene suficientes pistas, incluyendo de manera muy notable las conclusiones abiertamente expresadas por el maestro, para responsabilizar a los menores de los crímenes ocurridos. Lo que se expone entonces es “una serie de monstruosidades”, como lo define Pastor del pueblo y padre de varios de ellos, pero que, como se verá, conforman un ejercicio de acción política.

La figura de Karl, el hijo del pastor, es un buen ejemplo de la complejidad de las personalidades infantiles donde, lo único blanco y negro, es la emulsión elegida. Este muchacho vive en un vaivén entre la culpa y la contrición. En una escena golpea con fuerza desmedida a su hermano por lo cual su madre lo abofetea con dureza, al instante cambia su posición y se disculpa con ambos. En otro momento camina sobre el barandal de un alto puente, lo que provoca un regaño de parte del maestro que lo ha observado pero él dice “le he dado una oportunidad a Dios de que me mate, si no lo ha hecho, debe estar conforme conmigo”.

La cuestión es: ¿a qué responde esta violencia apenas contenida en la comunidad? Una violencia de diversos orígenes y manifestaciones. La película se construye como una mirada a un pedazo de la realidad, a una serie de hechos cotidianos. Es justo en esa cotidianidad donde se encuentra su mayor dosis, una violencia permanente y constante, una violencia que parece negarse al asumirse como natural, donde los padres de familia únicamente ejercen las obligación propia de su condición, establecer la disciplina. Así, el pastor someterá varazos a todos sus hijos por haber pasado por alto su autoridad y, para refrendarla, hará que sus hijos mayores porten un listón blanco atado a su brazo para recordarles la pureza e inocencia que debieran caracterizarlos, mientras uno de ellos es

atado con una cinta blanca para evitar los “tocamientos nocturnos”. El pastor afirma “ustedes estarán de acuerdo en que no puedo dejar impune esta ofensa si queremos seguir respetándonos”, el castigo emerge como necesario para la convivencia social.

De la misma forma, el médico, el otro representante de los mejores valores de esta comunidad, quien es víctima del accidente que desencadena el relato, es el encargado de mantener sometidos, no sólo a sus hijos, sino a la partera del pueblo, su amante; a ella el médico la humilla cotidianamente hasta el grado de cambiarla por su propia hija como pareja. Los hombres del pueblo hostigan a las mujeres y humillan a los niños con permanentes muestras de una autoridad que se presenta como natural. De una violencia que es vista como purificadora y, por tanto, necesaria.

Las disputas entre los deudos de la mujer muerta al inicio de la cinta dejan clara la necesidad de justicia, pero entendida como venganza, a lo que el viudo se negará enfáticamente, en él hay un claro sometimiento al derecho natural que sustenta la autoridad del Conde. Este derecho natural se sostiene en una sujeción basada en la amenaza de un orden del que los hombres del pueblo se saben salvaguardas, convirtiéndose en una autoridad policiaca, en los términos que la define Benjamin: “la policía es una institución con fines jurídicos, pero también con la posibilidad de establecer para sí misma, dentro de vastos límites, tales fines (para poder ordenar)”.¹¹⁵ Un orden que remite sin duda el principio de *buen sentido* o principio de orden que, como vimos, conforma la *doxa*. Así, la película misma tematiza la paradoja. El ejercicio subversivo que plantea se basa en la ruptura de un orden que estaría planteado como buen sentido, pero estaría posibilitado por la denuncia de la injusticia del orden imperante. La película plantea un enfrentamiento por la ruptura o continuidad de un tipo de ordenamiento social, el viudo acabará por suicidarse

¹¹⁵ Walter Benjamin, “Para una crítica de la violencia”, p. 31.

en una escena que no resuelve tampoco el conflicto de la familia, pero desplaza la responsabilidad a los miembros jóvenes: los hijos mayores han sido despedidos de su servicio a los condes y sobreviven tristemente, el tercer hijo abre una puerta, buscando algo para la comida y encuentra el cadáver, su primer impulso es irse y se aleja dejando la puerta abierta, pero los niños menores juegan en el patio, él regresa, cierra la puerta y vuelve a la casa.



En el ejercicio de este ordenamiento “policíaco” la comunidad se somete a sí misma, la comunidad somete a la comunidad. Se trata de la erección de un dominio basado en el miedo y apoyado en la religión, en la nobleza, en la razón; en este último punto resulta ejemplar el trato del médico hacia la partera, pues parte de las humillaciones de que la hace presa tienen que ver con su lugar como hombre de ciencia y sus estudios frente a la ignorancia de la mujer.



En este contexto se puede explicar la acción de los niños, dice Rancière: “en la comunidad política, el excluido es un actor conflictivo, que se hace incluir como sujeto

suplementario, portador de un derecho no reconocido o testigo de la injusticia del derecho existente”.¹¹⁶ La violencia de los niños se ejerce como un ejercicio de subversión frente a un otro opresor, es un acto en principio revolucionario que podríamos, siguiendo a Agamben, calificar como derecho de resistencia, donde lo que está en juego, como en el Estado excepción es “el problema del significado jurídico de una esfera de acción en sí misma extrajurídica”.¹¹⁷ Este desplazamiento, el de la infancia en el adulto, abre un espacio “entre”, un intersticio: se trata de un espacio de indefinición, de indeterminación de sentido que catapultaría una serie de posibilidades interpretativas.

5.

La naturaleza de la justicia que se toman los niños en una comunidad pequeña, recuerda el caso de *Dogville*. En la película dirigida por Lars Von Trier se plantea la historia de Grace, una mujer que se humilla y permite todas las vejaciones posibles con la infructuosa finalidad de ser aceptada por la comunidad. Al final hay un ejercicio de la justicia: “la única justicia que conviene, y que finalmente llega, es la limpieza radical que se ejerce contra la comunidad por el Padre de Grace, que no es otro que el rey de los Truhanes”.¹¹⁸ Efectivamente, la revelación final comprende la verdadera identidad de Grace como la hija buscada por su padre, líder de la mafia, quien decide llevar adelante la venganza por el trato recibido por su hija y ejecuta una masacre contra el pueblo.

En *La cinta blanca* hay una operación radical de inversión de los valores éticos, una desterritorialización del lugar del infante en el cine, donde según Rancière “hace cincuenta años, el violento o el enfermo se salvaban por la reactivación de un secreto de infancia

¹¹⁶ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible*, p. 46.

¹¹⁷ Giorgio Agamben, *Estado de excepción Homo Sacer*, p. 110.

¹¹⁸ Rancière, *op cit*, p. 24.

olvidado.” Aquí, los niños asumen su agencia política y el ejercicio de su propia voluntad en tanto comunidad actuante. No hay un secreto de la infancia, una huella del dolor o experiencia traumática que redima a los personajes, hay la conciencia de la actuación en comunidad y la voluntad de actuar llevada adelante. El personaje niño en su acción, sin suprimir el castigo, se “suprime su justicia”, y queda patente, como en *Grace*, un ejercicio de la venganza que, por su parte, se torna en el ejercicio mismo de un estado de excepción.

El problema de la definición de este estado de excepción se refiere propiamente a un umbral o una zona de indiferencia, en que “dentro y fuera no se excluyen, sino que se indeterminan”,¹¹⁹ y se crea un espacio “entre” en el que no es posible hacer una distinción tajante. En el cine, la suspensión de la fábula genera un espacio de indeterminación semejante, misma que en Deleuze significa un lanzamiento hacia el pensamiento. Operaciones contrarias de indeterminación de sentido, pero que en el relato fílmico generan zonas nuevas a partir de películas que apelan al discernimiento del espectador, al fin de la pasividad y a la distancia crítica.

Las adaptaciones de la obra de Kafka analizadas aquí operan en un registro semejante. Retoman del original literario ese lugar central de lo paradójico como oposición tanto al sentido común como al buen sentido, y con ello fisuran la forma de un discurso que ya no puede identificarse como homogéneo e invisible, y que en estas propuestas radicaliza el planteamiento. Así, desde lo retórico despliegan formas de poner a cuadro diferentes temas: la justicia, el lugar del individuo frente al Estado, el potencial revolucionario. Al hacerlo de una forma difusa, provista por lo retórico, proponen también formas de decir que apelan al espectador de una forma compleja. La politicidad de estas cintas se construye desde la forma, desde la propuesta de estilo, desde el uso de la cámara y el montaje de las

¹¹⁹ Giorgio Agamben, *Estado de excepción Homo Sacer*, p. 155.

tomas. *La cinta blanca* va a fondo de estos planteamientos, no sólo usa la forma paradójica y un relato fisurado, sino que el vehículo del relato son un grupo de niños y jóvenes cuya sola acción revela un estado de excepción en el que se juega el estatuto de la violencia frente a la justicia.

En Haneke lo paradójico es un vehículo formal. La apuesta por una indefinición de sentido ahonda la posibilidad de decir, de esta forma de decir. No sólo lo expresado es dicho, sino que a través de los recursos retóricos elegidos, se propone al espectador un amplio margen desde el que completar la narración, de conferir significado a unas imágenes y a un relato que, como en Kafka, son fragmentarios y apuestan por un singular sentido del humor que, antes que la risa, provoca una angustia por momentos insoportable.

FISURAS DEL SENTIDO, LABERINTOS

En su laberinto sobran tres líneas –dijo por fin–.
Yo se de un laberinto griego que es una línea
única, recta. En esa línea se han perdido tantos
filósofos que bien puede perderse un mero
detective.

Jorge Luis Borges *La muerte y la brújula*

Uno tenía que aprender a colarse por los agujeros,
a girar, enredarse y desenredarse en medio de todo
ese laberinto siempre cambiante, si quería
sobrevivir.

Walter Benjamin *El libro de los pasajes*

Tener sentido significa disponer de una dirección, implica algo separado hacia donde orientarse, y el sentido es el flujo que une esos puntos. El sentido del mundo como una unidad, depende de dicho flujo, entre más clara la dirección, entre más claro el flujo, más preciso el sentido. Lo que fisura el sentido, por tanto, tiene que ver con la bifurcación y la formulación de opciones que oscurecen el sentido. Por su parte, la narración se basa en un principio de intriga, en la disposición de alternativas frente a las cuales los personajes toman decisiones haciendo avanzar el relato en un sentido, abandonar otros y, finalmente,

alcanzar una meta. En el nivel discursivo, la intriga implica también la forma en que se disponen estas alternativas para el espectador quien, por su parte, crea hipótesis y se plantea escenarios posibles. Construir sentido por parte del receptor implica entonces reconocer una dirección y una meta que se le plantea.

La figura del laberinto rompe la univocidad del sentido, pues introduce múltiples bifurcaciones, constantes alternativas, retornos, cruces. Estructuras narrativas “laberínticas” no han impedido que el sentido opere como finalidad, como objetivo y punto de llegada, como flujo entre dos lugares. Sin embargo, la utilización como estrategia de esta forma, constituye una de las maneras por las cuales se puede fisurar la solidez de un discurso narrativo. Como vimos el capítulo anterior, la paradoja en Kafka es el mecanismo que hace surgir un pensamiento, una idea. Se basa justo en estructuras laberínticas, las múltiples entradas de *El castillo* o los recovecos inagotables en el intento de K por acceder a la justicia en *El proceso*, son ejemplos de ello.

En el cine, el laberinto es el escenario de un duelo, de un enfrentamiento, pues recupera de la mitología, en donde tiene su origen, aquel encuentro en el que Teseo venció al Minotauro. Encerrado en una estructura cerrada y sin un claro rumbo que tomar, el héroe deberá enfrentar y vencer a la bestia, para emprender la huída, con la ayuda de Ariadna o sin ella. *L'Année dernière à Marienbad* es una cinta que responde a un esquema similar: los personajes masculinos parecen enfrentarse por la mujer, pero están encerrados en un espacio, o en un tiempo, que deberán descifrar para emprender la huída.¹²⁰ Alain Resnais y Robbe Grillet, estructuraron una cinta que compone un relato indescifrable, que admite

¹²⁰ *L'Année dernière à Marienbad* fue dirigida por Alain Resnais en 1961, en una colaboración muy cercana con el escritor Alain Robbe-Grillet, entonces muy interesado en la configuración de una nueva novela, que quedó patente en 1963 cuando publicó la compilación *Pour un nouveau roman*, a partir de la cual la crítica literaria pudo identificar este movimiento. Más tarde Robbe-Grillet emprendería una carrera como cineasta, entre sus cintas destacan *L'immortelle* y *L'homme qui ment*.

diferentes interpretaciones y que, por ello, ha sido objeto de incontables lecturas, no intento aquí una nueva lectura de la película, tanto como describir la estructura laberíntica en que se funda, justo a partir de algunas interpretaciones canónicas.

Medio siglo después de *Marienbad*, Abbas Kiarostami realizó *Copia conforme*, película que retoma la estructura y que encuentra un punto de contacto con la película de Resnais, al establecer en una forma *abismal* una imagen que alegóricamente pone en relación el sentido global de la cinta, así, en ambas películas la pareja protagonista establecerá un diálogo en torno a la escultura de otra pareja, a través de cuya lectura podría establecerse una clave para interpretar las respectivas historias, y para construir un sentido, que en ningún caso resulta unívoco. Kiarostami dispone de la figura del laberinto como parte de su visualidad, como forma narrativa y como propuesta de sentido. Las certezas están ausentes en el mundo que propone, la relación causal se rompe y apela al espectador de esta manera, valiéndose de fracturas en la construcción de un sentido del mundo. Se trata de un cine que conjuga una mirada a un mundo en apariencia caótico, con un movimiento cuyo sentido nunca es totalmente asignable. Para dilucidar la construcción de sentido, analizo tres estructuras laberínticas del mundo de Kiarostami, además de la citada *Copia conforme*,¹²¹ *El viento nos llevará*,¹²² y *El sabor de las cerezas*,¹²³ a través de cuyos mecanismos, lo laberíntico expresa una visión del mundo.

¹²¹ El título original es *Copie conforme*. Fue rodada en la región italiana de la Toscana y en coproducción Francia, Italia e Irán y estrenada en 2010.

¹²² Para los nombres en persa utilizo el título de su estreno en México. El título original *Bâd mâ râ jâhad bord*, coproducción Francia e Irán de 1999.

¹²³ Una producción iraní titulada originalmente *Ta 'm-e gilâs*, filmada en 2000.

1.

Según la leyenda, Poseidón, el Dios de los océanos regalo un hermoso toro blanco a Minos para que él lo ofrendara en sacrificio, pero el rey de Creta al ver tan soberbio animal decidió conservarlo. En venganza el Dios hizo que Pasifae, esposa del Rey, se enamorara del toro, ella lo sedujo escondida en una vaca de madera construida por el arquitecto Dédalo. De esa relación nació el Minotauro, mitad hombre y mitad Bestia, con cuerpo de humano y cabeza de toro. Entonces Dédalo erigió una construcción de la que resultaba imposible escapar, donde se ocultó a la bestia, si bien cíclicamente había que sacrificar a un hombre al Minotauro, pues de lo contrario él saldría a sembrar el miedo en la población de Creta. Ovidio describe así la obra de Dédalo, poniendo el énfasis en el error constante que provoca en quien intenta descifrarlo:

Dédalo, por su talento del fabril arte celebradísimo,
pone la obra, y conturba las señales y a las luces con el torcido
rodeo de sus variadas vías conduce a error.
No de otro modo que el frigio Meandro en las límpidas ondas
juega y con su ambiguo caer refluye y fluye
y corriendo a su encuentro mira las ondas que han de venir
y ahora hacia sus manantiales, ahora hacia el mar abierto vuelto,
sus inciertas aguas fatiga: así Dédalo llena,
innumerables de error, sus vías, y apenas él regresar
al umbral pudo: tanta es la falacia de ese techo.¹²⁴

El equívoco, la falacia, las falsas señales, la incertidumbre. Dédalo construye una estructura que provoca todo el tiempo el error, que conduce al “torcido rodeo”, que juega con un “ambiguo caer”. La misión es obligar al huésped a permanecer adentro, pero él sale

¹²⁴ Ovidio, *Las metamorfosis, libro VIII*, pp. 155-168.

por lo cual, quienes caerán en esta trampa serán los jóvenes que son enviados para alimentarlo. Tras derrotar a los atenienses en la guerra, Minos les impone el tributo de siete doncellas y siete varones, que debían ser enviados cada nueve años para ser sacrificados al Minotauro, con la única salvedad que si alguno de ellos lograba escapar sería eximido el pueblo ateniense de tal condena. Teseo, heredero al trono de Atenas, se ofrece personalmente para ser entregado al Minotauro y tratar de salvar a su pueblo. En el camino conoce a Ariadna, hija del Rey Minos, quien decide ayudarlo en su empresa, y le entrega un hilo que él atará a la entrada del laberinto antes de internarse por los corredores y los pasillos interminables de aquel lugar.

Ariadna se ofreció a ayudarlo si prometía llevarla a Atenas y hacerla su mujer. Y habiéndolo prometido Teseo bajo juramento, rogó ella a Dédalo que le revelara la salida del laberinto. Entonces, por el consejo de aquel, le dio a Teseo cuando entraba en el laberinto un hilo; Teseo lo ató a la puerta y arrastrándolo tras de sí iba entrando. Cuando encontró al Minotauro en la parte extrema del laberinto, lo mató golpeándolo con sus propios puños; y recogiendo el hilo, salió.¹²⁵

Con múltiples variaciones el relato del mito cuenta estos acontecimientos, y con ellos se han construido a lo largo del tiempo una diversidad de narrativas que suelen retomar los elementos contenidos en alguno de los relatos construidos a partir del original. Para Umberto Eco, el mito clásico no tiene la connotación que el pensamiento moderno le ha asignado, para él en el laberinto clásico habría una direccionalidad inequívoca que sólo está dispuesta en función de un itinerario único, “de ahí que pueda ser metáfora de la fatalidad y de la necesidad pero no metáfora de la complejidad y de la no-identidad de los recorridos”, Eco reconoce que el laberinto clásico fue “vivido como un lugar en el que es

¹²⁵ Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, p. 114.

posible perderse”, y distingue la manera contemporánea de concebir y retomar el mito; Eco retoma un modelo de pensamiento de origen latino, “pero que subsiste como posibilidad, alternativa, signo de contradicción, obstáculo, solución, para toda la cultura occidental.”¹²⁶

La literatura moderna reflexionó con el relato, se valió de él, pero muchas veces transformando los hechos, desplazando al sujeto protagonista o, incluso, convirtiendo la naturaleza laberíntica del espacio hacia otras dimensiones, como el tiempo, se volvió un territorio fértil para la discusión justo en el periodo de la posguerra. Por ejemplo en 1950 Octavio Paz publicó *El laberinto de la soledad*, y lo utilizó apenas como una figura en donde situar la soledad del ser de lo mexicano. Por la misma época Jorge Luis Borges exploró ampliamente las posibilidades de este mito en varios relatos. Por ejemplo *La casa de Asterión*, cuento publicado en 1949,¹²⁷ relata el enfrentamiento del Minotauro con Teseo pero desde la óptica de la bestia, quien concibe a su rival como quien lo liberará de la soledad.

Sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?¹²⁸

En *El jardín de los senderos que se bifurcan*, hay una reelaboración del mito para desplazar lo laberíntico a los territorios del tiempo. Entre espacio y temporalidad se establece una relación de correspondencia que permite a los personajes sugerir una forma de extravío en los pliegues del devenir temporal.

—“El jardín de los senderos que se bifurcan” es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer,

¹²⁶ Umberto Eco, "La línea y el laberinto: las estructuras del pensamiento latino", *Vuelta*, abril 1987, pp.18-27.

¹²⁷ Año en que Borges publica *El aleph*. Si bien el cuento había temido una versión anterior pocos años atrás.

¹²⁸ Jorge Luis Borges "La casa de Asterion", en *El aleph*, p. 9.

su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.

—En todos —articulé no sin un temblor— yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên.

—No en todos —murmuró con una sonrisa—. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo.

Esta forma de articular en Borges, efectivamente retoma elementos del relato original, pero el registro es totalmente otro, sólo queda el referente y la posibilidad de perderse en un espacio que Eco describe ya no como el sólo un trazado espacial, sino como un rizoma, que él equipara a las vías del tren, con conexiones incontables, rutas posibles, diversos desarrollos. Ahí se transforma definitivamente el modelo, pero el desplazamiento borgiano incluye el cambio hacia el concepto tiempo, hacia múltiples posibles que conviven en el tiempo. Ya no es sólo “perderse” en la espacialidad, sino hacerlo en el tiempo bajo la premisa de que diferentes capas del tiempo pueden coincidir. Esto lo exploraremos con mayor amplitud en los siguientes capítulos, pero conservaremos los elementos centrales para preguntarnos por películas donde, a partir de tiempos que conviven, se fisura el sentido por una estructura retórica laberíntica.

2.

Como *A serious man*, como *Le procès*, *L'Année dernière à Marienbad* comienza con una suerte de epígrafe; pero a diferencia de las dos primeras, en la cinta de Resnais, este comienzo no hace una abstracción ni una alegoría, sino una síntesis del argumento, una puesta en abismo de la representación en la representación. Desde el primer momento se hace evidente el esquema de bifurcaciones y encierro propio del laberinto. Mientras la cámara recorre los pasillos, en un flujo lento pero constante, y se regodea en la arquitectura de esta antigua y abigarrada construcción, un texto se repite una y otra vez, en él, una voz masculina dice:

...de silenciosas habitaciones, donde las pisadas eran absorbidas por alfombras tan espesas, tan gruesas que uno no oía ni sus propios pasos como si el oído de uno mismo no le acompañara atravesando corredores, salones, galerías por esta lúgubre mansión de otra época, esta enorme y lujosa mansión donde corredores interminables siguen a otros corredores...

Y así sigue la voz monótona y repetitiva,¹²⁹ describiendo el lugar, haciendo énfasis en la espacialidad, en el vacío y el silencio, en una ambientación más propia de un lugar funerario que un sitio de recreación y que parece dispuesta como una trampa para sus ocupantes: “silenciosa, desierta sobrecargada de una decoración fría y dura, paneles, estucos, molduras, mármol espejos negros, pinturas tenebrosas”; la voz ensambla la descripción densa de un espacio por el que la cámara fluye lentamente —fluirá a lo largo de la película—, hasta detenerse en la obra de teatro anunciada como “Rosmer”, y que muy probablemente alude a Ibsen.

¹²⁹ Y continúa: “columnas pórticos esculpidos, puertas, galerías corredores transversales que conducen a salones desiertos sobrecargados con la decoración de épocas pasadas habitaciones silenciosas, donde las pisadas son absorbidas por alfombras tan espesas, tan gruesas...” y reinicia inmediatamente en “silenciosas habitaciones...”.



De esta manera, el mecanismo de puesta en abismo se pone en operación, y con él una síntesis posible del argumento de la cinta: al entrar a la sala del teatro, anunciado por el cartel que lo precede, la cámara se dilata describiendo a los espectadores, con su semblante serio, todos concentrados en la representación, absorbiéndola, pero también en una actitud estática y pasiva que ha hecho ver a los habitantes de este universo como muertos vivientes, no personajes sino apenas figuras paralizadas como maniqués, lo que permite también relacionar a esta película con *La invención de Morel*, la novela de Adolfo Bioy Casares publicada por primera vez en 1940.¹³⁰

Aunque la voz sigue sobre su texto repetido, a partir de este punto las frases comienzan a intercalarse con algunas nuevas que van anunciando el contenido de la puesta

¹³⁰ Al respecto ver José Miguel García, *El país de los muertos se llama Marienbad*, donde el autor afirma “En esa fascinante retroalimentación de que se compone la historia del arte, la novela sería llevada al cine en dos ocasiones no muy lejanas del estreno de *Marienbad*, y es evidente la influencia que esta película tiene sobre las dos versiones, de tal modo que para quien no conozca el original literario, la influencia parecerá que obra en el sentido inverso al auténtico.”

en escena: “cuadros entre los cuales avanzaba, entre los cuales me descubrí esperándote, muy lejos del lugar donde estoy ahora antes que tu, esperando una vez más por alguien que no vendrá que ya no nos separará arrancándote de mi...”, y otras frases cuyo contenido resuena todo el tiempo en las escenas, actitudes y espacios que la película desglosa en adelante. En ese momento la toma encuadra por primera vez a los personajes en el escenario, una mujer, estática como estatua, inexpresiva. La cámara continúa su vagabundeo por los espectadores mientras la voz femenina, que se puede asignar a la mujer que acabamos de ver, habla en estos términos:

—Debemos esperar unos minutos, unos segundos..

y él responde:

—Unos pocos segundos más, como si aún dudaras de separarte de él como si su imagen que se desvanece pudiera reaparecer en ese mismo lugar donde tu lo imaginaste de un modo horrible y esperanzado, así era tu miedo a perder esa unión.



Este diálogo sintetiza también el argumento de la película entera: el personaje masculino (X en el guión), intenta convencer al femenino (A) de abandonar al supuesto marido (M), como aparentemente habían acordado un año atrás, pero ella asegura que eso es falso y que nunca se habían encontrado antes. Durante toda la película él insistirá y ella poco a poco cambiará de opinión hasta acceder a huir con él. En la última escena de la

película, ella le pedirá esperar un último momento igual que en este diálogo. El texto teatral abunda, abriendo un espacio que la película no muestra, pues pareciera condenar a la pareja en el caso de abandonar la mansión, al tiempo que caracteriza al resto de los habitantes de este mundo como muertos o como figuras de roca. Ella afirma:

—No, toda esperanza ya es inútil, se fue ya ese miedo a perder esta unión, esta prisión, esta mentira. Esta historia ya terminó. Unos pocos segundos más, está helando...

Y él responde:

—Para siempre un pasado de mármol como este jardín tallado en la piedra, esta mansión, sus habitaciones ahora desiertas, esta inmóvil y silenciosa gente, muerta quizá de hace tanto tiempo, guardianes eternos de las telarañas de los corredores, incluso cuando avanzo a su encuentro entre muros de rostros, máscaras vigilantes, indiferentes a ti, mientras tu dudas, quizás mirando fijamente la entrada a este jardín.

Estos diálogos parecen proponer una lectura del final de la película como una condena a los protagonistas por escapar de la casa y, con ello, del mundo de las convenciones y de la sociedad, por más que se trate de una sociedad de muertos. Finalmente el sonido de unas campanitas (que en la película se puede equiparar con las campanadas de la media noche al final), marca el desenlace de la obra de teatro, y el telón precedido por una última frase pronunciada por ella:

—He ahí, ahora, te pertenezco.

Tras los aplausos, los habitantes de la casa comienzan sus acciones, como autómatas, hablan, juegan, beben, pasean. Este fragmento inicial de la película, que tiende a sintetizar el argumento, se funda también en la obra de Ibsen cuyo nombre de parafrasea en

el cartel de la obra que contiene. En 1886 Henryk Ibsen publicó *Rosmersholm*, se trata de una obra escrita en un momento de madurez y de transformación en el cuerpo general de su trabajo, y a partir de la cual “profundiza una lógica implícita, mucho más enigmática, difícilmente racionalizable”;¹³¹ se trata de una pieza donde “las motivaciones de la conciencia del personaje se tornan más difíciles de comprender, se opacan. Implican un nivel de *secreto profundo*”, por estas razones la realidad de las figuras presentadas deja de ser claramente aprehensible y “la conciencia se transforma en un campo enigmático, no previsible, dotado de una lógica más hermética.”¹³² Esta lógica hermética de *Rosmersholm* es una característica central del trabajo de Ibsen en adelante, obras donde la causalidad se oscurece pues, según Borges, “la invención de la fábula precede a la comprensión de su moraleja” y “las invenciones nos importan más que la tesis”.¹³³ En un diálogo de la obra se dice:

—Tú, tú misma y tu conducta sois para mi un enigma insoluble

—Siento nostalgia de la inmensa nada.

Rosmersholm cuenta la historia de Rosmer, miembro prominente y respetado de su comunidad, quien mantiene una relación con su ama de llaves, Rebecca, contratada más de un año atrás como dama de compañía de Beata, la esposa de Rosmer y quien justo cumple un año de muerte al iniciarse la obra, inducida al suicidio por la propia Rebecca. La relación se hace imposible pues la carrera política de Rosmer es sabotada por Kroll, maestro de la escuela rural, utilizando justo la inmoralidad de esta pareja. La culpa impide a

¹³¹ Jorge Dubatti, *Henryk Ibsen y las estructuras del drama*, p. 7.

¹³² *Ibidem*, p. 167.

¹³³ Jorge Luis Borges, prólogo a *Peer Gynt*, p. 35.

Rebecca aceptar la propuesta matrimonial de Rosmer y el suicidio de ambos es la única salida posible.

El paralelo entre la obra de Ibsen y la película es visible en varios elementos: la acción está marcada por un hecho sucedido un año atrás, cuya verdad queda opaca para el espectador en el presente diegético y sobrevive penas como una huella del dolor, en Ibsen se puede decir que “el pasado no se halla en función del presente, sino que éste es el pretexto para que aquel pueda ser evocado (...) la temática se resiste a ser tratada por la vía del presente dramático, porque sólo permite convocar en el presente aspectos sujetos al tiempo pero no el tiempo mismo”. Ambas narraciones tratan de un amor imposibilitado por el contexto social y que sólo una fuga radical posibilita. Hay en ambas casas una contraposición entre un adentro de las convenciones y un afuera *salvaje*, las obras tardías de Ibsen han sido caracterizados como dramas a puerta cerrada: “adentro está el mundo burgués, realista, con sus habitaciones llenas de muebles, la sexualidad es traumática, el casamiento deviene desastre sexual para la mujer y el hombre, la única manera de salir de este espacio cerrado es la muerte, pero esta no se realiza en la escena sino afuera, donde está el mundo salvaje”.¹³⁴ Finalmente, ambas obras están contadas en torno a un triángulo amoroso que sólo la huida logra romper.

La obra de Ibsen parte de un planteamiento temporal donde todo lo que acontecido en el presente está mediado por los sucesos de un año atrás, los personajes viven un presente imposible, pues todas sus acciones están condicionadas por un pasado al que no se puede renunciar y no hay decisiones libres del peso del suicidio de Beata. *Marienbad* irá más allá, pues los personajes parecen vivir en una bifurcación que pertenece a dos tiempos diferentes, sus presentes no se corresponden o alguno miente. Según Deleuze, Alain

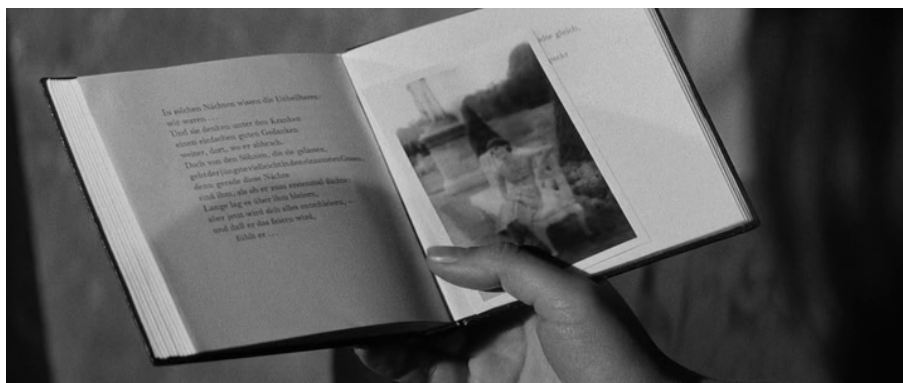
¹³⁴ Jorge Dubatti, *Henryk Ibsen...*, p. 172.

Resnais descubre la paradoja de una memoria de dos: “los diferentes niveles del pasado ya no remiten a un mismo personaje, a una misma familia o a un mismo grupo, sino a personajes completamente distintos, a lugares no comunicantes que componen un memoria mundial. Accede a una relatividad generalizada”, y de esta forma lleva hasta sus últimas consecuencias lo que ya había planteado Orosn Welles: construir “alternativas indecibles” entre capas de pasado.¹³⁵

La película construirá su estructura laberíntica no sólo con la visualidad espacio-arquitectónica, sino fundamentalmente poniendo en funcionamiento una estructura de bifurcaciones entre capas de la memoria y el tiempo: X asegura e insistirá que A y él acordaron huir juntos, pero ella le pidió el plazo de un año que se cumple en el presente de la película, por su parte ella asegura no recordar nada, pues en su visión este es el primer encuentro entre ambos. Mientras dialogan y enfrentan sus posiciones, se pasean por el supuesto balneario que ha sido descrito al principio de la película. Pero en el curso de la cinta se da una contradicción formal: a pesar de que la cámara opera un largo flujo visual, esta continuidad se sucede en una constante forma disruptiva en la que no hay una continuidad fílmica pues los espacios, los vestuarios, los personajes se intercambian sin una lógica lineal, en un corte cualquiera, donde el diálogo o la música proponen un flujo, los espacios se intercambian o los personajes cambian de disposición, de vestuario, de escenario particular. Junto a estas disrupciones del tiempo fílmico se dan otras de la lógica temporal, y por tanto de la causalidad, pues ambos relatos, el sostenido por él y el que ella sustenta, son incompatibles entre sí, pero ambos aportan elementos para hacerlos posibles. Hasta cierto punto de la narración se podría pensar que él miente para convencerla de huir con él e inventa el pasado, pero una fotografía que ella conserva corresponde con el relato

¹³⁵ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo...*, p. 159.

que él hace, si bien no es una prueba definitiva, al menos abre una duda. La imagen se multiplica en proporción inversa a las dudas de la mujer.



A lo largo de la cinta los dos personajes masculinos se enfrentan por ella, al principio la mujer parece muy segura de su posición, pero hacia la mitad de la cinta su voluntad comienza a quebrarse y lentamente considera la propuesta de X. Toda la cinta está marcada por un enfrentamiento en el que el marido parece salir victorioso, al comenzar la cinta el marido dice a X:

- Propongo que cambiemos de juego. Conozco un juego al que siempre gano.
- Si no puedes perder no es juego
- Puedo perder, pero siempre gano.

Cada juego, cada diálogo es una nueva batalla donde X es derrotado; al final ella decide huir con él, la batalla definitiva es a favor de X.



¿Quién miente? ¿qué sucede en realidad? ¿Cuál es el sentido de este largo enfrentamiento? ¿Cuál es, finalmente, el sentido del relato? Las muchas lecturas que se han hecho en torno a esta cinta constatan un hecho: la película no soporta una sola interpretación. Susan Sontang afirmó que: Resnais y Robbe-Grillet construyeron una

película que fuera capaz de satisfacer diferentes lecturas, todas posibles, “y sin embargo, debiéramos resistirnos a la tentación de interpretar *Marienbad*. Lo importante en *Marienbad* es la inmediatez pura, intraducible, sensual, de algunas de sus imágenes, así como sus soluciones rigurosas, aunque rígidas, de determinados problemas de la forma cinematográfica”;¹³⁶ pero las imágenes mismas no son sólo “intraducibles”, antes bien, proponen interpretaciones múltiples; así por ejemplo, la cinta abunda en imágenes de espejos, reflejos, mapas, proyecciones en el espacio que multiplican los puntos de vista y proponen justo una diversidad de posibilidades.

Dos personajes juegan a las damas chinas, el tablero que tiene frente a sí, se extiende en el fondo a través de un decorado que funciona como el de dos espejos encontrados, repitiendo hacia el infinito en sucesivas capas de profundidad de campo; en otro ella se enfrenta a su reflejo con los ojos entornados, pero el reflejo mismo es doble y el cuadro nos entrega una imagen triple de ella, en primer plano, en el fondo y de espaldas; los espejos dispuestos en los corredores y habitaciones del lugar multiplican las imágenes y hacen funcionar el montaje también por repetición, por inversión o simplemente por una suma que en profundidad de campo añade a la mirada del personaje lo mirado; la imagen del plano del lugar aparece dispuesta de la misma manera y en él los dibujos de la acción que se desdobra en el presente fuera del propio cuadro.



¹³⁶ Susan Sontag, *Contra la interpretación*, p. 33.



Toda esta disposición visual propicia una ruptura del flujo temporal, funciona para ensamblar constantemente dos tiempos no necesariamente continuos o simultáneos, y para unir momentos diferentes y así desplazar el presente en diversas formas o capas, se vale de la profundidad de campo y de la repetición espacial. Para Gilles Deleuze, lo propuesto por la película se puede definir como un “agustinismo temporal”, y el laberinto que sucede en la película tiene que ver con la superposición de capas no sólo en el espacio sino muy especialmente en el tiempo, cada personaje habita una diferente capa temporal, y ellas están dispuestas en una simultaneidad sólo posibilitada por el discurso fílmico, en los siguientes términos:

Es X el que conoció a A (y por tanto A no se acuerda o miente), y es A la que no conoce a X (y por tanto X se equivoca o la engaña). Finalmente, los tres personajes corresponden a los tres presentes diferentes, pero de tal manera que “complican” lo inexplicable en lugar de aclararlo, de tal manera que lo hacen existir en vez de suprimirlo: lo que X vive en un presente del pasado, A lo vive en un presente del futuro, a tal extremo que la diferencia segrega o supone un presente de presente (el tercero, el marido), todos implicados unos en otros.¹³⁷

¹³⁷ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, p 129.

Quizá este discurso del tiempo se relacione directamente con la estructura narrativa, una construcción abismal en la que cada parte parece relacionarse con cualquier otra en una forma orgánica, como un instante que se repite y se explora. Las imágenes, los diálogos, las situaciones, se repiten o se evocan cíclicamente, por ejemplo, el largo diálogo con el que da inicio la cinta se repite con variaciones en varios momentos, una de esas repeticiones en la voz de X:

Una vez más yo avancé solo, a lo largo de estos mismos corredores a través de las mismas habitaciones desiertas pasando los mismos soportales, las mismas galerías sin cristales, cruzando los mismos umbrales, tomando este camino en el laberinto como si por casualidad y una vez más todo estuviera desierto en este inmenso hotel...



Un ejemplo fundamental es la escena al pie de la escultura. Ahí la pareja tiene un diálogo muy importante, él le cuenta del sitio del encuentro sostenido un año atrás, al tiempo que lo repiten, lo ponen en escena. De nuevo el diálogo funciona como una puesta en abismo, y la indefinición de la escultura misma remite a la ambigüedad en la lectura total de la película. Él considera que la pieza representa el momento en el que el hombre

detiene a la muchacha “él notaba algo, algún peligro y extendió su brazo para pararla”, pero para ella, es justo al revés, la muchacha era quien había visto algo, “algo maravilloso que señalaba”, ahí mismo afirma que “cualquiera de las dos teorías podría ser correcta”. Ella pregunta por los nombres, él dice que los nombres no importan, “podríamos ser tu y yo, no les pongas nombre, los nombres pueden significar demasiadas cosas”.



Sentido abierto y significación nula, toda la película juega con esta combinación. La forma de laberinto, en los términos que planteaba Eco, se hace patente: no una dirección, sino una concatenación de bifurcaciones, cruces e intercambios. Aunque la historia diegética avanza, el relato parece estancado en un ciclo de repeticiones, idas y venidas interminables. La explicación de la escultura en términos absolutamente ajenos al drama de la película corre a cargo de “M”, quien en este momento logra nuevamente superar a su

rival. Ellos continúan atrapados en su lucha por el favor de la mujer, pero atrapados también en el laberinto de las convenciones sociales, el duelo se resolverá con la fuga, pero la ambigüedad irresoluble de la escena al pie de la escultura, como tantos otros momentos, continuarán en el aire, sugiriendo más preguntas, planteando múltiples posibles y dejando de lado el mundo de las certezas.



Escena de la escultura en *Copia conforme*.

El lugar prominente que tiene esta escena en la cinta, y la importancia en el conjunto del relato permite establecer un paralelo entre esta cinta y otra igualmente laberíntica donde la indefinición y el traslapamiento temporal también configuran la estructura narrativa, *Copia fiel* de Abbas Kiarostami, donde explícitamente se cita la escena en otra semejante al pie de otra escultura, según Zunzunegui:

Si en *Marienbad* el debate entre A. y X. acerca del significado de la estatua del jardín era zanjado (pero como explicaba el personaje de David Lodge “toda descodificación es una nueva codificación”) mediante la intervención de un tercero, M. proponiendo una lectura tranquilizadora y contextual del grupo escultórico, en el film de Kiarostami corresponderá a un personaje encarnado por un guionista (Jean-Claude Carrière) suturar la disonancia proponiendo una solución aceptable en términos ficcionales.

Pero Kiarostami introduce una diferencia sustancial, las imágenes que componen la cinta, a las que los personajes se refieren, quedan excluidas de la vista del espectador, o son apenas introducidas por reflejos o en fondos desenfocados, opacando aún más la claridad

expositiva y, con ello, la búsqueda de un sentido causal. Las películas del realizador iraní se basan en estructuras narrativas laberínticas, pero en un registro totalmente diferente que exploraremos en las siguientes páginas.

3.

En 1999, Abbas Kiarostami realizó *El viento nos llevará*, película donde narra el encuentro entre los habitantes de Siah Darih, una aldea remota, y Behzad, supuesto etnógrafo encargado de registrar los ritos funerarios de aquella comunidad aislada a muchas horas de carretera de Teherán, su ciudad de origen. La cinta le permite al realizador iraní problematizar la posibilidad del encuentro, la mirada etnográfica y el derecho a registrar. La mirada del etnógrafo deberá hacerse solidaria con la comunidad a fin de conseguir su cometido, debe ser una mirada más cercana, Kiarostami se pregunta sobre los poderes del cine y sobre el potencial de la mirada fílmica.

Al inicio de *El viento nos llevará* un automóvil recorre caminos sinuosos mientras sus ocupantes se preguntan sobre el tiempo que llevan ahí, si no es demasiado, si se habrán equivocado y están perdidos; tratan de ubicar una aldea siguiendo las indicaciones anotadas en un papel, e intentan interpretar esos signos mientras vagan extraviados en un paraje laberíntico que les niega una respuesta clara. La cámara, los largos planos, las tomas repetitivas, provocan una constante confusión. El cineasta se empeña en generar la sensación de un laberinto, perdidos en el cual, los personajes se empeñan en encontrar el sentido, la dirección que les ayude a salir. Kiarostami suele utilizar estrategias como esta: dispone de la figura del laberinto como parte de su visualidad, como forma narrativa y

como propuesta de sentido,¹³⁸ un cine que conjuga una mirada a un mundo en apariencia caótico e indiscernible, con un movimiento permanente cuya finalidad nunca es claramente asignable tampoco.

Los ocupantes del automóvil llevan muchas horas de viaje y sus diálogos subrayan el largo camino y el cansancio, al hacerlo subrayan también la alteridad de la aldea que visitan; la distancia física supone otra distancia: la que existe entre la cultura de los visitantes y la de los visitados. A lo largo de estos primeros minutos, no aparece ningún rostro a cuadro. Escuchamos a los ocupantes del auto hablar, discutir sobre su situación, pero no podemos ver sus gestos, pues de ellos sólo Behzad, el “etnógrafo” que dirige la misión, aparecerá a cuadro. Será el suyo, el rostro de la cultura que intenta acercarse y registrar. El etnógrafo y su equipo llegan a la aldea, guiados por Farzad un niño que “ha vivido ahí toda su vida,” y que es el primer rostro visible en la pantalla al encontrarse con los viajeros a la orilla del camino. El juego no es casual, hasta ese momento la película ha desplegado por medio de la voz en *off* las preguntas y las dudas de los visitantes, en primer lugar las de Behzad. El espectador se hace solidario con ese viaje y con esas dudas, atestigua con ellos la mirada sorprendida al reconocer a su anfitrión en la cara del niño. Con esta táctica el cineasta nos hace participar de una posición a lo largo de la película: nuestra mirada, la del espectador, es una con la mirada del etnógrafo y, por ello, extraña a la de la comunidad.

¹³⁸ Desde sus primeras cintas Kiarostami propuso una estructura laberíntica en términos tanto narrativos como visuales. Para ello, los paisajes, los vericuetos, las entradas y salidas a cuadro y dentro de él. Los personajes de sus cintas, más que habitar el espacio parecen vagar en él en busca de un sentido y de una salida. Por ejemplo, en *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (Irán 1987), el pequeño Ahmed debe dedicar toda la tarde a recorrer los barrios marginales donde habita para encontrar la casa de su amigo y devolverle su cuaderno. Al hacerlo, recorre espacios laberínticos: cada nueva indicación contradice la anterior y la búsqueda parece no tener final, en un esquema narrativo y visual que se repite en otras de sus películas.

Desde el primer momento es claro que la tarea del etnógrafo y su equipo es “inconfesable,” y sólo el niño puede saber de qué se trata. Con esto se establece también el lugar del etnógrafo, a quien todos llaman simplemente ingeniero, y quien es el dueño de las preguntas: en la mayoría de las conversaciones que se establecen él interroga, cuestiona e indaga. La invisibilidad de los compañeros más su propia autoridad subrayan el hecho de que él es quien guía la cinta; sus preguntas, necesidades y búsquedas, dirigen un relato en el que los miembros de su equipo de trabajo no son sino espectadores, sólo pueden atestiguar los hechos y están distantes de cualquier acción, a pesar de que sus voces desde fuera de cuadro nos los recuerdan constantemente.

Al instalarse en la aldea, el ingeniero ubica la casa de la mujer moribunda de cuyos funerales secretamente debe hacer un registro, y establece una vigilancia en espera de la muerte y de la posibilidad de atestiguar los ritos. Sin embargo, la agonía de la mujer se prolonga demasiado tiempo lo cual marcará la trama y su relación con los demás personajes: ante la imposibilidad de explicar su presencia a la comunidad, la impaciencia de quienes lo contrataron en la ciudad y la desesperación de sus compañeros invisibles, el ingeniero tiene la única opción de esperar. De nuevo, el protagonista hace frente a un encierro, no simbólico sino plenamente físico, atrapado en una aldea empotrada en las colinas, donde las casas, las calles serpenteantes, las entradas, las subidas, las escaleras, todo se confunde.

Behzad intenta integrarse a esta comunidad, y atestigua la vida cotidiana y las tensiones permanentes entre el mundo de la tradición y un esfuerzo de renovación de algunos habitantes, como el maestro de la escuela, quien pronto adivina las verdaderas intenciones del ingeniero. Habla del rito funeral y describe su subsistencia como un asunto de intereses nada espirituales, incluso de negocios, pues su propia madre a participado de

ellos y así logró conservar el trabajo del padre, al hacerse una incisión en el rostro para condolerse por la muerte de alguien cercano al dueño de la fábrica. Sólo una mirada extranjera puede sentirse movilizada por este asunto incomprensible a los ojos del maestro, pero totalmente naturalizado para la mirada de la comunidad.



Con esto se establece que al interior de la comunidad hay al menos dos visiones del mismo hecho, visiones contradictorias o, al menos, de mayor complejidad de la que se asoma a la vista de Behzad, pero ambas visiones quedan también muy ajenas a la mirada del “etnógrafo,” quien es incapaz de establecer un verdadero diálogo incluso con el profesor. Existe una distancia cultural insalvable, pues la significación del hecho está dada de antemano y, por tanto, lo que se abre a su mirada también está juzgado de antemano. Para Behzad, su cometido y lo único relevante es el registro del hecho, la significación le resulta completamente ajena. El ingeniero es incapaz de internarse en esa urdimbre que es la cultura según Geertz, por tanto, su visión de los hechos será limitada.¹³⁹ La mirada puede

¹³⁹ Según Clifford Geertz, “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido [...] la cultura es esa urdimbre, el análisis de la cultura ha de ser por tanto, no una ciencia experimental en

registrar, pero la interpretación, dada de antemano, será incapaz de profundizar en la trama de significación que supone la vida social en aquella aldea.

El testimonio del maestro une el ritual con el otro tema central de la vida comunitaria, el trabajo. Así, los niños, que deben cumplir cabalmente con la enseñanza escolar y luego ayudar en las labores agrícolas, hasta los hombres que están ausentes de la aldea pues dedican su tiempo a las faenas del campo y las mujeres —principalmente las mujeres—, que deben cumplir con una jornada doble o incluso triple: laborar, cuidar la casa y atender sexualmente a su marido. No hay descanso, la mujer que recibe en su casa a los supuestos ingenieros, por ejemplo, trabaja intensamente a pesar de estar en una etapa muy avanzada del embarazo y, al día siguiente de parir, vuelve a sus tareas con el niño atado a la espalda sin descansar ni un día.

En otra escena, el trabajo es el motivo de la disputa entre la mujer que sirve el té y su marido, ¿quién hace un trabajo más pesado? es la tensión. El mismo niño, Farzad, debe ayudar en todas las labores y al mismo tiempo preparar sus exámenes. Toda la energía del pueblo parece estar destinada a ello, en contraste con este equipo que llega y cuya única labor consiste en no hacer nada, en descansar, en esperar. Mientras los acompañantes del etnógrafo se quejan, pierden el tiempo. En este punto el desencuentro es claro: para la comunidad resulta incomprensible el trabajo de este grupo de personas que no hacen nada. En las conversaciones entre la gente de la aldea se rumora que se trata de algo “que tiene que ver con la comunicación,” porque en el mundo “todo es comunicación,” lo cual no deja de ser significativo, y subraya las dificultades del ingeniero, justo para comunicarse no sólo con los habitantes, quienes tienen que repetir más de una vez cada frase que le dirigen, sino

busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en búsqueda de significaciones.”. Hacer etnografía significaría internarse en esta red, buscar aquellas significaciones e interpretar el complejo de relaciones que conforman la trama de una cultura. Citado por Gilberto Giménez Montiel en *Análisis de la cultura*, p. 332.

con sus compañeros, a quienes nunca encuentra, y con sus contactos en la ciudad que le hablan al teléfono celular obligándolo a subir a toda prisa en su camioneta al punto más alto de la aldea, una colina ocupada por el panteón, prolongando interminablemente unas llamadas que nunca logran cumplir su objetivo, pero interrumpiendo en cada ocasión los diálogos con los habitantes del pueblo. El ingeniero es impotente tanto para hacer lo que quiere hacer, como para realizar lo que los demás creen que quiere hacer; su encuentro con la comunidad de la aldea se subraya como imposible pues no logra comunicarse con ellos, no puede comprenderlos y su relación se reduce a una convivencia extraña e incómoda.

Este tópico del encuentro se entreteje con un subtexto de la trama que tiene un momento clave en la siguiente escena: el ingeniero quiere tomar un poco de leche y busca a alguien que se la regale. Preguntando, llega a un lugar entre los vericuetos de la aldea, al que no quería ir, pero donde conseguirá la bebida. Una mujer que no aparece a cuadro le indica en dónde entrar y llama a Zeynab para “darle leche al caballero”.

En medio de la oscuridad aparece esta otra mujer con una lámpara y le pide al ingeniero el recipiente para darle el líquido. Su rostro no se ve, pero por su ropa podemos identificarla como la muchacha que lleva comida a un trabajador cerca del panteón y que huye cada vez que el ingeniero llega a hablar por teléfono. Un largo plano acompaña a la mujer en las sombras mientras camina hasta un rincón donde se encuentra la vaca que ordeñará mientras se desarrolla el diálogo.

—“Si tu vienes a mi casa...

—¿Qué?

—...tráeme la lámpara y una ventana a través de la cual. Puedo ver a la multitud en la calle feliz”

—¿qué?

—nada, es un poema, ¿cuántos años tienes?
—sesenta
—¿y has ido a la escuela?
—sí
—¿cuántos años?
—cinco
—está bien, ¿conoces a Forough?
—sí
—¿quién es?
—la hermana de Gohar
—no, yo hablo de la poetisa, ¿cuál es tu nombre?... ¿qué sucede?... ¿puedo decirte el poema?
—De acuerdo



El ingeniero recita el poema completo,¹⁴⁰ comienza “En mi efímera noche, el viento tiene una cita con las hojas de los árboles,” mientras él habla ella continúa ordeñando, es

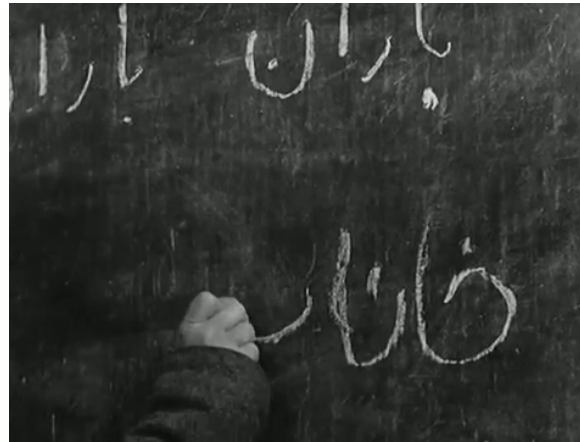
¹⁴⁰ En mi efímera noche / El viento tiene una cita con las hojas de los árboles / En mi efímera noche / Amenaza la ruina / ¡Escucha! ¿Oyes la corriente de las tinieblas? / Yo miro distante esta felicidad / Apegada estoy a mi desesperanza / ¡Escucha! ¿Oyes la corriente de las tinieblas? / Algo atraviesa la noche / La luna está roja y agitada / Y sobre este techo que a cada instante parece derrumbarse / Las nubes aguardan enlutadas / A derramar sus lágrimas / Un instante. Y después nada / Detrás de esta ventana tiembla la noche / Y la tierra deja de girar / Detrás de esta ventana algo desconocido / Esta pendiente de nosotros / ¡Ah!, tú, verde, todo verde, / Pon tus manos como un recuerdo encendido / En mis manos amantes / Y como un cálido sentimiento de existencia / Confía tus labios a las caricias de mis amantes labios / El viento nos llevará.

interrumpido brevemente por algunas dudas de la muchacha hasta llegar a la última línea del poema “el viento nos llevará”, cuando ella dice que el recipiente está lleno. Él le agradece y le pide que levante la lámpara para ver su rostro, pero ella no responde, así que sale del lugar sin haberla visto; la película tampoco nos hace ver su rostro en adelante.

La escena une varios tópicos de la cinta. El poema que recita es el de un encuentro amoroso que se da a pesar de las dificultades. “En mi efímera noche, el viento tiene una cita con las hojas,” es un encuentro en las tinieblas, en la oscuridad de la noche, es un encuentro también distante de quien lo atestigua, de una mirada extraña, igual a la del ingeniero, e igualmente incapaz de incidir en lo que sucede; la tierra para de girar, las manos de los amantes se unen, el viento los llevará, se cumplirá el encuentro. El poema reproduce la situación del testigo frente a la vida de esta comunidad, la imposibilidad de ese encuentro que sólo puede mirar sin participar.

El viento nos llevará es el título que comparten la película y el poema de Forough Farrokhzad, la mujer iraní trágicamente fallecida a los 32 años, con una obra muy más influyente en las letras de aquel país, y quien tendría 60 años cuando se filmó la cinta, la edad que dice tener Zeynab, la muchacha que ordeña. La chica no muestra su cara y no dice su nombre, de esa manera es una muchacha igual a las demás de la aldea, es cualquiera de ellas, trabajando sin descanso ni queja, y con quienes el ingeniero es incapaz de relacionarse.

La secuencia está conformada por un único largo plano que empieza en la oscuridad total y se desarrolla la mayoría del tiempo con muy poca luz. La vaca está confinada en un sótano, en una cavidad de la montaña, lugar donde sucede la escena. La cinta nos hace abrir los ojos al prolongar la oscuridad que antecede la acción.



La casa es negra

Nos recuerda otra obra de la poetisa: Forough dirigió una película llamada *La casa negra*,¹⁴¹ documental sobre la lepra que pone en escena el horror de la deformidad, confrontando el imperativo de ver con la imposibilidad de ignorar las fuertes imágenes que lo conforman. Esta cinta tiene un tono cercano al del *cinema verité*, un cine directo de largos planos, de testimonios, de reflexión visual y pone el énfasis en la búsqueda de normalizar las relaciones de una comunidad marcada por esa enfermedad y confinada en el

¹⁴¹ *Khaneh siah ast* es un documental iraní dirigido en 1963 por Forough Farrokhzad.

leproso. Forough, la cineasta, se vale de tomas intercaladas en negro como dando tiempo para reflexionar sobre la “fealdad” que nos hace ver, según sus propias palabras.¹⁴²

Kiarostami se vale de un recurso similar para obligarnos a aguzar los sentidos, para acercarnos a Forough la escritora, al poema del encuentro, mientras pone a cuadro el encuentro imposible. En la película de Kiarostami se repite el sitio de la imposibilidad, lo alto de la colina, desde donde el ingeniero en su búsqueda de señal para su teléfono móvil ha visto a la chica huir para evitar ser vista en su encuentro con el amante, el muchacho a quien le lleva comida y quien trabaja cavando un agujero en aquel lugar junto al panteón. El sitio de la incomunicación es el sitio del encuentro de los amantes, como para subrayar la diferencia entre ellos y la impotencia del ingeniero.

En *El viento nos llevará* la construcción de sentido depende del juego de los espacios en que se desenvuelve la trama. El sentido y dirección del relato se entretajan con el sentido y la dirección del movimiento continuo de los personajes. Desde el comienzo, la película sostiene un movimiento incesante, a bordo de su automóvil o a pie por la aldea, el ingeniero recorre el paisaje, busca relacionarse con otros personajes y hace un ejercicio de la mirada con la cual propiamente construye el relato.

La mirada del etnógrafo dirige la mirada de la película, mientras recorre al volante aquel paraje y nos presenta el escenario de la cinta, los caminos sinuosos del campo, las entradas y salidas interminables, las interconexiones de la aldea empotrada en la montaña; Kiarostami encuentra un espacio para reflexionar sobre el movimiento, causado tanto por la acción humana como por los animales y la dinámica del mundo que las fuerzas de la

¹⁴² La película comienza con un breve prólogo en *off* sobre una pantalla negra: “El mundo está lleno de fealdad. Aún habría más si el hombre apartara la mirada. Van a ver en pantalla una imagen de la fealdad, un retrato del sufrimiento, que sería injusto ignorar. Por respeto al hombre, debemos luchar contra esta fealdad, aliviar este sufrimiento. Esa es la esperanza que ha inspirado esta película.” Considerada perdida por muchos años, la cinta se rescató a partir del negativo original conservado en Oberhausen y algunos positivos dispersos. La traducción del farsi corresponde a los subtítulos de esta versión.

naturaleza operan. En un momento de desesperación y enojo, el etnógrafo encuentra en su camino una tortuga a la que da la vuelta y abandona patas arriba. El animal logra girar y seguir su camino, continuar su movimiento. Escenas como ésta, sin conexión con la trama central e intrascendentes desde el punto de vista argumental, abundan. Son sin embargo, momentos de reflexión sobre el movimiento que se repiten aquí como en otras de sus películas.¹⁴³



¹⁴³ Ejemplo de ello son la larga toma de una lata rodando por la calle en *Close up*, o el movimiento de la tierra en una mina a cielo abierto en *El sabor de las cerezas*, entre muchos otros. Pero también la escena donde una manzana cae por los callejones de esta misma cinta, mientras la cámara sigue el movimiento.



Los paisajes sinuosos abundan también; conforman lo que Rancière ha llamado “imágenes pensativas.” Según él, dichas imágenes adquieren esta connotación a partir de la forma en que “conjugan dos modos de representación: la carretera es un trayecto orientado desde un punto a otro y es, al contrario, un puro trazado de líneas o de espirales abstractas sobre un territorio”.¹⁴⁴ Así, la cinta transcurre entre líneas y espirales en forma de laberinto cuyo sentido casi siempre queda confuso, pues dicha *pensatividad* viene a contrariar la lógica de la acción: por una parte, prolonga la acción que se detenía; pero por otra, pone en suspenso la conclusión de dicha acción. Lo que resulta interrumpido es “la relación entre narración y expresión. La historia se bloquea en un cuadro. Pero este cuadro marca una

¹⁴⁴ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, p.112.

inversión de la función de la imagen. La lógica de la visualización ya no viene a suplementar la acción. Viene a suspenderla”.¹⁴⁵

Suspendida la acción, detenido el devenir, el sentido deja de depender de la concatenación causal que, en todo caso, no sigue un orden progresivo. La espacialidad y la forma en que esta es dispuesta, acaba por romper la unicidad, la forma laberíntica fisura el discurso fílmico para abrir una manera diferente de expresión que, sin dejar de depender de la narración, hace uso de la visualidad en una forma más abierta.

Mirada y movimiento construyen el montaje, Kiarostami nos hace ver algo que se mueve, así se puede definir su cine, como la mirada sobre algo que se mueve. Como ha observado Nancy, en la fotografía o en la pintura existe la “mirada del retrato,” que mira a la nada, al vacío, y si mira algo, eso siempre escapa al cuadro, a menos que se reintegre de alguna manera.¹⁴⁶ Por contraste, en el cine lo mirado siempre se puede combinar y relacionarse visualmente con quien lo mira, y de esta manera complementa su discursividad; la mirada y lo mirado son dos caras de la misma presencia, caras que Kiarostami constantemente confronta y cuestiona. Así, el ingeniero, a quien la cámara observa, mira y refiere constantemente a sucesos fuera de cuadro, fuera de nuestro campo visual, pero el montaje no nos entrega la contratoma, no nos deja ver lo que mira y nos hace asistir nuevamente a la mirada del retrato, pues se niega constantemente a mostrarnos lo mirado.

Las mujeres de la aldea se niegan vehementemente a ser fotografiadas por el etnógrafo. A la intención oculta del protagonista se opone con fuerza la voz de aquella mujer que al inicio de la cinta insiste en la restricción de las fotografías, una y otra vez.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 119.

¹⁴⁶ Jean Luc Nancy, *La mirada del retrato*, p. 71.

Behzad se encuentra aislado en la comunidad, abandonado por sus compañeros, impacientes por la muerte largamente esperada; preso de la desconfianza de los aldeanos y de su propia actitud, únicamente conserva la amistad del niño. Aparece de nuevo el tema de la misión, presente en toda la obra de Kiarostami: así como Ahmed busca la casa de su amigo en la película del mismo nombre (*¿Dónde está la casa de mi amigo?*); el director busca a Ahmed en *A través de los olivos* (Irán, 1994); el nuevo director busca al actor que pueda interpretar al padre de Ahmed en *La vida y nada más* (Irán, 1992), o Badii busca quien lo entierre en *El sabor de las cerezas*. La acción se posibilita por la mirada de alguien que ante la impotencia para cumplir una misión, se conforma con la contemplación del mundo.



Varias estrategias para hacer ver son utilizadas en *El viento nos llevará*, entre ellas el despliegue del plano insólito del protagonista que se rasura, donde la cámara asume el punto de vista del espejo; así, vemos lo que éste “mira” del personaje mientras él se mira a sí mismo y la cámara nos hace ver su mirada, neutra en un momento sin mayor relevancia en términos narrativos o desde el punto de vista de las emociones del personaje.

Finalmente, la mujer muere, vencida por la enfermedad de la vejez. El etnógrafo, ya solo y desde su automóvil en marcha, fotografía rápida y brevemente la procesión de las mujeres mientras se dirigen al ritual, apenas en preparación y se aleja del pueblo. Con un último gesto, limpia el polvo del parabrisas y se deshace de la última reliquia, un hueso que había recogido del panteón, lanzándolo al río para que se reintegre al flujo, al movimiento de la naturaleza. Ha fallado en su misión a pesar de haber logrado el cometido. Se ha inmiscuido en la trama de significación que configura aquel entorno cultural, pero ha sido incapaz de interrelacionarse con la comunidad y, por tanto, de llevar a cabo un verdadero encuentro, profundizar la comunicación y hacerse de herramientas para la interpretación. Ha sucumbido a las resistencias. A pesar de ello, logra registrar una parte del rito funerario, si bien apenas los prolegómenos de la ceremonia, de la cual no ha participado y de la cual no podrá participar a sus compañeros de la ciudad. Como anuncia a sus subalternos, entregará su informe pero conservará la distancia de una mirada extraña y ajena, subrayada por la posición desde el automóvil, desde donde se emplaza para tomar las fotografías.



Más extraña en tanto es objeto de una distancia insalvable: lo diferencia entre este personaje y los habitantes de la aldea es la diferencia entre dos formas de ver el mundo difícilmente conciliables, no sólo la tensión entre tradición y modernidad o entre ciencia y pensamiento religioso. Se trata de un mundo subalterno y aislado, es verdad, pero que escapa a la comprensión de este observador. Casi al final, el etnógrafo tendrá una

conversación con el viejo médico de aquella región, hombre de ciencia, agente de modernidad, lejos de las explicaciones religiosas y el consuelo de un mundo por venir del cual “nadie ha regresado,” según afirma; pero tanto más lejos de los imperativos del mundo moderno, este anciano se contenta con mirar, con integrarse con el paisaje y disfrutar de la naturaleza.

La obra de Kiarostami es parte de una porción importante del cine contemporáneo que renuncia a la posibilidad de indicar al espectador “qué sentir,” propio del esquema clásico, pero también renuncia a la intención de decirle “qué pensar,” característico del cine político militante en boga en las décadas de los años sesenta y setenta. Por ejemplo en un pasaje de *El sabor de las cerezas*, se dice “Son tus manos lo que necesito. No necesito tu lengua, ni tu mente,” su cine parece responder a un imperativo de este tipo, ausente la intención explicativa, la cinta sólo crea un espacio de lo político a partir de un hacer visible, de una presentación de cuerpos y de sus relaciones. La estructura laberíntica es la forma que adquiere este discurso, funciona en tanto obliga al espectador a construir y reconstruir permanentemente. Lo que opera en la mente del espectador no se relaciona ya con un ejercicio de identificación ni una intención pedagógica, sino con un ejercicio estético. Kiarostami moviliza la mirada hacia los problemas de los subalternos, de estos trabajadores en los márgenes de la ciudad, de los migrantes, de los obreros o de los aldeanos y los campesinos de esta cinta. Es cierto que nuestro ingeniero-etnógrafo no hace parte de ninguno de estos grupos, él es sólo el vehículo de la mirada, el objeto del movimiento permanente que es el verdadero poder del arte cinematográfico.

4.

Al iniciar la película, apenas después del título escrito sobre un fondo negro, vemos en un plano medio a un hombre de mediana edad conduciendo lentamente. Ubicada desde el exterior del coche, la cámara mira a ese hombre mirar a través del vidrio que hay en primer plano; en el fondo, a través de la otra ventanilla, se alcanza a ver el otro lado de la calle, el tráfico de la ciudad, el camellón y muchas personas que caminan por ahí a la distancia. El contra-plano nos deje ver lo que ese hombre ve: se trata de muchos otros hombres preparados para conseguir un trabajo, el auto se detiene y uno de ellos le pregunta si busca obreros, “no”, es la única respuesta antes de continuar su búsqueda y su movimiento. Una mirada que busca y un movimiento incesante, esos son los elementos que despliega desde aquí en adelante *El sabor de las cerezas*.



Desde el comienzo, la película sostiene un movimiento incesante, a bordo de su automóvil, Badii, el protagonista, recorre el paisaje, busca relacionarse con otros personajes y hace un ejercicio de la mirada con la cual propiamente construye el relato. La mirada de Badii, como la del ingeniero de *El viento nos llevará* dirige la mirada de la película tanto al volante mientras presenta el escenario de la cinta tejido como una suerte de laberinto; como más tarde cuando desciende de su vehículo, y nuevamente desde su mirada, la cinta

encuentra un espacio para reflexionar sobre el movimiento, sobre las máquinas y los movimientos causados por la acción humana, tanto como las aves y la dinámica del mundo, que las fuerzas de la naturaleza operan.

La película plantea una historia cuyas mínimas reglas se nos muestran lentamente. Lo único que sabemos al principio es que un hombre a bordo de un coche recorre barrios polvorientos en busca de algo. Es verdad que se plantea una suerte de enigma, pero nada de lo que ocurre en pantalla nos permite reconstruir el sentido de esa búsqueda, ni la expresión del actor, ni los diálogos, ni los trayectos recorridos. En el camino se generan diversos equívocos, como por ejemplo la explicación del trayecto como una posible búsqueda de un encuentro sexual, que queda sugerido por las tentativas de nuestro personaje de relacionarse con otros hombres en el camino, ofreciéndoles una suma de dinero y pidiéndoles que aborden el auto, pero sin especificar la labor que se debe desempeñar a cambio; rápidamente podemos descartar esta hipótesis, pero deja ver las dificultades para asignar un sentido a las imágenes que se presentan y al relato que construyen. A diferencia del modelo clásico-hegemónico, el enigma que se plantea de inicio no es la base de la narración, ni se genera el “misterio detrás de la puerta”, más aún, al aclararse el sentido de la búsqueda apenas da inicio una trama que no se basa en la concatenación causal de hechos.

La película se estructura en torno a tres largos diálogos alternados con prolongados espacios de silencio; durante los silencios se nos revela un paisaje particular, es el retrato de un entorno árido y polvoso, pero surcado por caminos serpenteantes. Estas imágenes están claramente emparentadas con algunas de las fotografías del mismo Kiarostami que Rancière denominó “imágenes pensativas”, igual que las de *El viento nos llevará*.

El protagonista de la película, recorre los caminos mientras ofrece una cantidad considerable de dinero a varios trabajadores sin revelar a cambio de qué, se entretiene en

buscar al trabajador idóneo para su cometido. Mientras quienes buscan trabajo se acercan a su coche para ofrecer sus servicios, él los mira con detenimiento, un obstinado plano medio nos da permanentemente su mirada que indaga entre el grupo en busca del adecuado, sin contestar casi nada a quienes se ofrecen. Un soldado sube al coche y se establece el primer diálogo, en él se aclara el planteamiento de la historia: Badii intentará suicidarse con somníferos esa misma noche y pide que a cambio de un pago, alguien se asome al hoyo que ha cavado en un lugar remoto para cerciorarse que ha muerto y darle sepultura. Tras un largo intercambio donde se niega reiteradamente a pesar de la insistencia, el joven soldado acabará por huir una vez que ha conocido la situación.



Un segundo diálogo con un seminarista resultará igual de infructuoso para los fines del conductor, a bordo del automóvil ambos recorren esos parajes, aparentemente sin rumbo, únicamente rodeados por la tierra yerma del otoño en algún lugar de los alrededores de la ciudad de Teherán. El seminarista intentará disuadir al suicida utilizando para ello el Corán y otros argumentos religiosos que Badii rechaza inmediatamente. El seminarista insiste en que las escrituras son claras al señalar como pecado el atentar contra la propia vida, pero Badii le revira que es igual de pecado hacer sufrir a los demás o a sí mismo

preservando la existencia, y que Dios mismo le dio al hombre la posibilidad del suicidio. Las posiciones son claramente irreconciliables.



Repentinamente un tercer hombre dialoga con Badii, el diálogo empieza con la frase “entonces no hay dudas”, lo cual señala que este tercer hombre ha aceptado el encargo. Nos enteraremos que se trata de un taxidermista, quién atraviesa una difícil situación económica y cuyo hijo se encuentra muy delicado de salud, por lo cual acepta la propuesta a pesar de estar en franco desacuerdo. Al intentar disuadirlo, refiere que él mismo estuvo a punto del suicidio, y hace una reflexión sobre la belleza de la vida donde viene a colación el sabor de las cerezas, las que, de haber muerto no podría volver a probar. A partir de este punto la historia parece desenlazarse hacia el final.



En todos los casos, al ofrecer el pago, Badii se niega en principio a revelar lo que pide a cambio; se niega a “dejar ver”. Pero al explicarles los detalles, lo que quiere es justo que miren. Al soldado, quien se niega reiteradamente, le insiste “baja y echa un vistazo”, “sal, ven y observa”, dice repetidamente, el soldado se niega sistemáticamente a ver, como si esa mirada lo comprometiera a aceptar el acuerdo. El segundo diálogo es diferente, antes de explicarle lo hace ver el agujero, aunque esta mirada no obliga al seminarista, si lo compromete a hacerle ver su error. El tercer diálogo da inicio cuando el taxidermista ha visto ya la excavación, la cual por cierto queda excluida de la mirada del espectador, la cámara nunca la mira salvo en las tomas al final, con Badii dentro que más que mostrar el sitio, muestran la mirada de Badii en los preámbulos de una posible muerte.

Esta mirada es la que constituye la narración. La cámara se dedica durante la película a mostrar el rostro de Badii que mira. Desde el asiento del acompañante, desde el ángulo frontal y, por tanto, a través del parabrisas y, en menor medida, desde el lado del automóvil, a través de las ventanillas, lo que la cinta hace es ver al personaje que mira, aunque sus expresiones no nos dejen saber sus emociones y nos digan poco de lo que mira.

La mirada de Badii construye el montaje también, esto se hace muy claro en las secuencias que desciende del vehículo: cerca del final, preocupado por el cumplimiento de la promesa del taxidermista, va a buscarlo y debe abandonar su automóvil. En lo que espera al hombre no le queda más remedio que mirar el entorno, cada cambio en la dirección de su mirada es acompañada por un corte que muestra lo que él ve, primero mira los edificios que constituyen el entorno del museo desde donde Badii mira; luego voltea hacia las colinas y la cámara nos muestra a un grupo de pájaros que se mueven, brincan, revolotean; el sonido de un fuerte frenazo lo hace mirar hacia abajo, en ese momento llega el taxidermista, quien

pronto responde sus preguntas y lo deja ahí mismo; en ese momento voltea al cielo y la cámara nos muestra la estela de vapor de un avión que se pierde a la distancia; por último su mirada se entretiene en algo a lo lejos, la cámara se detiene largo tiempo en el movimiento de una grúa que gira lentamente con el sol en el fondo cerca de meterse tras las montañas.

Los contrastes, entre el movimiento y la quietud, entre la mirada atenta y la contemplación silenciosa, son muy relevantes, se subrayan cuando una pareja le pide que les tome una fotografía. Sin abandonar su posición al volante, pero debiendo abrir la ventanilla, Badii toma rápidamente la foto, la imagen que congela la mirada y detiene el movimiento. Una relación particular tiene este tema con el oficio del turco, se trata de un taxidermista del Museo de Historia Natural. Es decir, alguien encargado de prolongar de alguna manera la existencia, una forma de existencia privada del soplo vital que, no obstante, conserva la apariencia del cuerpo. El taxidermista mata a las codornices que ha llevado al museo para mostrarle a algunos niños la manera de disecarlos. La taxidermia congela la vida, la anula para el movimiento, pero preserva la imagen para la mirada. El taxidermista insiste interrogando a Badii sobre su deseo de continuar viendo el mundo:

—Al amanecer, ¿no te apetece ver salir el sol? El rojo y amarillo del sol en el ocaso, ¿no quieres ver eso nunca más? ¿Te has fijado en la luna?, ¿Ya no quieres ver las estrellas? Las noches de luna llena, ¿no quieres volver a verlas? ¿Quieres cerrar tus ojos? Por favor, ¡toma la elección correcta! La gente que está en el otro lado desearía echar un vistazo por aquí, y tu quieres apresurarte en ir allí! ¿No deseas volver a beber agua de una cascada nunca más? o ¿lavarte la cara en el agua? ¡Gira a la derecha!

Que la percepción del mundo lo construye es una idea presente en toda la obra de este cineasta, es crucial en *Copia conforme* como se verá más adelante. En *El sabor de las*

cerezas la percepción del mundo se construye en estos dos tiempos, la mirada de un mundo que se presenta en el recorrido identificándose con los ojos de Badii, es el tiempo de la contemplación, pero está entrelazado con el tiempo del diálogo que “hace ver”. Kiarostami insiste en ese tema. La percepción construye el mundo, siguiendo con el diálogo del taxidermista, éste dice:

—Yo dejé mi casa para matarme, pero una mora me cambió. Una ordinaria mora, simple y sin importancia. El mundo no es de la forma en que tu lo ves. Tienes que cambiar tu perspectiva y cambiar el mundo.

Los dos tiempos que conforman el filme, el tiempo del diálogo y el de la contemplación silenciosa, se enlazan en torno a una dimensión espacial. El espacio cinematográfico creado por Kiarostami en esta película, y cuyos componentes se pueden rastrear en el resto de su obra, consta de dos ámbitos: un espacio interior desde donde el personaje se asoma al mundo y un ámbito exterior. El primero se puede identificar con el interior del vehículo. Es desde el automóvil desde donde este hombre se asoma al mundo, las ventanillas entreabiertas por donde pretende dialogar con los transeúntes y demás personajes parados en las banquetas. Pero el diálogo sólo se dará cuando ellos suben al coche y lo acompañan en su viaje sin rumbo. Al volante y, por ello, viendo siempre al frente, imposibilitado para intercambiar miradas con sus interlocutores la mayoría del tiempo, hablando como para sí mismo. Más que pláticas, lo que se construye son largos monólogos alternados. La situación de Badii al interior del coche pareciera querer invertir la relación espectador-actor, al transformarse él mismo en un espectador quien, desde la comodidad de su asiento asiste al espectáculo de un mundo que se le presenta a través de las ventanas del coche. Es por ello que Jean Luc Nancy ha llamado a esto “caja de

miradas”, de manera análoga a la caja que es la sala cinematográfica, un dispositivo en el que una de las cuatro paredes está hecha para la mirada de los espectadores; según Nancy, el lugar del automóvil invertiría esta posición.¹⁴⁷

Este otro espacio, que constituye el segundo ámbito de la cinta, se construye a partir del mundo exterior que recorre y el cual, la mayoría del tiempo, sólo vemos a través de los cristales. En este recorrido el paisaje es el mismo: árido, desértico, desolado, y pareciera identificarse con el mundo interior de Badii. Es un paisaje solitario, en donde los personajes aparecen como fantasmas que irrumpen en escena. En un momento de su recorrido, el personaje detiene su coche para hablar con un vigilante solitario, entra al lugar desde donde observa, se trata de otra caja de miradas, semejante a la de su propio coche; es un lugar solitario desde el cual el vigía cuida la integridad de una máquina que no corre ningún riesgo, a pesar de lo cual, el vigilante se niega a abandonar su sitio para ir con él a dar un paseo, convencido de su deber, ningún argumento lo puede convencer de salir. Sustraído de su espacio, Badii se ve imposibilitado de controlar la situación y el diálogo se torna imposible.



¹⁴⁷ Jean Luc Nancy, *La evidencia del filme*, p. 65.



En otro momento se encuentra con una fábrica, desciende de su coche y observa las maniobras, el ángulo de la cámara y el juego de luz hacen la ilusión de que su sombra fuera enterrada por el material que cae; en medio de la polvareda, él parece abandonarse a la ilusión de lograr su objetivo de quedar sepultado y se sienta en un rellano del camino, hasta que un trabajador lo obliga a despertar de su ensueño, mover su coche y alejarse de ahí.

Cuando va anocheciendo Badii puede ver a la distancia las luces de la ciudad. La vida está en otra parte. Aquí lo que hay son caminos que no parecen llevar a algún sitio definido. Caminos serpenteantes que cruzan el paisaje, que zigzaguean, suben y bajan por colinas amarillentas, ahora a la sombra. Estos caminos que el personaje ha recorrido toda la película, han atestiguado también una pregunta recurrente: “¿de dónde vienes?”, casualmente, los tres personajes que dialogan con Badii vienen de sitios lejanos, el soldado es Kurdo de origen, lo que lleva a Badii a insistirle recordando la valentía de ese pueblo guerrero, el seminarista es de Afganistán, emigrado por la guerra allá a otro país en guerra, el taxidermista es turco, y su origen marca también los argumentos que utiliza. Los caminos de estos hombres, de orígenes distantes, se cruzan en este paraje con el de Badii, con el de su búsqueda de un enterrador. Así como los personajes todo el tiempo se preguntan de dónde vienen, y hacia dónde se dirigen, el sentido de la narración parece querer mantener abierto un posible destino.

Dentro de sus automóviles, los personajes como sus narraciones, vagan sin rumbo fijo. La cámara constantemente subraya este planteamiento, las miradas cruzadas que suelen conformar la manera convencional de dibujar un diálogo fílmico, no operan en este cine. Lo normal aquí es que un plano fijo se mantenga largo tiempo sobre quien habla, manteniendo muchas veces fuera de cuadro a su interlocutor, incluso cuando éste toma la palabra. De la misma manera, cuando en un diálogo o a través de un juego de miradas se alude a un hecho fuera del cuadro, no necesariamente se da el corte acostumbrado al contracampo que nos dé la referencia, como la máquina que cuida el vigía cuya imagen no vemos a pesar de ser aludida, o el agujero cavado donde Badii espera ser enterrado.

El sentido en el cine clásico se construye a partir de la narración en una estructura convencional: se plantea un conflicto, se desarrolla y, al final, se resuelve de alguna manera. *El sabor de las cerezas* no resuelve el conflicto que plantea, y al final el espectador no sabe si Badii logró su objetivo, ni sabe si el taxidermista cumplió su promesa de comprobar si ha muerto y sepultarlo. Y no sólo eso, este resultado resulta irrelevante. Es decir, los planteamientos de la cinta quedan claramente expuestos, a pesar de que la línea argumental no acabe por definir un desenlace.

Esta es de alguna manera la tensión que se genera en el tercer diálogo de la cinta, el taxidermista dice que “La vida es como un tren que siempre se mueve hacia delante hasta que alcanza el final de su recorrido, el fin. Y la muerte espera en el fin”, insiste en conservar ese orden y para ello le pide a Badii desista de su intención suicida. Al alejarse ambos del sitio del entierro, una vez acordados los términos de su arreglo, el taxidermista le indica a Badii un camino para volver a la ciudad, diferente al que él utiliza y mientras habla e intenta “hacer ver” a Badii le va diciendo “aquí a la derecha”, “gira a la izquierda”, “ahora a la derecha”, y así consecutivamente. En estas frases se hace evidente la intención

del turco de mostrar un camino diferente, de guiarlo, de modificar el sentido que Badii ha decidido adoptar. Como respuesta sólo obtiene silencio, y a pesar de su inconformidad, asegura que cumplirá el compromiso adquirido.

La película no narra una historia lineal. Se trata de plantear en todo caso una serie de anécdotas que le suceden a este suicida en su búsqueda por ser enterrado y en su terror por ser enterrado vivo. En su búsqueda plantea un mundo y lo contempla, lo mira, lo registra. Según Laura Mulvey, lo que se genera aquí es un cine de registro, observación y retraso, que tiende a largas tomas y cuyo objetivo sería permitir a la presencia del tiempo mismo aparecer sobre la pantalla: “la falta de acción enfrenta a la audiencia con un sentido palpable de tiempo cinematográfico que conduce atrás”.¹⁴⁸ Estrategia de la presencia del tiempo que remite a *La imagen tiempo*, según Gilles Deleuze en torno a la construcción temporal del relato cinematográfico se genera un rompimiento con el esquema del tiempo en el cine clásico,¹⁴⁹ a partir de un principio de indeterminación del sentido: “en vez de representar un real ya descifrado el neorrealismo apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo”, pero signado por la presencia del tiempo mismo en pantalla.¹⁵⁰ Lo que se genera es una nueva forma de encadenamiento que, ya no busca cifrar el sentido del relato, sino el sentido de la imagen. Al plantear un principio de indiscernibilidad, aunque no de confusión, lo que el cine busca son nuevas conexiones que tiendan hacia el pensamiento. No es que el cine deje de contar historias, lo que surge es una manera de narrar donde el punto de lo indefinido somete a las imágenes y su desciframiento más allá de las relaciones causales características de lo que definimos como cine clásico. El relato sigue existiendo, pero

¹⁴⁸ Laura Mulvey *Death 24x a second. Stillness and the moving image*, p. 131.

¹⁴⁹ Deleuze alude aquí al movimiento neorrealista italiano al que considera fundador de un nuevo régimen de la imagen que, nuevamente por contraste con el esquema clásico, lo podemos considerar como fundador de una modernidad cinematográfica.

¹⁵⁰ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 11.

sometido a estas nuevas normas. *El sabor de las cerezas* es una película donde el relato está al servicio de la presentación de una mirada, de la construcción de un mundo, pero presentado en un esquema laberíntico que impide construir sentido, y donde la forma visual sólo contribuye a reforzar esta forma narrativa.

Por ello Laura Mulvey considera que el cine de Kiarostami justamente genera una percepción diferente del tiempo y abre al espectador a la reflexión sobre el pasado, pues no plantea claramente un sentido, y al mismo tiempo presenta a un personaje fuera de los cánones de “motivación” del cine convencional, pues no conocemos que es lo que lo lleva a actuar como lo hace, *El sabor de las cerezas* no nos da mayores pistas sobre los antecedentes de Badii. Lo que se genera entonces es ese espacio de indeterminación, ante la imposibilidad de asignar un sentido unívoco a las imágenes. Jean Luc Nancy afirma que la cinta se abre a diferentes sentidos: “se trata de la vida tal cual transcurre en tanto que no transcurra hacia ningún sitio, excepto hacia una muerte que forma parte, de manera extraña y dolorosa, de ella”.¹⁵¹ El espacio de indeterminación que la puesta en escena de la película plantea, se convierte en la mejor definición de su sentido; el “entre dos” se convierte en una fórmula acertada para definirla, como lo planteó en su comentario a esta película Eduardo A. Russo: “entre el primer piso y la planta baja, entre el actor y el personaje, entre la confesión del artificio cinematográfico y su denegación, entre la ruta principal y los atajos, el lazo cinematográfico estaría anudado y desanudado a la vez, retomado y perdido”.¹⁵²

Los constantes viajes circulares a lo largo de la cinta repiten un punto de llegada: el sitio cerca de un árbol donde Badii ha cavado su tumba y donde espera por la mañana ser enterrado. El sentido de la cinta pareciera ser ese, la muerte de Badii, el destino deseado por

¹⁵¹ Jean Luc Nancy *La evidencia del filme*, p. 67.

¹⁵² Eduardo Russo, *El cine clásico...*, p. 6.

él, imaginado por él. Toda la película apunta a un desenlace relacionado con esa construcción, o bien la consumación o bien la frustración del suicidio. El final de la cinta rompe con ese esquema también: por la noche, en una larga toma oscura sólo iluminada intermitentemente por la luz de los rayos, vemos al personaje mirar al cielo nublado, llevando adelante su plan suicida, no se sabe aún si lo consumará o no.

En el siguiente corte, con la textura de tomas de video, vemos los mismos sitios, los soldados que han rondado la filmación y al equipo de rodaje. Alguien prende un cigarro, vemos algunos personajes y entre ellos el actor que interpretó a Badii. Unos instantes después Kiarostami mismo anuncia que ha terminado el rodaje. Así describe Nancy el final de la película:

A la visión de los relámpagos se sucede la de la noche negra o la muerte: es lo que permanece sustraído –y a ese momento sumergido en el negro le sigue una luz emergente, que es el día capado por una videocámara, en el mismo lugar, cerca del árbol que se utiliza para localizar el agujero, pero sin que éste último nos sea mostrado y sin que se nos permita realmente distinguir si uno de los personajes que aparecen dentro del campo de visión de la videocámara es o no el que se había acostado para morir.¹⁵³

La película plantea, en un esquema común en la obra de este cineasta, una narración que se enlaza con una misión asumida por el protagonista. Badii tiene una misión, acabar con su vida y garantizar la sepultura de sus restos, su aventura consiste en asegurar el cumplimiento cabal de esta misión, sin embargo, al cabo de la cinta, poco importa saber si Badii a cumplido su cometido. Kiarostami pone en evidencia el dispositivo cinematográfico, apela al espectador a quien durante hora y media le ha recordado que esta está viendo una película, un constructo. Para ello ese uso particular de la cámara; para ello

¹⁵³ Jean Luc Nancy, *La evidencia del filme*, p. 96.

también la alternancia de largas tomas “meditativas” y jugosos diálogos; para ello ha narrado la historia de un personaje sin motivaciones conocidas, sin sentimientos aparentes.

Durante el diálogo con el seminarista, Badii afirma:

—He decidido liberarme de esta vida. ¿Para qué? No te ayudaría saberlo y yo no puedo hablar de ello y no lo entenderías. Bueno, no es porque no lo entiendas, pero no puedes sentir lo que yo siento. Puedes simpatizar, entender, mostrar compasión. ¿Pero sentir mi dolor?, No.

—Tu sufres y yo también. Te entiendo.

—Comprendes mi dolor, pero no puedes sentirlo. Por eso te pedí que fueras un verdadero musulmán y me ayudas. ¿Podrás?

El cineasta quiere prevenir a su espectador de la identificación con el protagonista de su historia. En una entrevista de 1997 el director ha dicho: “Mi personaje es como una de esas figuritas que se dibujan en los proyectos de arquitectura para mostrar la escala de los edificios. Son simples figuras, no personajes hacia los que se pueda experimentar ninguna clase de sentimientos”.¹⁵⁴ Los tres diálogos construyen una serie de relaciones que conforman una estructura temporal particular y pueden interpretarse como una relación en el tiempo, en otros tiempos: el diálogo con el soldado se plantea como el de un padre, “es como si fueras mi hijo”, le dice sin dudar Badii, el segundo es paralelo al de un hermano, al de un igual, se subraya en la frase “si quisiera un consejo hubiera acudido a alguien con más experiencia”, y el tercero funciona como el diálogo con un padre, el taxidermista turco no teme en “sermonear” a su interlocutor subrayando su experiencia, su mayor edad, relaciones inter-generacionales que repite en diversas formas en otras de sus películas.¹⁵⁵ A

¹⁵⁴ Serge Toubiana, “Le gout de caché: entreteín avec Abbas Kiarostami”, *Cahiers du cinema* No.518, p. 66.

¹⁵⁵ Quizá el mejor ejemplo de estas relaciones inter-generacionales sean las de los adultos con los niños. Estos últimos son muy abundantes en la filmografía de Kiarostami, recordemos que este cineasta se inició haciendo trabajos de tipo educativo y, a partir de ello, se relacionó directamente con la filmación de menores. Ellos no

pesar de estos detalles, y aunque Badii transmite en todo momento su angustia al espectador, en realidad casi nada sabemos de él y no conocemos su historia ni sus motivaciones y, por lo tanto “no podemos sentirnos verdaderamente próximos al personaje.”¹⁵⁶

5.

Es un cine que crea un mundo y lo hace ver. Un ejercicio de este tipo es lo que conforma una narración como la de *Copia conforme*,¹⁵⁷ donde la percepción crea el mundo, de tal manera que estos dos individuos que conviven de forma casual, mientras pasean por algún sitio de la Toscana, una vez que son percibidos como esposos por la dependiente de una cafetería, efectivamente se transforman en pareja y su relación cambia radicalmente, de una cierta cordialidad a una hostilidad cargada de reproches. Aquí se genera una tensión entre dos concepciones de la vida donde una idea de vida sencilla se confronta con su contraparte. Mientras el estudioso reivindica la idea del mundo como una obra de arte, ella insiste en el lugar del creador, mientras él niega el lugar especial del original que es de ya en sí una copia del modelo real que habita la naturaleza, ella valora la posición de las instituciones y los artistas en la creación.

sólo están presentes, su moral se suele cruzar con la que el mundo adulto sostiene, como puede verse en muchas escenas. En *El sabor de las cerezas* están cas ausentes, pero son a quienes el taxidermista dedica su labor, de hecho la voz en off de sus alumnos se escucha mientras Badii lo espera. Unos momentos después, él ve una fila de niños que hacen ejercicio alrededor de una cancha deportiva en clara alusión a los soldados que a travesan la cinta entera.

¹⁵⁶ Alberto Elena, *La evidencia del filme*, p. 9.

¹⁵⁷ *Copie conforme*, Francia, Italia, Irán, 2010.

6.

Diversos planteamientos de Kiarostami aproximan su trabajo a lo que conocemos desde Brecht como “distanciamiento”; pero en conjunto quizá responde a una estética que podemos definir como post-brechtiana, donde el planteamiento político ya no quiere solamente apelar al espectador para mover mediante la apertura de su consciencia a la acción, sino ir un paso más allá, eliminar la intención explicativa y proponer discursos políticos a partir de distribuciones del espacio y los cuerpos que lo habitan, y los cuales generen nuevas formas de visibilizar. Vimos antes como Rancière, ve dos características centrales del orden clásico: la primacía de la intriga y un sistema de expresión de las emociones, sentimientos y voluntades,¹⁵⁸ pero vimos también como la forma fisurada del cine de hoy, del que Kiarostami es emblema, depende de una serie de redistribuciones en estos elementos. Quizá por ello la importancia en su cine de la mirada y su relación con las percepciones: una forma de asomarse al interior, de abrir una rendija por donde se cuele la mirada, se introduce y genera narración, establece un paralelo con esa fisura que se abre en la superficie del sentido. Lo que produce sentido se establece como un trayecto, como un flujo entre dos puntos, una direccionalidad, por tanto, lo que lo fisura tiene que ver con la intervención en ese flujo, bifurcándolo, interrumpiéndolo, invirtiendo su dirección. El laberinto se muestra entonces como esa estrategia que rompe toda posible direccionalidad del sentido e impide la operación de una organicidad unificadora. Mecanismos empleados para intervenir el flujo de sentido, y para apelar al espectador, para hacerle ver algo que de otra manera no se produciría en su relación con el discurso.

A lo largo de su obra, Kiarostami se ha empeñado en poner en evidencia. El ejercicio de la mirada resulta capital, y con él, el hecho de la percepción y lo que ella funda, la

¹⁵⁸ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, p. 106.

posibilidad de visualizar lo que antes se mantenía oculto. Ya en *¿Dónde está la casa de mi amigo?*,¹⁵⁹ la presencia infantil subraya su lugar de subalternos en una relación frente al poder, encarnado por el profesor. En aquella cinta no hay una alegoría, hay la presencia de un grupo social y su problemática puesta en escena para dejar claro el lugar de cada uno. La solidaridad entre los miembros de esta comunidad es la base de su funcionamiento y es su posibilidad de subsistencia. La cinta se inicia con el plano de una puerta entreabierta, se trata de acotar y subrayar la mirada, la cámara se asoma al lugar de la confrontación niño-adulto, el salón de clase, de la misma forma que nos dejará ver los otros espacios a los que la cámara no accede, es decir, de manera fragmentaria. La casa del amigo se convierte en el lugar que indica el sentido de una búsqueda, el movimiento permanente y sin un rumbo claro que sólo la insistencia del pequeño Ahmed conserva. Esta cinta es además la primera de una trilogía en donde cada una envuelve a la anterior y pone de relieve al dispositivo cinematográfico. Así, *Y la vida continúa*,¹⁶⁰ narra el regreso de los actores de la primera película a las locaciones reales pocos años después, tras un terremoto que ha devastado la región. El director de la película, regresa a buscar a los niños que la protagonizaron. *A través de los olivos*,¹⁶¹ iniciada con el casting para la anterior película, es otra vez una puesta en abismo, una reflexión del cine dentro del cine y una forma de evidenciar el dispositivo mismo. Cine dentro del cine, esta trilogía conforma el lugar desde donde se construyen las miradas que cada película hace coincidir con la mirada de su realizador. A lo largo de toda su obra se pueden rastrear estas coordenadas del lugar de una mirada que coincide con un movimiento.

¹⁵⁹ *¿Jâne-ye dust koyâst?*, Irán, 1987.

¹⁶⁰ *Zendegi o digar hich*, Irán, 1991.

¹⁶¹ *Zir-e derajtân zeytun*, Irán, 1994.

Dos cintas diferentes en la filmografía de Kiarostami subrayan centralmente el papel de la mirada: en *Shirin*,¹⁶² donde a lo largo de hora y media no vemos sino planos cercanos de mujeres que miran, se trata de la duración de una película que ellas ven en el cine y cuyos reflejos se adivinan en los rostros mientras el sonido nos permite asomarnos a la cinta que se proyecta y de la cual la cámara nunca nos muestra ningún plano. Por otra parte, *Diez*,¹⁶³ está formada por ese número de conversaciones entre personajes que viajan en un automóvil y recorren el tráfico de la ciudad de Teherán. Ambas películas utilizan el recurso cinematográfico para visibilizar el lugar de la mujer en la sociedad iraní, para hablar de sus sentimientos, necesidades y su posición en el mundo.

Quizá un extremo de estas estrategias lo haya desplegado el cineasta en *Close up*,¹⁶⁴ en esta cinta se genera toda una confusión de lugares a partir de una confrontación eminentemente política: la tensión entre ley y justicia, pero atestiguada por la mirada vigilante de Kiarostami. La película narra la historia de un suplantador, y está basada en hechos reales, para continuar el juego de la distancia entre realidad y ficción. Este hombre se hace pasar por un famoso cineasta ante una familia que le abre las puertas de su casa hasta que al descubrirlo lo denuncia ante la policía. Kiarostami ha “representado” el juicio y los acontecimientos en su entorno valiéndose de muchos de los personajes “reales” que vivieron el acontecimiento. Al final, la mirada es cuestionada fuertemente, la imposibilidad de ver a pesar de mirar, es una idea que gira a lo largo del relato. La impotencia del juicio para generar justicia y el lugar de la mirada. Por último el planteamiento de un sentido no lineal como vehículo de estas ideas, de la visibilización de grupos subalternos. El protagonista de *Close up*, asegura que se ha hecho pasar por el cineasta Makhmalbaf

¹⁶² *Shirin*, Irán, 2009.

¹⁶³ *10 on Ten*, Francia, Irán, 2004.

¹⁶⁴ *Nema-ye Nazdik*, Irán, 1990.

porque el sí representaba sus problemas, porque en *El ciclista*,¹⁶⁵ había visto sus propios problemas en pantalla. Un cine desde los subalternos y para ellos.

Distintas relaciones entre el cine y lo político son establecidos mediante estas fisuras del discurso. *L'Année dernière à Marienbad* planteaba un laberinto del tiempo, y mediante él, articulaba una historia cuya estructuración temporal resultaba imposible. Desde el relato mítico, la función del laberinto era preservar, ocultar. En aquel caso a la bestia, en éste, un posible sentido. Pero esta ocultación tiene una significación particular, un alcance político también. Mostrar lo que no se muestra y, aún más, ocultar lo que se quiere mostrar. La figura del laberinto rompe la univocidad del sentido, pues introduce múltiples bifurcaciones, constantes alternativas, retornos, cruces. Se trata de una estructura articulada para un espectador que es confrontado en sus capacidades creadas y se lo obliga a un “emancipación”, en los términos definidos por Rancière, es decir, a un cuestionamiento de la imagen que tiene su punto de partida en la imposibilidad de asignar sentido automáticamente. El arte cinematográfico se erige como una forma del pensamiento, pero a partir de una relación con la mirada como una obligación ineludible.

Obligar a ver es el imperativo ya presente en el documental de Forough *La casa negra*, donde una situación social sólo es relevante a los ojos del espectador si se lo obliga a ver. Kiarostami radicaliza esta postura, pues su forma de “hacer evidente”, se suma con una estructura narrativa y un planteamiento visual que obliga al espectador a involucrarse y tomar distancia, a alejarse, pero no poder evitar involucrarse en el drama que se le presenta. Laberintos que crean distancia y que acortan las distancias. Sentidos ocultos en estas estructuras que se hacen ver al esconderse, sea en el el traslapamiento de los tiempos, como

¹⁶⁵ *Der Fahrradfahrer*, dirigida por Mohsen Makhmalbaf, Irán, 1987.

sucede en Resnais, sea en los cruces de sentido, como propone Kiarostami, el laberinto fisura el discurso porque tiene la capacidad de reformular la comprensión del arte fílmico.

FISURAS DEL TIEMPO, EL ETERNO RETORNO

La vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados.

Julio Cortázar, *Rayuela*

De haber un eterno retorno que sostenga al mundo, es un eterno retorno a la razón.

Gaston Bachelard, *La intuición del instante*

El del tiempo es el problema del cine, y a lo largo de su historia ha sido una constante pregunta para teóricos y cineastas. Ya en 1925, cuando el joven arte cinematográfico cumplía apenas sus primeras tres décadas de vida, Jean Epstein consideraba como uno de los valores del cine el de “multiplicar y flexibilizar inmensamente los juegos de perspectiva temporal, arrastrar a la inteligencia a una gimnasia que le es siempre difícil: pasar de un absoluto empedernido a inestables condicionales”.¹⁶⁶ El poder de este aparato, según el cineasta, es el de estirar o condensar la duración y, por tanto, es la demostración de la verdadera naturaleza del tiempo, la relatividad. Es una máquina que, frente al espectador, se muestra con un potencial inmenso y es, por ello, una forma de pensamiento.

¹⁶⁶ Jean Epstein *La inteligencia de una máquina*, p. 23.

Sin ella, no veríamos nada de lo que puede ser materialmente un tiempo cincuenta mil veces más rápido o cuatro veces más lento que aquel que vivimos. Desde luego, es un instrumento material pero cuya actuación suministra una apariencia tan elaborada, tan preparada para el uso del espíritu, que se lo puede considerar ya como pensamiento a medias, y pensamiento según las reglas de un análisis y de una síntesis que, sin el instrumento cinematográfico, el hombre hubiera sido incapaz de poner en práctica.¹⁶⁷

Esta reflexión sucede en una década donde el cine todavía está consolidando sus formas narrativas, lo que no obsta para que el cineasta francés note el potencial del aparato fílmico para manipular el tiempo y su percepción, incluyendo su reflexión sobre la relatividad del tiempo.¹⁶⁸ Pocos años más tarde, dos cineastas soviéticos, cuyos planteamientos son divergentes en muchos puntos, resaltaban por igual la particular relación del cine con el estatuto temporal. Primero Dziga Vertov, quien apostaba por un arte cinematográfico que se alejara tanto de la narración como de la forma teatral, escribió en 1929: “el *cine-ojo* es la concentración y descomposición del tiempo. El *cine-ojo* es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al *ojo* humano, a una velocidad temporal inaccesible al ojo humano”,¹⁶⁹ el cine se revelaba así como portador de una potencia que superaba al ojo mismo, y era ya capaz de mostrar lo que el ser humano no podía ver por sí mismo.

Por su parte, Sergei M. Eisenstein, quien teorizó ampliamente sobre el cine y sus potencialidades, quién veía en el montaje la forma particular en la cual el arte de las imágenes en movimiento se manifestaba, y quién había realizado la parte fundamental

¹⁶⁷ *Ídem*, p. 23.

¹⁶⁸ Albert Einstein había publicado su Teoría de la relatividad espacial en 1905 y diez años más tarde publicó la Teoría de la relatividad general, tras ella, se genera un debate que rebasa las fronteras de la ciencia. En torno al tiempo y el cine hay un cierto eco también, por ejemplo en el trabajo teórico de Sergei M. Eisenstein, quien retomaría también ciertos conceptos de la teoría de la relatividad, si bien fuera de su contexto original. En *La forma del cine* cita al propio Albert Einstein para referir a la cuarta dimensión (p.70).

¹⁶⁹ Dziga Vertov *El cine ojo*, p. 38.

de su obra fílmica de manera simultánea a su trabajo teórico, consideró que el cine existe “en un espacio tridimensional, inexpresable espacialmente y que sólo surge y existe en la cuarta dimensión (el tiempo añadido a las tres dimensiones)”,¹⁷⁰ y ve al medio fílmico como un “excelente instrumento para la percepción”, capaz de ayudarnos a percibir el continuo de cuatro dimensiones en el que existimos.

En buena medida, la experimentación fílmica de la década de los años veinte contribuyó a consolidar los elementos característicos del esquema hegemónico que viviría su época dorada durante las siguientes décadas. Este esquema se basó también en una sólida estructura narrativa. Si los postulados teóricos aludidos antes se basaban en una idea de la relatividad del tiempo y en la crítica de la narratividad, el cine clásico se articuló, y construyó una propuesta de sentido, a partir de un sólido esquema temporal: un tiempo absoluto fuera de la relatividad. En el esquema hegemónico que se impondrá, la naturaleza discursiva coincidía plenamente con un tiempo de la historia sin fisuras.

Hay, en este discurso, una relación orgánica entre estatuto temporal y propuesta de sentido. Gombrich considera que “la integración temporal depende de la búsqueda de significado, el impulso de encontrar un sentido coherente al material representado”.¹⁷¹ Así, coherencia y sentido se ensamblan en torno al tiempo. En el discurso clásico esta construcción se forja en una cadena y una relación constante de causa y efecto, donde “la causalidad de los personajes aporta la base para la coherencia temporal”.¹⁷² Y esta coherencia e identificación dependen de una disposición de la intensidad en la narración, de lo que se deja fuera y de lo que se muestra, de la tensión entre la información que posee el

¹⁷⁰ Sergei M. Eisenstein *La forma del cine*, p. 70.

¹⁷¹ Ernst H. Gombrich “Moment and movement in art”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1964, p. 299.

¹⁷² David Bordwell *El cine clásico de Hollywood*, p. 47.

espectador y la que ignora. La duración y la velocidad están en una dependencia permanente con la causalidad del relato, y los límites de ellos están condicionados por la historia misma.

Según Bordwell, “el realizador clásico necesita una apertura, un umbral, esa exposición concentrada y preliminar que nos precipita *in medias res*. Los acontecimientos se revelan sucesivamente a partir de ahí”.¹⁷³ En este esquema, por tanto, informar sobre el futuro y el pasado de la historia “está prohibido con especial rigor”, pues ello haría evidente la narración misma. El *flashback* es la única manipulación permisible, pero debe ser fuertemente justificada en el relato, pues “los altos en el tiempo inmotivados tienden a desconcertar al público, diluyendo de este modo su ilusión de estar participando en las vidas de los personajes”, según se decía en un manual para guionistas citado por el mismo Bordwell, y que pone en evidencia dos características centrales del dispositivo hegemónico: la necesaria identificación del espectador y la necesidad de imbuirlo en el relato.¹⁷⁴ Así, los acontecimientos son presentados a partir de un estado de cosas, un pasado de la historia que es preciso ir revelando como explicación o como motivación de los personajes. Al principio no lo sabemos todo y la narración consiste, en cierta medida, en revelar eso que antecede a la acción en pantalla y que, muchas veces, la explica.

Es normal la recurrencia al *flashback*, pero esta figura retomada de la literatura, no tiene necesariamente que respetar las convenciones literarias de la narración en primera persona, pues puede proporcionar información que el personaje que recuerda no presenció o no pudo haber conocido, su memoria se presenta como un pretexto para proporcionar al espectador aquella información y no se manifiesta como un error. Dentro de las

¹⁷³ David Bordwell *El cine clásico de Hollywood*, p. 46.

¹⁷⁴ *Ídem*

convenciones cinematográficas establecidas por el discurso clásico, es, simplemente, normal. En este esquema, marcado por la segmentación, el montaje tiende a determinar con claridad el flujo temporal por estrategias retóricas diversas que incluyen la continuidad, el uso del sonido, los elementos de puesta en escena y la distribución de planos, ángulos y distancias. Todo en función de una fuerte narración, constituida por una intensa continuidad temporal, sin lagunas injustificadas argumentalmente.

Desde el punto de vista de la narratología “Las relaciones de tiempo constituyen uno de los más importantes elementos de la estructura narrativa, y proporcionan una poderosa técnica artística para presentar el mundo de la historia de formas variadas y estéticamente interesantes”.¹⁷⁵ Cuando se habla de tiempo se habla de las relaciones entre diégesis y discurso, es decir, entre el mundo imaginado y su despliegue narrativo en la pantalla. Al análisis narratológico le interesa cómo una historia, que sucede en un supuesto continuo lineal, es desplegada discursivamente, en formas variadas, mediante el uso de estrategias concretas como el *flashback*, el *flash-forward* y muchas otras: las elipsis, las simultaneidades, las síntesis, los resúmenes, los recuerdos y otras que pueden incluir la ralentización o aceleración del tiempo, el congelamiento e incluso la repetición, pero todos estos, sobre formas concretas y en caso específicos de los que no se debe abusar, por el riesgo de hacer ininteligible la historia al espectador.

La llamada “modernidad cinematográfica”, en los términos considerados por Bazin, implica una propuesta temporal diferente, aunque esta diferencia se limita al nivel de la forma retórica, y el tiempo diegético siempre se puede reconstituir. *Citizen Kane* es el ejemplo máximo de transformación temporal, a partir del uso de la profundidad de campo y los largos planos, con lo cual consolida una apuesta por el realismo. Los diferentes

¹⁷⁵ Robert Stam *et al.* *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, p. 142.

episodios en forma de recuerdos que articulan la historia, estructuran un relato que subraya los puntos de vista de quienes relatan, entre los cuales puede haber discrepancias, pero que en total construyen la historia de Charles Foster Kane, cuyo planteamiento central queda de manifiesto en un final organizador, en la explicación de la búsqueda que organiza la cinta, sintetizado en la palabra “Rosebud”, dicho por Kane en su lecho de muerte.

Rashomon actúa en manera semejante.¹⁷⁶ A lo largo de su duración relata un mismo suceso desde cuatro distintos puntos de vista, los cuales describen un crimen que ha sucedido. En el patio de un viejo cuartel, obligados a convivir ahí por la lluvia, los testigos narran, y las dudas de lo que sucede son tan importantes, que al final cabe preguntarse si es posible asistir a una verdad unívoca a partir de esos recuerdos; la subjetividad emerge como la única posible explicación.

En 1956 Stanley Kubrick realizó *The killing*, cinta que narra el intento de un grupo de personas por elaborar un atraco perfecto. La película se articula de una manera muy particular y novedosa para la época: marcados por las horas del reloj, los acontecimientos se narran en un desorden cronológico que no impide avanzar al relato en forma narrativa. Aquí, la retórica del tiempo se hace asincrónica con el tiempo de la historia diegética y, sin embargo, al final se puede rearticular la historia, y el tiempo desestructurado por la narración recupera su linealidad.

Ya en *Rashomon*, Kurosawa desplazaba la figura del espectador en el personaje que llega a la puerta de Rasho a guarecerse de la lluvia y se vuelve recipiendario de las versiones del relato. Mucho tiempo antes, en *Así habló Zaratustra*, Nietzsche utilizaba una figura semejante en los compañeros navegantes del protagonista para quien él habla, a quienes

¹⁷⁶ *Rashomon* película japonesa dirigida por Akira Kurosawa en 1950.

cuenta la historia. En uno y otro caso, el hecho narrativo es constante. En el capítulo II de este libro “De la visión y el enigma”, Zarathustra dialoga con un enano que se encuentra en el camino, en estos términos:

—¡Mira ese portón! ¡Enano! —seguí diciendo—, tiene dos caras. Dos caminos convergen aquí: nadie los ha recorrido aún hasta el final. Esa larga calle, hacia atrás: dura una eternidad. Y esa larga calle hacia delante es otra eternidad. Se contraponen esos caminos, chocan derechamente de cabeza, y aquí, en este portón, es donde convergen. El nombre del portón está escrito arriba: ‘Instante’. Pero si alguien recorriese uno de ellos cada vez y cada vez más lejos ¿crees tú, enano, que esos caminos se contradicen eternamente?

—Todas las cosas derechas mienten, murmuró con desprecio el enano. Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo.¹⁷⁷

La visión Nietzschiana del tiempo hace confluír los caminos eternos del futuro y del pasado en un lugar: el instante, y preguntar sobre la naturaleza de ellos. El enano le hace ver que la única verdad posible viene de la curva, y no del pensamiento rectilíneo que conforma la visión del tiempo: el tiempo como una línea recta que se aleja en ambas direcciones. Pero ahí no se detiene, antes bien, esta reflexión inicial le permite emprender otra:

—Mira —continué diciendo—, este instante! Desde este portón llamado Instante corre *hacia atrás* una calle larga, eterna: a nuestras espaldas yace una eternidad. Cada una de las cosas que *pueden* correr, ¿no tendrá ya que haber recorrido ya alguna vez esa calle? Cada una de las cosas que *pueden* ocurrir, ¿no tendrá que haber ocurrido, haber sido hecha, haber transcurrido ya alguna vez? Y si todo ha existido ya: ¿qué piensas tú, enano, de este instante? ¿No tendrá también este portón que haber existido ya? ¿Y no están todas las cosas anudadas con fuerza, de modo que este instante arrastra tras si todas las cosas venideras? ¿Por tanto incluso a sí mismo? Pues cada una de las cosas que *pueden* correr: ¡también por

¹⁷⁷ Friedrich Nietzsche *Así hablaba Zarathustra*, p. 153.

esa larga calle *hacia delante* tiene que volver a correr una vez más!¹⁷⁸

Se trata en efecto del *Eterno retorno*, no de la repetición igual en el tiempo, no del regreso automático de los acontecimientos —el tiempo es circular, ha dicho el enano—, antes bien, para Nietzsche habría un instante en una existencia perpetua, en una dimensión temporal eterna. Es decir, si todo lo que existe ha existido ya y existirá, se puede hablar de retorno, aunque de una forma distinta a la que se alude en relación a la dimensión temporal humana, la de la sucesión o el devenir de los acontecimientos, la linealidad. El que remite Nietzsche es eterno porque se trata de un mismo instante, no en su repetición, sino en su permanencia. El eterno retorno desde el punto de vista de la sucesión sólo puede ser comprendido en tanto a la repetición de acontecimientos.

En su estudio sobre el cine, Deleuze plantea un tipo de rompimiento en el estatuto temporal, la “Imagen cristal”, constituida por la operación más fundamental del tiempo:

Como el pasado no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado, diferentes uno y otro por naturaleza o, lo que es equivalente, es preciso que desdoble al presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado. (...) El tiempo consiste en esta escisión, y es ella, es él lo que se «ve en el cristal». La imagen-cristal no era *el* tiempo, pero se ve al tiempo en el cristal. Se ve en el cristal la perpetua fundación del tiempo, el tiempo no cronológico.¹⁷⁹

Deleuze comenta aquí las tesis de Bergson en torno al tiempo, donde “el pasado coexiste con el presente que él ha sido;” y al mismo tiempo “se conserva en sí como pasado en general (no cronológico)”, de esta manera el tiempo se desdobra a cada instante en

¹⁷⁸ *Ídem*, p. 154.

¹⁷⁹ Gilles Deleuze *La imagen tiempo*, p. 113.

presente y pasado,¹⁸⁰ y esta operación funciona en distintos discursos, modificando el hecho temporal. El proceso narrativo, que depende de la puesta en escena de un tiempo lineal y orgánico, es cuestionado cuando se le hace depender de un estatuto temporal diferente. En los ejemplos que veremos, la fisura en la linealidad temporal sucede en el universo diegético antes que la retórica lo describa. En el presente capítulo abordo la fisura que se da en el discurso a partir de la figura del eterno retorno, el siguiente es continuación de estos temas y analiza la crónica del instante. El eterno retorno fisura la solidez del discurso porque rompe la organicidad del tiempo, no sólo en el nivel retórico, sino en la historia misma, pues la linealidad temporal no puede reconstituirse y el discurso que se establece ya no es el portador de la fractura en el tiempo, no se trata más de un problema de “punto de vista”, sino de una organización temporal diferente.

1.

En una mañana soleada, por el frente de una construcción monumental, camina un hombre de traje café y sombrero en la actitud clásica de los investigadores de las películas. Tras una disolvencia lo vemos entrar a una sala de aquel recinto, y nos enteramos que es un museo; en el fondo una mujer sentada frente a un cuadro observa impasible y sin ninguna distracción. Ella viste elegantemente y tiene un ramo de flores a su lado. Los cortes muestran alternativamente a quien mira y lo mirado, al detective que ve una pared y de inmediato el muro lleno de cuadros de aquella sala de museo; al detective que voltea al otro lado y la pintura que se sitúa ahí; al detective que voltea y compara la mujer del cuadro con la que lo observa; las flores que porta una y, en un movimiento de la cámara, las flores que

¹⁸⁰ *Ídem*, p.115

tiene la otra. Se trata del observador viendo a otra observadora. Hasta que la mirada del detective tropieza con el cabello de la mujer, con un peinado especial y esa figura espiral que se repetirá a lo largo de la película, y que se repite en el peinado de la mujer del cuadro. Lo primero que destaca es el parecido entre ambas mujeres, la de la pintura y la de quien la observa y quien, aparentemente, está obsesionada por la imagen del cuadro.



El detective se llama Scottie, se acerca a la puerta sin salir y llama al vigía del museo para saber el título del cuadro, el nombre de la mujer pintada en él. Mientras ambos hablan, al fondo del cuadro permanece la mujer sentada en su observación. Nuevamente Scottie la voltea a ver, sólo para abandonar la escena y dejarla en su posición. La escena subraya una y otra vez que el cine es este lugar del cruce de las miradas: la mirada de un

personaje a otro, de los protagonistas al interior de la escena, la de la cámara y, finalmente, la mirada del espectador que ejerce de *voyeur*, de mirón.

La película se llama *Vertigo* y fue filmada en 1958 por Alfred Hitchcock. La disposición de aquella escena se repite a lo largo de la cinta, donde todo está colocado para la mirada de Scottie porque ha sido preparado para él, para engañarlo por medio de la mirada: hacerle ver y, así, hacerle creer. Scottie cree que lo que ve es real y no se da cuenta que es manipulado para convertirse en la mano operadora del crimen, la forma en el que se justifica la muerte de una mujer, que no es como lo miramos. El plan salió perfecto, pero hay algo más allá de la mirada que ella posibilita: una pasión desbordada del hombre por la mujer mirada. Y esa pasión de Scottie propiciará un cambio radical en la historia: él se empeña en volver a ver. Empeño que acabará por fisurar la linealidad temporal, al abrir un tiempo diferente, el de la persecución, el de la nostalgia que pretende revivir el pasado y resucitar a una muerta.

En Hitchcock todo está dispuesto para la mirada y al mismo tiempo para la manipulación. El acto de ver es lo que más nos aleja de nosotros mismos,¹⁸¹ lo que nos saca de nosotros, y quizá por ello es que posibilita el engaño; pero también en el ver está la posibilidad de conocer al otro, de relacionarse con él. Toda la obra de este cineasta está mediada por la obligación de engañar, de propiciar la sorpresa del público a partir de la trampa. “El rey del suspenso”, se le ha llamado, y el suspenso no es más que la postergación de una respuesta a una duda que la cinta misma ha planteado, es la apertura de una zona de indefinición para generar la ansiedad de la respuesta en el espectador. En

¹⁸¹ Julio Cortázar hace decir a Michel, el protagonista de *Las babas del diablo*: “Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía...”, ahí acercándose al planteamiento lacaniano sobre la mirada: “En nuestra relación con las cosas, tal como lo constituye la vía de la visión y la ordena en las figuras de la representación, algo se desliza, pasa, se trasmite de peldaño en peldaño, para ser siempre en algún grado, eludido, eso se llama la mirada”. Jacques Lacan *El seminario libro 11, los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, p. 81.

Vertigo los personajes parecen repetir la posición de quien mira, de ese espectador que es víctima del engaño a partir de lo que mira o, con más precisión, de lo que se le hace ver.

Por esa época las películas que realizará Alfred Hitchcock añaden a la necesidad narrativa de engañar, de ocultar o de sorprender, esta forma particular de disponer la mirada. Así, en 1955 filmó *Rear window* una cinta donde todo lo propicia lo mirado: un accidente obliga a Jeffries a permanecer postrado en su departamento, por lo que ocupa su tiempo en observar a los vecinos a través de la ventana y enterarse de su vida hasta involucrarse en un crimen que ve, o cree ver; en adelante la tensión del relato está determinada por la necesidad de comprobar si lo visto es real o no.

Más adelante, el voyerismo de Norman Bates funcionará de nuevo para hacer un paralelo entre la posición del espectador y la del protagonista de *Psycho*, filmada en 1960. Aquí, la historia se desarrolla a partir de que la mirada de Bates se posa sobre la mujer que se hospeda en el hotel que él cuida. *Psycho* crea su relato haciendo creer al espectador que lo que ve es real, pero nunca es totalmente claro y la mirada será nuevamente el mecanismo del engaño. El tema volverá de maneras diversas a lo largo de las cintas de este director, mirada, artificio y engaño son partes diversas de una misma cuestión, la forma constructiva de la narración hitchcockiana. Ya en 1948 en *Rope*, por ejemplo, todo el asunto consiste en hacer ver y hacer creer, y el engaño funciona hasta el momento donde la culpa acaba por condicionar la resolución del relato. Así, la obsesión por el crimen perfecto, el engaño absoluto, determinará la construcción de sus películas, se trata de un reto en el que la justicia acabará, como en otros casos que hemos visto, por imponerse de maneras paradójicas, pero que se basa sobre todo en esa tensión entre lo que se hace ver y lo que esto hace creer.

Hitchcock es un cineasta bisagra, su obra se puede considerar como el ejemplo máximo del clasicismo o de la modernidad, en los términos que teorizaron Bazin y Deleuze. *Vertigo* es una cinta filmada justo en este punto de transición y propone un manejo del tiempo que se puede ubicar también en este intermedio. El esquema temporal que plantea es el de una disrupción: Madeleine es aparentemente una mujer invadida por el espíritu de otra, que vivió un siglo atrás, y se dedica a recorrer los sitios que aquella mujer, Carlota, recorrió: las calles, los parques, las casas. Enterado de esta fijación, el marido la hace seguir por su viejo amigo Scottie, quien ha sufrido un accidente y se encuentra incapacitado para ejercer su trabajo en el cuerpo de policía. En esta persecución ella parece habitar otro tiempo, remoto, y parece repetir la vida de Carlota, dos tiempos irreconciliables, desencadenados. No se trata de un flash back ni de un recuerdo, se trata de un habitante del presente viviendo una vida pasada, cuyo desenlace trágico se cierne como una sombra sobre el momento actual, el presente diegético.

Vertigo habilita un doble relato a partir de la concatenación de dos tiempos narrativos. La persecución de la mujer de la que la escena del museo es parte, se concreta en el intento del investigador por cerrar una fisura en el relato: Madeleine cree ser la reencarnación de Carlota y está dominada por tendencias suicidas que se hacen efectivas hacia la mitad de la película. Pero antes ambos personajes se encuentran, él cree que la engaña y la intenta ayudar; en una escena llegan a un bosque y ven una secuoya, un corte del tronco de ese árbol indica el paso del tiempo, marcando en los estratos de la madera fechas significativas. Madeleine muestra dos puntos, en fechas muy anteriores al presente del relato:

—Nací en un lugar por aquí... y ahí morí. Para ti fue sólo un momento. Ni lo notaste...

Esta fisura en la linealidad temporal de la película se complementa con una serie de referencias a un pasado remoto en el que supuestamente ella habría tenido otra existencia, mientras el detective se siente cada vez más comprometido en ayudar a la mujer hasta enamorarse de ella. Para Raymond Bellour la fotografía fija, insertada en el relato fílmico tiene la capacidad de trastocar el flujo temporal pues abre una fisura en la continuidad y conforma una relación con dos formas temporales, pues la imagen fija es la imagen del pasado, remite a un tiempo que se ha ido pero ha quedado registrado en la impresión fotográfica.¹⁸² La imagen fija tiene esa cualidad al ser introducida en el flujo continuo del relato fílmico; es como una contradicción, permite una pausa de reflexión en un discurso cuya naturaleza es contrario a la pausa, en el cine todo es devenir, continuar. En cierta medida, la pintura de Carlota en el museo abre una conexión semejante, pues une dos momentos temporales alejados en el tiempo y contribuye a la narración de este engaño al unir a ambas mujeres en la mirada del espectador. Este momento de contemplación silenciosa significa una pausa en el flujo narrativo, si bien permite la reflexión sobre el engaño y la presencia del detective.

Hacia la mitad de la cinta *Madeleine muere* y este hecho divide la película en dos tiempos. El segundo se inicia una vez concretado el suicidio ante la mirada impotente del detective, Scottie se encuentra solo, nuevamente vagando por la ciudad y buscando un sentido, queriendo borrar la culpa que le atormenta por no haber impedido la muerte que con claridad se anticipaba y le exigía su concurso para evitarla. En su errancia encuentra una mujer de enorme parecido con Madeleine, inmediatamente se aproxima a ella, la invita

¹⁸² Raymond Bellour *Entre imágenes*, p. 112.

a salir, la hace cambiar, la peina y la viste a semejanza de la original perdida. Intenta, con estas acciones, recobrar un tiempo irrepetible, el de su convivencia con aquella mujer; mientras más profundiza en la semejanza, se va haciendo patente el engaño, el simulacro del que él ha sido víctima y con el cual ha participado en el crimen de otra mujer inocente, según la propia mujer informa al espectador en un momento de debilidad que no es suficiente para confesar los hechos al detective. Para el espectador es clara la manera como Scottie se ha dejado envolver, obsesionado como está en hacer vivir, no una mujer que sabe ha muerto, sino su imagen. La película ensambla un discurso en torno al tiempo que parte de una aparente ruptura que la trama revela como falsa, pero que condiciona la comprensión de la historia, su funcionamiento narrativo y se erige como una fisura del discurso. La disposición de esta narración parte desde luego de una disrupción ajena a la diégesis, que se divide en dos partes, marcadas por una muerte, y cuya fractura se conecta, y al mismo tiempo se sutura, hacia el final de la película cuando una segunda muerte, en apariencia la misma mujer, reconstruye la linealidad temporal de toda duda. La muerte significa también la imposición de la justicia, con ella se restituye el orden temporal y el orden jurídico, Scottie recupera su lugar en el mundo. Ambas partes son co-dependientes: sólo se puede ejercer la justicia haciendo volver el orden del mundo.

En *Vertigo*, la fisura temporal se erige primero en el plano de la historia y no sólo en el discursivo. La reestructuración al final parece contradecir este principio de fisura, pero la disrupción temporal erigida en el nivel de la historia, a pesar de la reordenación de la linealidad temporal, ha marcado la forma en que se presenta la historia y queda más allá de la linealidad.

2.

Este tipo de reconstrucción del pasado a partir de la imagen, conecta *Vertigo* con otra película filmada pocos años más tarde, *La jetée*, dirigida en 1962 por Chris Marker y que tiene entre sus referentes la cinta de Hitchcock. Al inicio una voz en off anuncia:

—Esta es la historia de un hombre marcado por una imagen de su infancia.

La película plantea un rompimiento radical, no se estructura con fotogramas convencionales constituidos por cadenas de planos fijos corriendo a una cadencia que simula el movimiento del mundo, sino a partir de una cadena de fotos fijas mostradas como tales, sin que la duración simule continuidad. La cinta se anuncia como *un Photo roman de Chris Marker*, una foto novela, y narra una historia sin diálogos, pero con una voz en off que hace resonar la memoria subjetiva del protagonista, un soldado francés de la III Guerra Mundial una vez finalizada ésta, en los subterráneos de la ciudad de París destruida como el resto de la superficie terrestre por las armas atómicas. Este personaje es objeto de experimentos llevados a cabo por un grupo de científicos, quienes buscan una “fisura en el tiempo” para intentar rescatar a la humanidad, expulsada de la superficie terrestre por la contaminación nuclear. Ha sido elegido para intentar el viaje por esa fisura pues aquella imagen, una violenta imagen conservada en su memoria, lo señala como el vehículo ideal para ir en busca de un pasado anterior a la destrucción al mundo.

A partir de aquí, las conexiones con la cinta de Hitchcock se multiplican, plantean un esquema temporal esencialmente diferente, más allá del viaje en el tiempo, y construyen una línea temporal que se niega a seguir la dirección de una linealidad progresiva. Si *Vertigo* lo hace por la necesidad del protagonista de reconstruir el pasado en la nueva

presencia con la cual se encuentra en la segunda mitad de la cinta, *La jetée* funciona por un esquema que insiste en el retorno a un punto de partida, ese del que es testimonio la imagen en la memoria de su protagonista. Ayudado por los científicos, el hombre comienza a viajar a un pasado donde encuentra “niños de verdad, gatos de verdad, pájaros de verdad, tumbas de verdad”, busca una imagen de tiempos de paz con la que ha atravesado los tiempos de guerra. La escena que le obsesiona sucede en el muelle del aeropuerto de Orly, ahí vio a un hombre morir pero también el rostro de una mujer que ha permanecido en su memoria. La voz recuerda:

—Nada distingue los recuerdos de los momentos corrientes, no se descubren hasta más tarde por sus cicatrices.

Los recuerdos son vistos como acontecimientos en el flujo temporal que se distinguen de los “momentos corrientes”, pero que en la memoria no se pueden diferenciar sino por sus cicatrices, por las marcas dolorosas que han dejado. Una huella de dolor que emerge y recuerda, ahora sí, que la memoria sólo puede operar por las marcas que es capaz de distinguir. Si la historia puede narrarse es debido a la emergencia de el recuerdo como huella del dolor pasado que se actualiza. Pero esa huella es también un instante, en los términos descritos por Nietzsche, un punto que se revelará como eterno en su conexión con el pasado y el futuro.



Llevado al pasado por los científicos, el protagonista no tarda en encontrar a aquella mujer de su imagen, juntos comienzan la exploración de ese pasado y recorren las calles para ver a los niños y pasear por los parques; como en *Vertigo* estar juntos es vagabundear, pasear por la ciudad sin rumbo. En ambas películas, el vagar, ejercer el ocio, se erige como el lugar desde donde se posibilita la historia, y el no hacer nada productivo es la potencia del relato. Él no sabe si “si es conducido hacia ella, si le controlan, si se lo inventa o si lo sueña”, el mecanismo queda opaco a sus ojos, pero disfruta la compañía de esa imagen materializada de su obsesión, en tanto ella acepta el encuentro con este hombre que aparece y desaparece inesperadamente y al que llama “mi espectro”.

Estos paseos los conducirán a un parque y a una secuoya que, como en *Vertigo*, les permitirá mostrar de forma gráfica la fractura con el tiempo del que son partícipes, al brincar la franja temporal que les corresponde, hacia el pasado en una, hacia el futuro en la otra. Lo que queda de manifiesto es esa posible ruptura de la lógica temporal en su linealidad, una bifurcación con la temporalidad en su ordenación lineal.



Se trata de la fisura del sentido que se posibilita por el retorno. Hay en ambos relatos una bifurcación en el nivel de la historia, más allá de la reordenación meramente discursiva. Lo que en la cinta de Hitchcock queda determinado por el retorno a un punto desde el que recomenzar, pero que funciona como el punto de partida del engaño. Pero *La jetée* irá un paso adelante, no es sólo la ruptura de este tiempo mediante los viajes al pasado y el futuro emprendidos por el protagonista en busca de una imagen a reconstituir, pues el final del relato y el encuentro final revelará que la imagen que le obsesiona es la de su propia muerte, atestiguada por esa mujer y por él mismo como niño. El tiempo de la diégesis no puede entonces reconstituirse de manera lineal y progresiva, se trata del tiempo del retorno, del ciclo, del regreso que rompe la forma convencional funcional para el aparato clásico hegemónico.

El retorno a un mismo instante congelado en el tiempo por la imagen fotográfica representa la fisura definitiva frente a la linealidad. Un punto de encuentro entre dos tiempos absolutamente incompatibles, un presente prolongado en otro momento de la existencia. Presente congelado que queda simbolizado en una secuencia de la cinta, cuando ambos recorren el “museo de animales eternos”, unas salas pobladas por distintas especies de animales disecados, que permite a la película jugar con las ideas de deseo, eternidad y muerte, en ese instante petrificado que el museo atestigua y que, como en *Tideland* remite a la petrificación de la existencia, la eternidad de un instante despojado de su soplo vital.

La relación inicia unas escenas antes, justo después de la aparición de la secuoya cuando, mediante una nueva inyección, el soldado es conducido a la mujer; ella duerme de cara al sol y

—Él se da cuenta de que, en este mundo en el que acaba de aterrizar para ser devuelto a ella por unos instantes ella esta muerta.



Escena que recuerda la bifurcación de otros viajes en el tiempo, por ejemplo en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, el protagonista reflexiona:

—Pero todo esto que razono juiciosamente, significa que Faustine ha muerto; que no hay más Faustine que esta imagen, para la que no existo.¹⁸³

En uno y otro relato queda de manifiesto, como pensaba Bachelard, que sólo mediante la razón todo puede comenzar de nuevo, mientras que el fracaso es siempre experimental.¹⁸⁴ Ambos personajes, el de Bioy y el de la película, habitan un tiempo indefinido, “sin proyectos, sin recuerdos”, pero ambos son también conscientes de la barrera que se erige entre ellos y la mujer deseada, por más que la mirada intente romperla y anular la distancia.

¹⁸³ Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, p. 120.

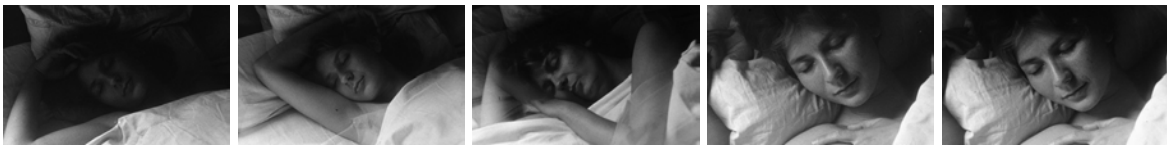
¹⁸⁴ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, p. 89.



En la película se da un largo espacio de encuentro y vagabundeo en común, marcado por numerosas imágenes donde la mirada de él se detiene en ella, él la mira durante toda la película, la desea y la posee con la mirada. Cuando él se hace consciente de la barrera, de la distancia insalvable, su mirada deja a la mujer y enfrenta directamente a la cámara, confronta al espectador mientras ella, por su parte, lo mira a él, por un momento consternada, pero ajena a la tensión de este enfrentamiento.



Esta toma marca el fin de una secuencia de experimentos y el inicio de una nueva. Una escena sin la guía de la voz en *off* muestra sucesivamente a la mujer que duerme plácidamente en su cama, seguramente al amanecer, el sonido es el canto de muchas aves subiendo de intensidad. Al final ella despierta y parpadea repetidamente, pero la secuencia no es más de largos planos fijos, sino de la cadencia en movimiento que representa una nueva disrupción en el flujo narrativo. Tras unos segundos, la secuencia y su sonido de aves se corta repentinamente y volvemos a la forma antes utilizada.



Hacia el quincuagésimo día ellos se encuentran en el “museo de los animales eternos”, ahí, mientras ella observa fascinada las diversas especies disecadas, él la observa a ella, su asombro y su curiosidad frente a estas especies congeladas en el tiempo, su rostro de fascinación mientras mira cada animal, los toca, se pregunta. Ambos ríen juntos, hay una complicidad nacida de la confianza absoluta que las tomas subrayan sin olvidar la relación de observador que él mantiene frente a ella. Al final, las imágenes de esta escena sintetizan la película: ella observa despreocupada, acepta una situación extraña en la que no se sabe en ningún peligro, él la desea y la mira, la película está marcada en definitiva por la mirada de él hacia ella, mientras lo observado es externo a ellos, las miradas son tan eternas como muertas, separadas e inconciliables, como las especies metidas en su vitrina.



El final de la película revela como la disrupción está señalada desde el inicio mismo de la cinta y el planteamiento narrativo. La narración está dada por un quiebre temporal pero, a diferencia de *Vertigo*, aquí no hay vuelta al orden, nada explica la concatenación de hechos ni las bifurcaciones, y no hay ordenamiento lineal ni progresivo. *La jetée* queda como el relato de una tragedia señalada por la instauración de un tiempo diferente y cíclico, es la fisura del retorno. El instante que el recuerda, es el de su propia muerte y es un instante que permanece y al que, por tanto, el protagonista parece condenado a volver. Es

un instante que no varía y que queda ahí en espera de la vuelta del personaje, no importa que el pueda viajar en el tiempo, que pueda huir, el retorno que se lleva a cabo es como una condena que no se puede eludir. Este ciclo marca además la ruptura con la linealidad: todos los acontecimientos del mundo han acontecido y pasarán en el instante, pues el instante es lo que permanente.

3.

Marcada por una disrupción en el flujo temporal, por una fisura del tiempo, *Mulholland Drive*, es una película de David Lynch donde se quiebra la causalidad, norma fundamental del cine clásico-hegemónico. Pero esta causalidad no desaparece, sólo está subsumida a un esquema temporal complejo y difuso, donde el espectador asiste a una concatenación de hechos en apariencia disociados, los cuales sin embargo construyen un sentido totalmente causal, sin la linealidad del relato clásico y, por tanto, fisurado. Para ello, basa su forma en un fuerte esquema retórico, es decir, en la utilización de esquemas discursivos tomados de formas convencionales: el terror, el suspenso o incluso el western y el cine negro, además de valerse de múltiples referencias al cine clásico de Hollywood, pero operando un cambio de registro: anulada la revelación final, el “secreto del otro lado de la puerta” sólo subsiste como enlace narrativo sin que dicha operación contenga en sí misma la resolución del sentido de la película. La cinta narra una historia doble, y en cada una de sus caras los mismos personajes asumen roles diferentes, aún contrarios, pero conectados en diferentes puntos; en todo caso, el sentido de la cinta sólo puede ser discernido en la contraposición de ambos tiempos y en las relaciones cambiantes entre ellos. Si *Vertigo* se planteaba sobre una base narrativa que concatenaba tiempos incompatibles para propiciar desde ese lugar la irrupción del misterio, y si en *La jetée* estos tiempos ya no se componen al final de la

película sino en función del ciclo que se cierra, en *Mulholland drive* ya no hay tiempos reorganizables, ya no hay orden que reconfigurar, y el estatuto temporal es radicalmente diferente.

La historia plantea un misterio también, comienza con un accidente que evita un crimen y causa muchas muertes. Rita, el personaje interpretado por Laura Haring, es la única sobreviviente y huye del lugar donde aparentemente sería asesinada, pero pierde la memoria, dejando todas las interrogantes por responder. A partir de ahí todo queda para el espectador, sin una clara explicación. Circunstancialmente Rita se encontrará con Betty, quien acaba de llegar a Los Ángeles para intentar una carrera de actriz en la industria hollywoodense, y pronto se establecerá entre ellas una relación de complicidad para intentar juntas resolver el misterio de su identidad.

En adelante se suceden diferentes escenas que no guardan necesariamente una relación causal con la historia inicial: un director es obligado por la mafia a contratar a una actriz para su siguiente película, un sicario asesina a un agente para robarle su agenda, la esposa del director le es infiel y se suscitan una serie de escenas de venganza. Hacia la última media hora se da un cambio radical y los personajes cambian de posición, Laura es en realidad Camila, Betty es Diane, ellas han sido pareja y el director se va a casar con Camila, ante el despecho de Diane. La cinta y sus constantes referencias a la época dorada del cine clásico norteamericano, parecen hacer referencia permanente a una suerte de “inconsciente de Hollywood”, el sueño dorado que regresa en forma de pesadilla, de mal sueño donde la estructura inconexa y la fuerte propuesta retórica, no hacen sino subrayar la propuesta onírica.

Lynch ha descrito la estructura de esta y algunas otras de sus cintas como una *Banda de Moebius*, figura que representa un plano continuo que en algún punto se

invierte y provoca una banda sin fin cuyas caras se intercambian. En *Mulholland Drive*, hay dos planos de realidad, como las dos caras de esa banda, que durante la cinta se intercambian y se confunden. ¿Cuál es el plano de realidad diegética? ¿a qué dimensión temporal corresponde el otro plano? ¿cuál es el sentido del relato? Aunque se puede establecer una de las caras como la portadora de la verdad, y la historia se puede armar como un suceso trágico que regresa como flash back y en forma de conciencia, es decir, la historia más larga como un recuerdo-deseo de Diane posibilitado por su propia culpa; no es descabellado plantearlo exactamente a la inversa, pues Lynch propone un esquema bastante elaborado donde ambas caras, ambos tiempos narrativos pueden ser el “verdadero”, si bien él mismo ha dado las claves para explicar la trama.¹⁸⁵ En *Mulholland drive*, las caras se comunican, y es posible ubicar puntos de interface, fracturas que permiten el intercambio o fisuras de la narración dispuestas en la película mediante diferentes estrategias formales y discursivas.

El relato se plantea hasta cierto punto de manera lineal, si bien una linealidad entrecortada y bidireccional; las carreteras que abundan en esta cinta, la errancia permanente de los personajes, atestiguan esta voluntad. Ya en *Lost highway* se pone en operación un esquema narrativo semejante,¹⁸⁶ ligado a la banda de Moebius, la importancia del camino es inequívoca, y se subraya desde los créditos de aquella cinta. Aquí no es la carretera sino el vagabundeo en coche por la ciudad, a semejanza de *Vertigo*, los personajes

¹⁸⁵ David Lynch mismo dio estas 10 pistas para resolver el misterio: 1. Pongan particular cuidado al inicio de la película, por lo menos 2 pistas son reveladas antes de los créditos, 2. Consideren lo que sucede en las tomas de la lámpara roja, 3. ¿Pueden recordar el título de la película para la que Adam Kesher está audicionando actrices? ¿Se menciona de nuevo? 4. Un accidente es un evento terrible... consideren el lugar donde ocurrió el siniestro, 5. ¿Quién entrega una llave? ¿Por qué? 6. Presten atención a los siguientes objetos: un cenicero, una taza de café y una alfombra, 7. ¿Qué sucede dentro del club "El Silencio"? 8. ¿El talento fue lo único que ayudó a Camilla? 9. Noten qué sucede con el hombre que está detrás de "Winkies", 10. ¿Dónde está la tía Ruth?

¹⁸⁶ *Lost highway* película de Estados Unidos dirigida por Lynch en 1997.

ven el entorno desde su automóvil mientras la recorren, guiados por un conductor que conoce el sentido mientras les da a conocer la ciudad.



Una característica de la banda de Moebius es que sólo tiene un borde, es decir, que se puede recorrer en ambas direcciones, pero siempre se pasará por los mismos puntos. Ambas caras, que son la misma entonces, podrían, en la versión narrativa, intercambiarse, tornarse de sitio. *Mulholland drive* abunda en puntos de intercambio, unos muy evidentes, como la cajita azul, otros muy visualmente subrayados, como las disolvencias inacabadas que parecieran transparentar la superficie y dejar por un momento ver el otro lado, y otras construidas desde la sonoridad. Antes que explicar la trama de la cinta este análisis pretende entender los mecanismos por medio de los cuales se desarrolla un estatuto temporal diferente que radicaliza la fisura, ausente la relación causal.

La primera imagen de la película es un montaje de bailarines en un torneo “jitterburg”,¹⁸⁷ las parejas se sobreponen, se multiplican, se enciman, se confunden con un fondo donde algunas figuran en “negativo”. Esta confusión inicial prefigura el misterio que contiene la cinta, y antes que termine la secuencia, sobre la misma música, aparece en una imagen sobreexpuesta la protagonista interpretada por Naomi Watts, al lado de los dos ancianos que la acompañan en otros momentos de la cinta; pero la imagen no es clara tampoco y se funde con ciertas tomas sobre una cama deshecha, el sonido de la música da paso al de una respiración, entrecortada y poco clara, esta segunda imagen tiene una apariencia subjetiva, pero en todo caso no se sabe a cual personaje correspondería. Entre estas imágenes iniciales hay una intermitencia, aparecen en media disolvencia pero de una forma disruptiva que muestra al espectador la confusión y abre nuevamente una duda por la falta de claridad. La apariencia de estas interrupciones es la de una acción que intenta aparecer sin lograrlo del todo. Una lectura inicial puede indicar que estas figuras anuncian puntos de contacto entre los dos planos. También desde esta secuencia se puede ubicar una cierta tensión protagonizada por la cámara misma, entre tomas claramente establecidas y otras mucho más inestables que dan esta impresión de subjetividad.



¹⁸⁷ El *Jitterbug* es un baile muy popular desde la década de los treinta en los Estados Unidos, donde se organizaban torneos, se caracteriza por los giros acrobáticos al ritmo del swing y las grandes bandas.



Casi al principio de la cinta, sucede una escena que pareciera no guardar relación con ninguno de los dos planos narrativos: dos personajes almuerzan en el restaurante Winkies, un espacio que figura en al menos otros dos momentos. Al iniciar este primer diálogo es claro que uno de los personajes ha citado al otro sin aclararle del todo para qué. Nos enteraremos de que el primero, Dan, ha tenido un sueño que transcurre ahí y en el cual ambos participaban, al final del cual se ha encontrado una figura terrorífica en un tercer personaje que habitaría misteriosamente atrás de la construcción y cuya imagen lo atemoriza. El relato comienza con un diálogo desenfadado, pero lentamente el miedo que Dan describe como parte central del asunto, se va apoderando de ellos y las descripciones que hacía, incluyendo la carga de temor, se van cumpliendo puntualmente. Para Dan, el objetivo de la reunión es ir a la parte posterior y comprobar que todo ha sido un sueño. En una secuencia de largos cortes, se va postergando el momento del encuentro final y una angustia creciente emerge ellos mientras se aproximan al final de la construcción; en ese momento el espectro hace su aparición, cumpliendo todo lo predicho en el sueño y causando un impacto fatal en el primer personaje. Esta situación y los personajes que participan en ella, no forman parte de la diégesis ni resultan aparentemente relevantes para ninguna de las caras de la banda, sin embargo, funcionan en varios sentidos además de poner el énfasis en una forma de operar de la película, la de la retórica; en este caso la del

terror, pues se hace funcionar el relato en torno al miedo y se vale de esos mecanismos, incluyendo el suspenso y la sorpresa final. Dan afirma:

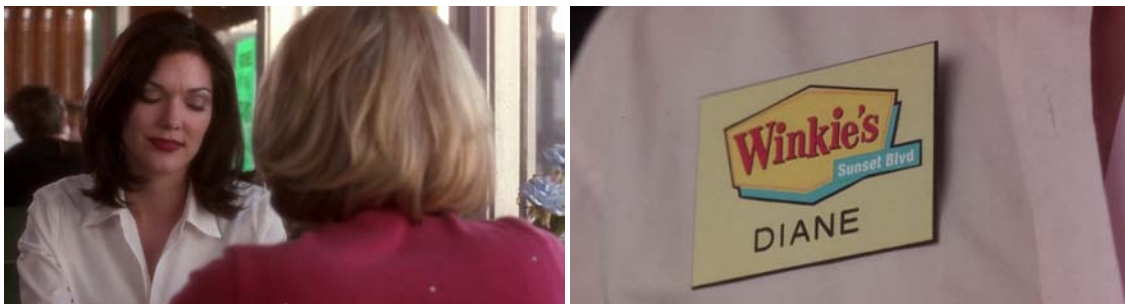
—Espero nunca tener que ver ese rostro, fuera del sueño.



El montaje utiliza un esquema convencional de campo – contracampo, pero con un manejo particular de los tiempos; el diálogo, los silencios y la música, generan una enorme tensión en la escena. Dan hace un relato que incluye la ubicación de los personajes en el espacio, cuando se ponen en acción cumplen con esta disposición, lo que no escapa al espectador ni a ellos mismos, ambos acusan de la tensión en su gestualidad, mientras Dan

comienza a sudar y duda por momentos si continuar. La tensión del relato está posibilitada por el manejo de los elementos cinematográficos, pues la película no da ningún antecedente hasta la sorpresa con que se desenlaza la escena en la aparición de este “hombre de la basura”.

Resulta sin embargo muy significativo en relación con el siguiente episodio ocurrido en la misma locación: Betty y Rita almuerzan en situación espacial idéntica. Se da nuevamente una relación de un personaje dominante que pretende acercar al otro a la realidad mientras la fantasía del otro parece imponerse. Las mujeres repiten la posición que guardaban originalmente los varones. Pareciera que la primera secuencia tuviera una función anticipatoria, prefigurando no sólo la relación entre las mujeres, sino incluso el dominio del sueño que se configura como realidad en la presencia del vagabundo, cuya aparición al final de la película será determinante en una posible construcción de sentido. Pero adicionalmente, es en esta escena donde Rita, al ver el nombre de la mesera, recuerda el otro nombre, el de la mujer que habita en el otro plano narrativo. Diane, que es en realidad la misma Betty. Se constituye así, como uno de los espacios que funcionan como una suerte de interface entre ambos planos narrativos.



Winkies aparece en una ocasión más dentro de la cinta. Dentro del plano diegético que podemos nombrar como “real”, es el sitio donde se encuentran Betty, convertida en una despechada actriz, con el asesino de su ex-novia. En una fisura que podría ensamblar ambas caras de la narración, la actriz ve el nombre de la mesera en su solapa, Betty, el que adoptaría aparentemente en su propia figuración, de ese encuentro se supondría que ella adoptaría no sólo el nombre, sino que integraría a otros personajes al relato, particularmente el sicario, quien aparece en varios momentos más a lo largo de la cinta, mientras el mismo Ben hace una aparición fugaz como un comensal liquidando su cuenta en el mismo sitio en que vio a su compañero.

Este momento hace evidente el intercambio entre los niveles narrativos que la cinta plantea basada en la referencialidad interna, es una de las formas en que la película propone conexiones al interior a partir de las cuales construir un sentido. Estos momentos se multiplican. En *Mulholland drive*, hay una apuesta narrativa que genera más preguntas que respuestas, más dudas que certezas. Una apuesta que se teje entorno a los espacios intermedios, a las interfaces entre los planos de la cinta. ¿De dónde surge ese espacio intermedio, este “entre” que la película y sus cruces van haciendo evidentes? ¿de dónde emerge esta fisura en el estatuto temporal? Lynch ha repetido en diferentes entrevistas y de distintas formas la idea de que “el misterio es bueno”, y es lo que él busca producir. Por ejemplo en una entrevista de 1997 respecto a *Lost highway*, comentó: “No se trata de confundir, se trata de sentir el misterio. El misterio es algo bueno, la confusión no, y hay una gran diferencia entre las dos cosas”.¹⁸⁸ Según Deleuze, la indiscernibilidad de la imagen fílmica genera una conexión con el pensamiento. No se trata por tanto de dejar de contar historias, sino utilizar una manera de contar donde el punto de lo indefinido someta a

¹⁸⁸ Chris Rodley *Lynch on Lynch*, p.17.

las imágenes y su desciframiento más allá de las conexiones causa efecto características del “cine clásico”, y el relato existe sometido a nuevas normas. La forma es crucial, no se puede entender el relato desligado de las decisiones retóricas tomadas por Lynch, según Michel Chion la película adecúa de manera decisiva tema y forma:

Lynch juega «con» el cine (y no «al» cine) como con un juego infantil del que probase, con una ávida curiosidad, los poderes (...) Por ejemplo, parece decir la película, ¿y si moviese la cámara para sugerir la presencia de alguien? Ya está, exactamente, hay alguien. ¿Y si jugase con el recorte de las escenas al «Cucú, ¿quién es?»? Pero el «cucú» del adulto funciona demasiado bien y el niño que quería jugar, grita. O bien: ¿y si jugara a hacer desaparecer un personaje en cuanto sale de campo? Abracadabra, ¡hop!, ya no está, pero verdaderamente ya no está. Por último, ¿y si sugiriera un ambiente terrible en un lugar normal, bien por gruñidos, bien por un silencio perfecto en el que no se destacase más que un ruido minúsculo? También funciona, y lo familiar se convierte en lo más inquietante del mundo.¹⁸⁹

Esto que Chion describe como un juego, es justo la estrategia retórica: utilizar los elementos discursivos que el espectador reconoce, pero trastocando su sentido natural, o bien, aprovechándose del sentido retórico que el espectador reconoce, como en las secuencias del “Club silencio”, en el hombre del sombrero, en la trama policiaca urdida en torno al director o en las escenas donde ambas mujeres intentan discernir la identidad de una de ellas. La retórica cinematográfica se sintetiza en una variedad de fórmulas que construyen significaciones en el espectador, el “juego” que establece Lynch se basa en trastocar esas significaciones, utilizarlas en función de nuevas definiciones.

Decía antes que hacer una película de un sueño y usar Hollywood y la nostalgia de su época dorada como un marco, parece natural: en la fábrica de sueños el recurso de lo

¹⁸⁹ Michel Chion *David Lynch*, p. 143.

onírico. *Mulholland drive* es una auténtica pesadilla, el sueño dorado de éxito de la bella Betty en contraste terrible con el fracaso absoluto de Diane, las dos caras de la misma mujer, atrapada en medio de una pasión irracional, desmedida, desenfrenada y fatal.



Entre todos los ejemplos, tal vez convenga referir al del Hombre de la basura, que hace dos apariciones. La primera en el sueño hecho realidad de Dan, y al final, estableciendo el cierre de un circuito. El vagabundo se alimenta de los desechos de estos sitios de consumo rápido, que, nuevamente como alegoría, se pueden establecer como paralelos a la fábrica de consumo rápido de películas que es Hollywood. La banda de Moebius, se puede iniciar y concluir en cualquier punto de la superficie, un buen punto sería en este personaje, quien al final tiene entre los desechos la cajita azul a través de la cual se unen ambos relatos también. En una explicación que se repite constantemente, la caja azul representa la conciencia que se abre una vez afrontados los miedos, personificados por el hombre de la basura y dejan escapar los remordimientos, que a su vez estarían representados por los dos ancianos que en el plano onírico parecerían estar en paz y en el plano “real” se tornan verdaderamente terroríficos. Después sólo queda lo que muchos piden a lo largo de la cinta: el silencio.



En el manejo sonoro a lo largo de la película, se hace uso de un contraste entre la sonoridad y su ausencia. Son comunes los personajes que “hablan sin voz”, en varios momentos relacionados con un posible complot contra Diane-Betty, la mujer que aparentemente se trata de explicar su fracaso como actriz como obra de una maquinación orquestada desde una instancia amafiada que favorece a Camilla Rhodes. El manejo sonido-silencio, guarda también una relación con la denuncia de Hollywood y sus entornos como una máquina de apariencia, de simulacro. La escena del “Club silencio”, donde se repite la idea de “No hay banda y sin embargo hay música”, parece también en forma alegórica hacer esta señalización. Más allá de esta “denuncia”, la banda de sonido en general es otro espacio desde donde se da el punto de intercambio entre planos narrativos, no sólo en la música, sino de manera muy especial en ciertos sonidos “grises”, cierto ruido recurrente que funciona también como otro espacio interfaz entre los planos de la historia.

El club silencio aparece en un momento culminante de la cinta, cuando entre ambas mujeres nace una complicidad y una gran cercanía que las lleva a un encuentro erótico donde Betty asegura estar enamorada de Rita. Tal relación recuerda *Persona*,¹⁹⁰ la cinta de Ingmar Bergman que Lynch ha declarado en varias ocasiones como una de sus referencias fílmicas. En la cinta de Bergman se plantea una situación semejante, una mujer incapacitada (aquí por la pérdida de la memoria, allá por la incapacidad de hablar), que es protegida por otra mujer y acaban teniendo gran intimidad. En escenas paralelas, ambas mujeres arreglan su pelo, como mimetizándose, haciéndose una misma. Esta cinta de Bergman, cuyo título original era *Cinematografía*, está llena de referencias metacinematográficas, al documental, a la fotografía, a la animación. Como Bergman,

¹⁹⁰ *Persona* dirigida por Ingmar Bergman (Suecia, 1966).

Lynch ha hecho recaer la interpretación de su cinta en una serie de referencias internas y externas, que implican una gran densidad en la lectura de las películas respectivas.



Persona



Mulholland Drive

El encuentro resulta culminante en la medida en que sintetiza, y da sentido, a lo acontecido hasta entonces; pero también es culminante porque esa escena propicia el desenlace de esta parte de la historia, pues poco tiempo después la narración se trastoca definitivamente: mientras ambas duermen, Rita comienza a hablar entre sueños repitiendo en español “silencio, silencio, no hay banda”, con un tono angustioso, hasta que Betty la despierta, Rita recuerda algo y ambas se dirigen a un lugar solitario, un teatro vacío. Un presentador como maestro de ceremonia, vestido como mago con capa y bastón anuncia que se encuentran en el “Club silencio” y repite la frase “Silencio, no hay más banda”, en diferentes idiomas mientras hace alusión a que, a pesar de no haber banda (fuente sonora) si hay sonido. En adelante se suceden diferentes acciones en las que se pone de manifiesto como el sonido existe sin fuente que lo produzca: el presentador pide que suene una trompeta con sordina y de inmediato sale el sonido, después pide un trombón y sale el músico al escenario, mientras que él deja de tocar la música sigue. La creciente tensión va generando un ambiente de temor que lleva a Betty a temblar incapaz de contener el miedo que la va apresando. Nuevamente, el mecanismo retórico, la forma del miedo, está presente

a pesar de que los antecedentes no dan pistas al espectador para ello. Ciertamente, el vestuario de mago y las suertes que realiza este presentador recuerdan que el cine es el lugar de una construcción, el reducto de una maquinación que depende de un engaño, que aquí se subraya.



En medio de esta escena, Rita encuentra una llavecita azul entre sus cosas y eso les recuerda la caja que han encontrado escenas atrás. Con la llave Rita abre la caja y la historia se transforma. Entramos repentinamente a la otra cara de la banda, donde cada personaje ocupa una posición diferente. En una fiesta Adam, el director, anuncia su compromiso con Camila y provoca el despecho de Diane quien, aparentemente, la mandará matar, aunque su conciencia la atormentará hasta llevarla al suicidio al final de la película. Diane encuentra otra llavecita azul, la misma que el sicario acuerda dejarle como prueba de haber cumplido el encargo, entonces aparecen los ancianos del principio, diminutos y terroríficos, riéndose

de una manera diabólica, mientras ella retrocede hasta su cama y el buró donde guarda la pistola. Tras el balazo, todo es inestable en la imagen, disolvencias entre cortadas y humo llenan el cuadro, entre las brumas aparece el hombre de la basura y nuevamente la imagen de Betty sobreexpuesta como al principio, pero ahora acompañada de Rita. Volvemos al teatro, el escenario vacío, desde un palco oímos la última palabra de la película, una actriz maquillada exageradamente susurra: “Silencio”. Con ello parece cerrar la puerta a una posible explicación, la cinta no se explica, lo que no quiere decir que carezca de sentido, pero la concatenación de hechos que plantea no se puede re-articular de manera lineal y progresiva.

Según Michel Chion, “La película termina así, dejando sin resolver muchas intrigas. Todo en un clima de desastre simbólico, de pérdida completa de la identificación en el caso de los dos personajes femeninos y, hay que escribir la palabra, desgraciadamente demasiado devaluada, de locura”.¹⁹¹ Una locura que se presenta, no obstante, matizada por un contexto de enorme complejidad y que no puede en modo alguno ser aludida como clave explicatoria de la trama. Si el desequilibrio mental puede ser aludido es en una forma más orgánica de la construcción de los personajes en toda la cinta, pero fundamentalmente, del personaje de Camilla, quién parece enloquecer por una pasión imposible de resolver.

4.

Insistamos en la relación entre *Mullholand Drive* y *Persona*, una relación bastante más compleja que la mención anterior. La cinta de Bergman parte de un planteamiento donde las imágenes se muestran como sombras, rastros que el espectador debe interpretar a partir de una distancia crítica. Apenas como aproximaciones a un real que no se presenta

¹⁹¹ Michel Chion, *Lynch por Lynch*, p.149.

claramente. La serie de imágenes aparentemente inconexas, con las que la cinta abre y cierra, evocan la presencia del dispositivo cinematográfico, pero recuerdan también que asistimos a la representación de un universo inaprensible para un espectador alegorizado en aquel niño que toca insistentemente la imagen borrosa e inestable de su madre.



Persona

Junto a ello, la presencia del silencio como un elemento determinante, resulta clave en *Persona*. La destacada actriz Elisabet Vogler a decidido guardar silencio en medio de la representación de *Elektra* y por ello es recluida en una clínica psiquiátrica primero y, más adelante en una casa en la playa, buscando su readaptación a la vida, con lo cual se da su relación con Alma y sucede el largo monólogo de ella. Antes, la psiquiatra que la atiende dice estas palabras:

—No creo que debas seguir en el hospital. Creo que es perjudicial. ¿Crees que no lo entiendo? El sueño imposible de ser. No de parecer, sino de ser. Consciente en cada momento, vigilante. Al mismo tiempo, el abismo entre lo que eres para los otros y para ti misma, el sentimiento de vértigo y el deseo constante de al menos, estar expuesta, de ser analizada, diseccionada, quizá incluso aniquilada. Cada palabra una mentira, cada gesto una falsedad, cada sonrisa una mueca.

Como en *Persona*, en la película de Lynch las actrices están determinadas por esta permanente obligación de aparentar, de participar de un simulacro del que sólo el silencio representa una salida real, al menos en él no tienen que portar esta apariencia falsa que se les ha obligado a mostrar. Salir de la representación por un momento se revela como una línea de fuga que, desde lugares diferentes, estas mujeres intentarán.



Tystnaden

El tema se repite y diversifica en la obra de Bergman, sólo como ejemplo, en 1963 filmó *El silencio*,¹⁹² opresiva película donde por diversos recursos se trasmite el sentimiento de angustia que se apodera de los personajes mientras un silencio de diversas fuentes (silencio de Dios, silencio del amor, silencio de fraternidad), hace una presencia constante e ineludible. En un momento dado, la presencia angustiante del sonido del reloj se calla para subrayar el final del tiempo que sólo deja paso a ese silencio que es de una densidad pasmosa. Mientras, la figura de un niño, nuevamente, se muestra como la única resistencia, como el atisbo de luz en medio de la oscuridad que de la imagen al sonido se vuelven constantes.

Ambas cintas de Bergman están marcadas por la presencia del infante, el mismo actor en ambos casos, que acaba por ser la víctima de la violenta situación que plantean. En la cinta de Lynch no hay una víctima en estos términos, antes bien, los personajes son figuras que acaban por ser víctimas de sus propias decisiones y de aquella pasión irrefrenable que los gobierna. Figuras en cuanto responden a esquemas convencionales, fórmulas establecidas por el cine hegemónico, pero desplazadas en su construcción, cambiadas de registro, con lo cual, transforman el sentido con el que funcionaban.

La fórmula tiene una función de construcción de significación frente al espectador, y permite establecer un circuito entre el discurso y su recepción. La fórmula constituye estructuralmente *Bartleby*. Tanto Deleuze como Agamben han subrayado la presencia de la fórmula como estrategia retórica de Herman Melville en lo que el primero ha llamado, un fuerte discurso de violenta comicidad. “Preferiría no hacerlo” es la frase que el escritor le hace decir en repetidas ocasiones a ese copista, y el relato queda marcado por la irrupción de estos dichos, aparentemente sin sentido, paradójicamente contruidos, pero que

¹⁹² *Tystnaden*, película sueca dirigida en 1963 por Ingmar Bergman.

constituyen los nodos desde los que la diégesis se manifiesta. El no sentido construye el relato e su linealidad.

La fórmula es, como vimos, el lugar desde el que Lynch despliega su estrategia retórica, pero ella está en función de un estatuto temporal que recuerda la imagen cristal, en los términos de Deleuze, donde no se dejan de “intercambiar las dos imágenes distintas que lo constituyen, la imagen actual del presente que pasa y la imagen virtual del pasado que se conserva: distintas y, sin embargo, indiscernibles, y más indiscernibles cuanto más distintas, pues no se sabe cuál es una y cuál es otra”.¹⁹³ Esta clase de imposibilidad es la que propone *Mullholland drive*, la de discernir el lugar que ocupan en el tiempo las dos caras de la banda con las que se construye la narración. Imposibilitado de separar, el discurso constituye su propuesta de sentido a partir de la relación entre cada una, sin restituir la linealidad del tiempo.

Ello no impide que la cinta despliegue una serie de ideas en torno a la pasión, la mentira, el simulacro o el espectáculo, como se ha visto. Por el contrario, la forma adoptada por la cinta refuerza los planteamientos argumentales, pero fuera de una construcción narrativa, en la forma tradicional.

¹⁹³ Gilles Deleuze *La imagen tiempo*, p. 114.

FISURAS DEL TIEMPO, CRÓNICA DEL INSTANTE

Tened en cuenta que un moribundo es un hombre en el acto de morir y que el acto de morir es un acto que dura un instante —dijo Farabeuf—, y que por lo tanto, para fotografiar a un moribundo es preciso que el obturador del aparato fotográfico accione precisamente en el único instante en el que el hombre es un moribundo, es decir, en el instante mismo en que el hombre muere.

Salvador Elizondo, *Farabeuf*

El tiempo es una realidad suspendida entre dos nada.

Gaston Roupnel, *Silöe*

La irrupción del instante es una estrategia retórica claramente diferenciada del eterno retorno, analizado en el capítulo anterior. Mientras en el retorno el cine quiere romper el principio narrativo en que se sustenta —al menos en el orden clásico-hegemónico—, en la crónica del instante lo que se rompe es su principio mismo, en tanto imagen movimiento, el de ser un flujo de imágenes que genera la sensación de movimiento.

Ya con la visión de Nietzsche veíamos como el retorno de los acontecimientos producidos en un momento dado, tenían que ver más con la permanencia de un instante “eterno”, de un momento perpetuo, y no del tiempo en tanto círculo. El eterno retorno tenía que ver entonces con un momento permanente. “¡Mira ese instante! ¿no debe haber recorrido ya una vez este camino todo lo que pudo correr?”, dice Zaratustra al enano en el

camino.¹⁹⁴ Siguiendo los planteamientos nietszschianos podemos afirmar la existencia de una dimensión temporal perpetua, donde el instante existe siempre y nuestro principio de sucesión tiene que ver con nuestra dimensión humana. El principio narrativo está en todo caso, sentado en la necesidad de organizar esta forma de sucesión.

En el cine, la detención del movimiento es una fisura en cuanto es capaz de presentar al instante en sí, cuya naturaleza es ser contrario a la duración. En la historia de este arte hay ejemplos notables ya desde la época muda, como *Chelovek Kino apparatom*,¹⁹⁵ donde Vertov hace uso de la detención y cambio de dirección del movimiento como parte de su forma expresiva, o *Paris qui dort*,¹⁹⁶ cinta en la que la detención, propiciada desde la técnica científica, se constituye como el motor mismo del relato.¹⁹⁷ Los ejemplos que analizo a continuación abrevan del mismo principio desde diferentes estrategias. La irrupción del instante se propone como una forma retórica que tiene su base en la transformación que, desde la diégesis misma se propone como una transformación en la forma cine, como una fisura en su discursividad.

1.

En 1965 Salvador Elizondo publicó su novela *Farabeuf o la crónica de un instante*. El subtítulo de la obra marcaba ya una contradicción aparentemente irresoluble: si el instante es lo contrario a la duración y la crónica es el relato de un desarrollo temporal ¿cómo puede hacerse la crónica de un instante? Pues “es precisamente a esa contradicción en los términos, a esa imposibilidad aparentemente insalvable, a la que habrá de enfrentarse la

¹⁹⁴ Friedrich Nietzsche *Así hablaba Zaratustra*, p. 153.

¹⁹⁵ Titulada *El hombre de la cámara* en español, dirigida por Dziga Vertov, URSS, 1929.

¹⁹⁶ *París que duerme*, dirigida por René Clair (Francia, 1924), narra la aventura de un grupo de viajeros que llegan a la ciudad de París en el momento que un científico ha inventado un rayo con el que paraliza toda la ciudad.

¹⁹⁷ Al respecto ver Raymond Bellour “La irrupción del instante”, en *Entre imágenes*.

escritura de esta novela”,¹⁹⁸ a un ejercicio de estilo que implicará activar mecanismos retóricos para salvar la paradoja. A lo largo de *Farabeuf*, como un caleidoscopio, el escritor describe y narra, mira y vuelve a mirar el instante objeto de la crónica. Despliega una serie de recursos para multiplicar el espacio, como la disposición de espejos que duplican la escena o las reminiscencias del sonido que acompaña el suceso.

—¿Recuerdas...? Es un hecho indudable que precisamente en el momento en que Farabeuf cruzó el umbral de la puerta, ella, sentada al fondo del pasillo, agitó las tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y luego las dejó caer sobre la mesa. Las monedas no tocaron la superficie de la mesa en el mismo momento y produjeron un leve tintineo, un pequeño ruido metálico, apenas perceptible, que pudo haberse prestado a muchas confusiones. De hecho, ni siquiera es posible precisar la naturaleza concreta de ese acto.¹⁹⁹

Desde el principio, que describe una disposición, se pone el acento en dos temas: “¿Recuerdas?” es una pregunta que no sólo abre y cierra la obra sino que se repite constantemente y que remite a la novela misma como un dispositivo de la memoria, un intento de los personajes por recordar y reconstruir ese momento. Se trata de la memoria como un mecanismo fotográfico, y toda la narración está posibilitada por una imagen fotográfica, la de un martirio. Esa imagen se cita a lo largo de la obra y da pie a la reflexión de los personajes. Quizá esta foto sea la clave que permite salvar la paradoja de la crónica y el instante.

¹⁹⁸ “Farabeuf”, Armando Pereira, p. 117.

¹⁹⁹ Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica del instante*.



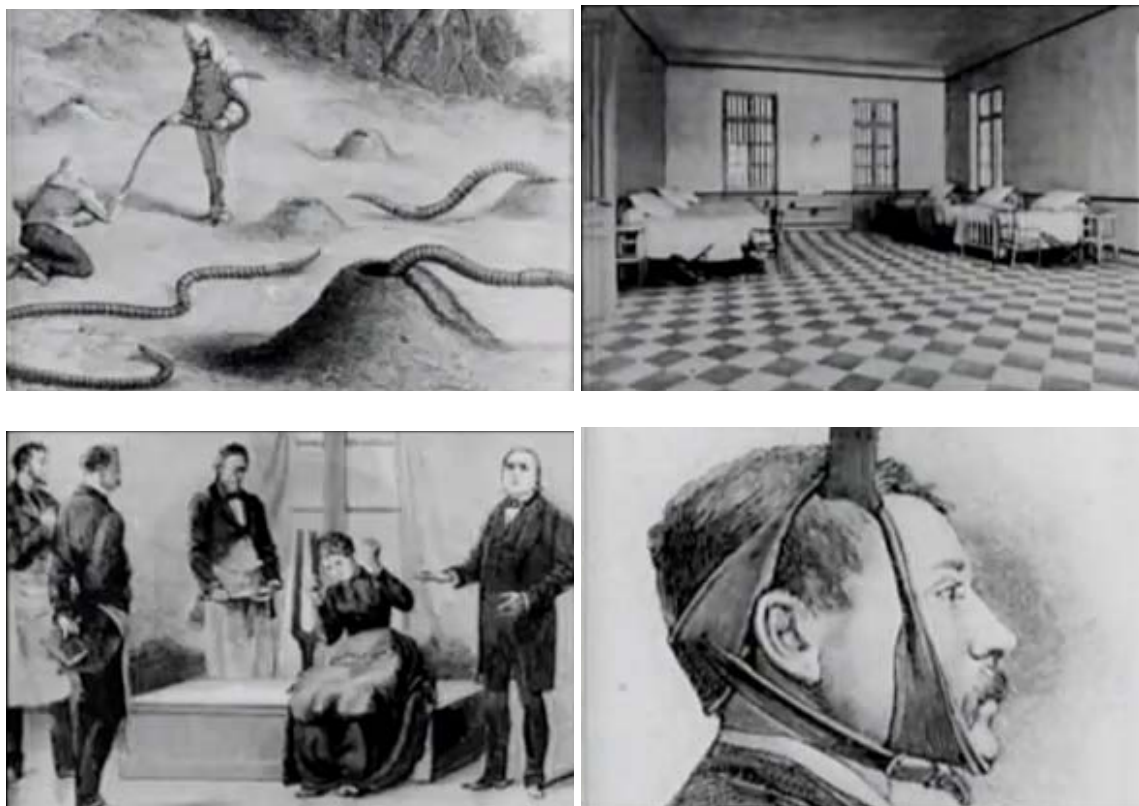
Fotografía de un supliciado publicada en *Farabeuf o la crónica del instante*.

En ese primer párrafo está contenido otro asunto: al plantear el hecho, se plantea la incapacidad para precisar “la naturaleza concreta”, se trata de un acontecimiento imposible de discernir en su significación, un hecho que escapa a la comprensión de quien lo atestigua y recuerda un sentido opaco y difuso.

Según Armando Pereira, la escritura de Elizondo utiliza ciertos recursos que, “terminan configurando un discurso ríspido, siempre tenso, dirigido más a la inteligencia que a la sensibilidad del lector y en el que, sobre todo, las coordenadas espacio-temporales acaban reducidas precisamente a ese punto y a ese instante (...) hasta el *Nouveau Roman* al menos, la escritura de la novela fue, ante todo, el desenvolvimiento de una historia en el espacio y en el tiempo”.²⁰⁰ Este movimiento se fundó, en buena medida, en una ruptura con la continuidad temporal. Alain Robbe Grillet llevó algunas de sus propuestas estilísticas más allá de la escritura, e incursionó en el cine. A partir de *L'Année dernière à Marienbad*

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 118.

este autor utilizó ambas posibilidades como vehículo expresivo. Seguramente Elizondo conoció estas propuestas, si bien su novela es inclasificable y sus hallazgos van más allá de una simple reapropiación de los mecanismos de la nueva novela francesa.²⁰¹



Apocalypse 1900

El mismo escritor filmaría en 1965 *Apocalypse 1900*. Tras incursionar en la pintura y la poesía, Elizondo intentó hacerlo en el cine. Había sido crítico, conocía muy bien el sistema de producción y era cercano a la generación de la renovación de aquel momento en México.²⁰² El resultado lo dejó poco satisfecho y lo alejó prácticamente para siempre de la

²⁰¹ Movimiento literario encabezado por el propio Alain Robbe-Grillet que tuvo una relación importante con una parte fundamental de la Nueva ola en el cine, particularmente con los cineastas de la *Rive gauche*, entre quienes destacaron Agnes Varda, Chris Marker y Alain Resnais, cuya obra es analizada en este estudio.

²⁰² Salvador Elizondo fue hijo de uno de los mayores productores de la Época dorada del cine mexicano, Salvador Elizondo Padre, quién era gerente de CLASA Films Mundiales. De tal forma que conoció los métodos de producción y las dificultades en general de la industria desde el interior y desde muy temprana

“tentación cinematográfica”. Pero constituye un experimento visual interesante: a lo largo de quince minutos, desfilan por la pantalla una sucesión de grabados tomados de la revista científica del S. XIX *La Nature* concatenados con ilustraciones del manual operatorio del doctor H.L. Farabeuf. Todo ello montado con una serie de voces en off de textos tomados de autores tan disímiles como Lautréámont, Cocteau, Breton, Bataille, Eugène Sue o Marcel Proust, leídos entre otros por Luis Buñuel o el mismo Elizondo. Con este montaje, la cinta pretende ir al espíritu de esa época y ensambla imágenes imposibles en la dialéctica entre lo que se ve y lo que se oye. La utilización de imágenes fijas funciona aquí en un registro muy diferente al de la novela, mientras en la obra literaria su evocación permitía al escritor jugar con un instante que se repetía y permanecía, en la película, la imagen fija en conjunto constituía el espíritu de una época según la visión de su autor, mientras que no escapaba de ninguna manera a la duración, si bien no proponía tampoco un discurso cronológico lineal. En todo caso, el mismo autor decidió no proyectarla y sólo se conoció hasta después de su muerte.

Pocos años antes, en el contexto mexicano de renovación se filma otro cortometraje igualmente independiente e igualmente poco conocido, pero donde resulta crucial el uso de la imagen fija, el instante en su aparente prolongación. *El despojo* es una cinta de apenas nueve minutos de duración dirigida por el fotógrafo mexicano Antonio Reynoso en una colaboración muy estrecha tanto con el cinefotógrafo Rafael Corkidi como con el escritor Juan Rulfo.

edad. A fines de los años cincuenta se había sumado a la generación que en 1961 lanzaría el manifiesto de Nuevo Cine y que, desde las páginas de la revista del mismo nombre, intentaría promover la renovación de la industria fílmica nacional.



El ojo de Reynoso trabaja sobre una visualidad que le permite experimentar poéticamente con la forma. Capta, por ejemplo, una serie de mujeres asomadas por puertas, ventanas y otras recovecos y oquedades en las construcciones, y con ello construye una secuencia de gran fuerza donde se subraya la dolorosa soledad y el aislamiento de la pareja protagonista frente a estos pobladores elusivos e indolentes que le niegan amparo. Los parajes semidesérticos, la tierra yerma, las casonas semiderruidas captados por la cámara de Reynoso y Corkidi, ahondan la denuncia sobre las condiciones miserables de vida, mientras la sequedad del paisaje establece una relación alegórica con los personajes mismos, con la sequedad de los hombres que habitan, sufren y mueren ahí. La narración es la de una tragedia que sólo se completa en el tono documental que la imagen le impone a la cinta,

tragedia que surge de la tensión entre la promesa y la imposibilidad de cumplirla, de la esperanza inútil: “Todo es una huida, de un lugar a otro donde todo es verde”, pero al que los personajes no podrán llegar.²⁰³



Pero la aportación central de *El despojo* tiene que ver con el manejo del tiempo y la indiscernibilidad que éste provee. Juan Rulfo había dispuesto en sus relatos de una narratividad que rompía la linealidad temporal y construía su particular visión a partir de este tiempo fragmentado y difícilmente reconstituible en forma lineal. *Pedro Páramo* es una novela cuya narrativa está dada justo por el emplazamiento de un estatuto temporal

²⁰³ Gabriela Yanes Gómez “Entrevista con Antonio Reynoso” en *Juan Rulfo y el cine*, p. 59.

discontinuo como estrategia retórica, y donde el ordenamiento lineal se vuelve muy problemático en sí mismo.



Al inicio de *El despojo*, el protagonista sale de entre un grupo de cactus, se mueve con desconfianza y mira a la cámara de soslayo. Lleva a la espalda un guitarrón. Mientras varios cortes nos muestran su gesto, la voz en *off* anuncia su intención de volver al pueblo a vengar a su mujer. Camina por el pueblo hasta encontrar a Don Selerino, quien le reclama su presencia, el reto termina en un intercambio de balas donde ambos caen abatidos. En una toma casi cenital, él avanza lentamente, da unos pocos pasos antes de caer, pero mientras gira la imagen se congela y en una disolvencia se abre otra parte del relato. En ella él regresa a su casa y emprende la huida con Petra su esposa y su hijo Lencho, quien está gravemente enfermo, según la mujer “está parálisis desde que lo apedrearon por defenderme”. Al modo rulfiano, los protagonistas entran y salen de poblados abandonados donde el sonido contradice a la imagen.



El tiempo en que se desarrolla en adelante la historia no es claramente situable, no se sabe si es lo que pudo haber pasado, si es lo que él imagino antes de morir, si es su deseo frustrado, o si en verdad pudo ocurrir. En todo caso, no cabe reclamar la verdad diegética, es decir, la ubicación de estos sucesos en un *continuum* no transformaría la tragedia que la historia narra. La bifurcación temporal no sucede en el nivel del discurso, sino de la diégesis misma y, por tanto, no es posible reorganizarlo en forma cronológica. El niño muere, pero en los últimos instantes, la pareja parece abrir un tiempo distinto, con sólo un cruce de miradas que juega con lo indeterminado: mientras el niño agoniza los padres miran hacia el lado contrario y la imagen es la de otro tiempo (en el pasado o en el futuro), un lugar idílico, la madre que amamanta al bebé, o una imagen erótica de ella, en las visiones

respectivas. Es quizá el lugar de la imposibilidad, aquel al que es imposible llegar o retornar. Secuencia a la que sigue nuevamente la imagen congelada en la que el hombre continúa su caída, sin que sea claro en la estructura narrativa, que lugar ocupa cada parte. Se trata de la irrupción del instante y, más allá, de su crónica. Lo que sucede en la película misma no es sino la descripción temporal de ese instante, que no es otro que el de la muerte. Al morir el hombre no recuerda simplemente, no pasa su vida frente a sus ojos, no hace una proyección de un futuro posible. Muere y la película reflexiona sobre los posibles, en el futuro o el pasado, sobre la tragedia cuyas posibilidades se despliegan únicamente en aquel instante.

2.

La narrativa de los años sesenta encuentra un lugar de reflexión en la tensión existente entre la imagen fija y la imagen en movimiento, entre foto y cine, entre el instante congelado y la duración temporal. Ya no se trata solamente de la detención del movimiento, la irrupción de la foto misma permitirá romper con la linealidad cronológica del tiempo, y con ello posibilitar un nuevo desarrollo temporal, eminentemente distinto al de los años anteriores. Según ha analizado Raymond Bellour:

El amante de la fotografía está fascinado tanto por el instante y por el pasado. El momento capturado en la imagen es de casi cero duración y situado en un cada vez más lejano "y luego". Al mismo tiempo, el espectador de "ahora", el momento de mirar la imagen, no tiene duración fija. se puede extender el tiempo que dura la fascinación sin fin y reiteró el tiempo que devuelve la curiosidad. Esto contrasta fuertemente con la película, donde la secuencia de imágenes se presenta al espectador con una duración

predeterminada y, en general, sólo está disponible en una determinada hora del programa.²⁰⁴

Reflexionar en torno al instante y utilizar el registro fotográfico es común en los años sesenta, época donde se producirán productos discursivos donde el aprovechamiento de la foto permite jugar con la paradoja, si bien de manera más bien cerebral, como en la novela de Elizondo, con un discurso ríspido que apela menos a la sensibilidad que al raciocinio. Ya en *L'Année dernière à Marienbad*, filmada pocos años atrás, se hacía uso de un esquema temporal disruptivo, que disponía del orden cronológico en una manera alternativa, la propuesta estaba basada justo en una fisura temporal, una ruptura con la continuidad y una exploración de las posibilidades que estas transformaciones generaban. La foto resulta crucial. Se trata de la aparición de esa imagen que él le recuerda, y cuya existencia sería una prueba del encuentro entre ambos un año atrás, por lo cual la aparición hace a ella dudar de sus convicciones. Es una imagen que se multiplica y aparece igual como el registro de ese instante cuya crónica el prodiga a lo largo de la cinta.



Ese mismo año de 1959 Julio Cortázar publicó *Las armas secretas* donde incluyó el cuento *Las babas del diablo*, relato imposible de reestructurar cronológicamente que

²⁰⁴ Raymond Bellour *Entre imágenes*, p 117.

representa una fuerte experimentación formal en función de una propuesta expresiva: Cortázar escribe un cuento que “representa la relación del hombre con la realidad a través de la literatura”;²⁰⁵ es decir, a través de este relato, el autor problematiza la relación del relato con la realidad que plantea y cuestiona la posibilidad de acercarse a una verdad. Desde el inicio el cuento describe una irresoluble relatividad:

—Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.²⁰⁶

El cuento narra la historia de Michel, un fotógrafo “culpable de literatura”. Es una mala mañana, cuando el azar lo enfrenta a una imagen que intentará captar con su cámara, acarreado la desgracia de involucrarse en una trama de la cual no era invitado. El cuento es a su vez la crónica de esa imagen, el intento de este personaje por recordar la disposición de los personajes y así explicarse, y explicarnos, su comportamiento. Hay una pareja, pero no es una pareja “normal” y él lo percibe, capta el desfase: una mujer aprovechando la inexperiencia de un chico. Michel decide intervenir de forma justiciera, por más que sea de manera indirecta, por una suerte de solidaridad con el joven. Al sospechar lo que le puede estar sucediendo el fotógrafo decide que vale la pena quedarse y mirar, pues percibe en la escena una aura inquietante:

Del chico recuerdo la imagen antes que el verdadero cuerpo (esto se entenderá después), mientras que ahora estoy seguro que de la mujer recuerdo mucho mejor su cuerpo que su

²⁰⁵ Carlos Albarracín-Sarmiento “Literatura y realidad en *Las babas del diablo* de Cortázar”, p. 95.

²⁰⁶ Julio Cortázar *Las armas secretas*, p 55.

imagen. Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso. Todo el viento de esa mañana (ahora soplaba apenas, y no hacía frío) le había pasado por el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría —dos palabras injustas— y dejaba al mundo de pie y horriblemente solo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde. No describo nada, trato más bien de entender. Y he dicho dos ráfagas de fango verde.²⁰⁷

Una y otra vez, Cortázar recuerda lo injusto de la palabra frente a la imagen, la imposibilidad de captar en palabras lo que es visualidad, pero de la misma forma establece una distancia entre imagen y cuerpo, entre el despliegue mental de lo real y la realidad misma que, antes que describir, lo que busca es entender y, valga la insistencia, hacer entender.

Michelangelo Antonioni emprendió el rodaje de *Blow up* en 1966, estableciendo un diálogo con este cuento de Cortázar; al cineasta no le interesó tanto reconstruir una historia, la de un fotógrafo que atestigua un intento de seducción, como retomar la tensión existente entre arte y realidad que el cuento contiene. *Blow up* narra la historia de un exitoso y soberbio fotógrafo que accidentalmente registra con su cámara el testimonio visual de un asesinato. Hasta aquí las semejanzas narrativas con el cuento: en ambos relatos la soberbia del fotógrafo y el azar, transforman un día cualquiera y trastocan la rutina con consecuencias fatales para los respectivos protagonistas.

Al principio, en uno de los varios momentos de aburrimiento del fotógrafo, —todo en la trama parece estar posibilitado por la abulia del protagonista—, entra a casa de su vecino Bill, un pintor que trabaja en un cuadro abstracto, y quien al verlo comenta:

²⁰⁷ *Ídem.*

—Este tendrá 5 o 6 años. No significa nada cuando lo pinto. Sólo una mezcla. Después encuentro algo a lo que asirme, como esto, como esta pierna. Entonces todo se define y adquiere sentido. Es como hallar una pista en una historia de detectives. No me preguntes por este, todavía no sé.



Una forma de trabajar que hace emerger el sentido, que no parte de una significación preestablecida. La película parece asistir a un esquema semejante: vagabundeando por la ciudad el protagonista llega a un parque y camina por él, toma algunas fotos sin concentrarse demasiado en ello; nuevamente el ocio emerge como el sitio del potencial. Pronto encontrará a una pareja, él mayor que ella, se deja llevar por la mujer que insiste en internarse más y más en aquel lugar. El fotógrafo los sigue y se va interesando por la escena. Más adelante toma varias impresiones, pero al alejarse la mujer le pide el rollo, a lo que él se niega alejándose del lugar. En adelante, la cinta será la historia de la mujer buscando recuperar esas imágenes mientras él vehementemente se las niega. Hacia la mitad de la cinta ella lo encuentra en su estudio y él pretende engañarla entregando otro material.

Al salir ella da inicio una larga secuencia —casi veinte minutos de duración—, conformada por largos planos, ausente el diálogo, únicamente conformados por las acciones del fotógrafo en su indagación de ese instante que las imágenes atestiguan. Tras revelar el negativo, el fotógrafo hace grandes ampliaciones que, poco a poco, le dejan ver

una trama oculta. Al pegarlas en la pared de su estudio, va reconstruyendo aquel instante, situando a los participantes en el espacio.



Va notando algo extraño en las imágenes y en las actitudes de los personajes a cuadro, y decide ir más a fondo. Las va fijando lentamente en la pared y rehace la secuencia, a cada imagen añadida, el momento comienza a cobrar nuevas significaciones, entonces la trama oculta se devela. Sigue ampliando, relacionando, buscando, hasta que, siguiendo la dirección de las miradas, encuentra a un tirador oculto entre la vegetación del parque. A partir de la mirada de ella en las reproducciones, y de su reemplazamiento en el espacio del estudio, logra ubicar al tercer personaje, hasta ese momento oculto, que mientras se esconde entre los setos del parque, apunta con una pistola. Durante poco menos de un minuto la cámara sigue la mirada del fotógrafo recorriendo las fotos y recreando el momento, el sonido del viento contra los árboles lo recrea también, hasta que la imagen se posa en el acercamiento a la pistola. El fotógrafo cree que ha salvado a alguien, que ha

evitado un crimen y se lo comunica a su agente por teléfono, fascinado al creer que ha salvado la vida de este hombre desconocido.



En medio de la llamada el timbre de la puerta interrumpe. El fotógrafo abre y se desentiende de las fotografías. Se trata de las dos chicas insulsas, aspirantes a modelo, que intentan ser fotografiadas por él. Los tres acabarán enredándose entre las mamparas en una escena erótica que termina, tras una breve elipsis, en el momento en que él despierta y nota algo diferente en una de las fotos pegadas en la pared, un detalle que no había percibido

antes. Tras despedir a las chicas se acerca a la foto, la fotografía, la amplía y descubre la pieza que faltaba en aquel rompecabezas, el cadáver del hombre tirado al pie de un árbol.



La imagen es lejana y se oculta entre las sombras, pues se ha debido ampliar tanto que se ha perdido la nitidez de la definición, la textura va ocultando la figura de la que es registro. La paradoja de esta imagen se revela: mientras más se aproxima a ella, la verdad se oculta aún más. Ya en la noche, el fotógrafo regresa al parque y encuentra el cadáver, pero ha olvidado la cámara y no puede registrarlo. Se trata de otro de los descuidos que conforman la trama, de la imposibilidad de concentrarse en un solo asunto.

Al regresar su laboratorio ha sido saqueado y las reproducciones sustraídas, únicamente rescata aquella ampliación del cadáver, caída debajo de un mueble. Con el fragmento entra a casa de su amigo Bill y los encuentra haciendo el amor, él ve por una ventana aunque su amigo no lo sabe. Este fotógrafo es una máquina de mirar, de asomarse a

lo que nadie más debía de ver, esta escena lo atestigua. Momentos más tarde platica con la esposa de Bill:

—Esta mañana he visto asesinar a un hombre

—¿Dónde?

—De un tiro. En un parque.

—¿Estás seguro?

—Aún está ahí.

—¿Quién era?

—Alguien.

—¿Cómo ha ocurrido?

—No lo sé, no lo he visto.

—¿No lo has visto?

—No.

—¿No deberías llamar a la policía?



Ella pregunta, él cree saber, pero no sabe, al menos no sabe todo y no puede explicar la contradicción “he visto asesinar a un hombre” y luego “no lo he visto”, pero tiene la prueba irrefutable: la imagen que contradice su propia imposibilidad de ver a pesar de haber visto. Imagen que es apenas un indicio, como la pintura de su amigo, posee una huella y así, el sentido lo crea la imagen y no al revés. Él le dice:

—Ese es el cuerpo.

—Parece uno de los cuadros de Bill.

Esta larga secuencia silenciosa y los sucedáneos, son la crónica de otro instante, nuevamente el instante de la muerte registrado mecánicamente; pero el cine es duración y su naturaleza es hacer emanar el tiempo del movimiento. Hay dos flujos de tiempo en la imagen del tiempo presente, “a la vez, el tiempo hace pasar el presente y conserva en sí el pasado”,²⁰⁸ por tanto, la imagen cinematográfica es capaz de relacionar estos tiempos simultáneamente, el instante presente y el pasado que se acumulan como memoria o recuerdo, pero también como pregunta. Nuestra percepción del tiempo se asemeja entonces a nuestra percepción de las cosas, “así como percibimos las cosas ahí donde están presentes, en el espacio, las recordamos ahí donde están pasadas, en el tiempo, y salimos de nosotros mismos tanto en un caso como en otro”.²⁰⁹ La escena funde ambos tiempos, es la crónica del instante en la medida que reflexiona sobre ese momento congelado fundiendo el momento pasado registrado por la cámara con el presente continuo de la sorpresa y la indagación, el trabajo del detective investigador. Pero hecho durar en el tiempo, el sonido de la escena repetido en su representación nos lo recuerda: la sonoridad no puede ser reproducida sin utilizar su duración también, no puede ser congelada.

Sólo se puede hacer la crónica del instante subrayando la diferencia existente entre movimiento y quietud, entre detención de un momento y su continuidad temporal, entre duración e instante. En el cuento de Cortázar, Michel dice respecto a su máquina: “Pero de tonto sólo tengo la suerte, y sé que si me voy, esta Rémington se quedará petrificada sobre

²⁰⁸ Gilles Deleuze *La imagen tiempo*, p. 115.

²⁰⁹ Gilles Deleuze *La imagen tiempo*, p. 135.

la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven”, en tanto que el fotógrafo de *Blow up* compra una propela, un acto sin sentido llevado a cabo en un arrebato. Se trata de un objeto “doblemente quieto”, en cuanto a que su principio es moverse e impulsar el movimiento de todo un aparato mayor (un barco, quizá), pero que en la película no impulsa nada. Se trata de la tensión entre movimiento y quietud que está en el fondo de la relación entre cine y foto, sintetizada en la presencia de este objeto sin el cual nuestro personaje no puede vivir, según le dice a la vendedora. Pero también es un objeto curvo que está destinado a romper las líneas rectas que abundan en el estudio del fotógrafo y que constituyen otra forma de tensión: entre movimiento y quietud, entre colorido y escala de grises, entre cine y foto, entre recta y curva, entre narración y mera exposición.

Como en la obra de Robbe Grillet, a partir de los años sesenta Antonioni abandona lentamente la trama; en una entrevista afirmó “he sentido la necesidad de fraccionar la acción insertando, en muchas secuencias, planos que pueden parecer formalistas y contingentes; planos que revisten incluso un carácter documental, pero que en realidad me resultan indispensables, porque sirven a la idea del film”.²¹⁰ En la película, y una vez descubierta la intriga en la que se ha enterado azarosamente, el fotógrafo pretende infructuosamente saber más, acercarse a la verdad. Pero la verdad es evasiva, mientras más expande la foto, intentando agrandar la imagen del posible cadáver, el grano hace más difusa la imagen, más lejana la “verdad”. Así, como dice en su crítica Daniel Andreas, en *Blow up* “siguiendo la lógica cuántica, hay un crimen sin víctima, una trama sin acción, efectos sin causa y una historia sin sentido. Por todo lo cual resulta indefectible y absolutamente hipnótica”. Arte, sentido e imagen se conjugan a lo largo de la película. En

²¹⁰ Citado en Rafael Filippelli, *El plano justo*, p. 183.

adelante trabaja con la idea, en torno a la idea, de tal manera que el relato sólo se dispone en función de esta idea. *Blow up* abunda de planos contingentes y formalistas, cuyo sentido no queda claro, pero que abundan a la idea de este fotógrafo que, como los personajes del Beckett dramaturgo, padece de la necesidad de desaparecer. Al final, esta voluntad se materializa.

En una secuencia de sentido opaco e indiscernible, formalista y contingente según el director, y en el mismo parque donde ha desaparecido el cadáver juegan al tenis un grupo de mimos. No tienen pelota ni raquetas, pero los supuestos contrincantes se ponen a cada lado de la red mientras varios más de ellos quedan atrás de la reja atestiguando el encuentro, son el público que aplaude las jugadas y atestigua el espectáculo, o más bien, el simulacro de espectáculo que se desarrolla en ese lugar.

El fotógrafo tras constatar su fracaso, por la desaparición del cadáver, pasa por ahí y se queda un momento viendo el juego imaginario. La cámara y el público siguen las jugadas, mientras los jugadores se esfuerzan en la cancha. De pronto, uno de ellos golpea la pelota con gran fuerza y ésta vuela por arriba de la malla, justo por el rumbo donde el fotógrafo se encuentra. La tenista le hace una seña para que vaya por la pelota. Él obedece, se aproxima al lugar donde cayó, deja su cámara un momento de lado, toma la supuesta pelota y la lanza con fuerza. El plano se conserva en él y su mirada nos hace ver que el partido continúa, pero al mismo tiempo el sonido de la pelota se integra al discurso, como si al integrarse él al simulacro lo hubiera vuelto verdad, como si su percepción construyera la historia. La cámara se aleja, dejando al fotógrafo parado en el centro de un gran cuadro verde. Él, con gesto de decepción recoge su cámara del suelo y se desvanece, mientras sobre el sonido del juego aparece le leyenda “THE END”.

Como Elizondo, Antonioni ha desplegado su crónica del instante haciendo vibrar el tiempo presente en la duración: el instante de la muerte. Aunque la diégesis de la historia transcurre en veinticuatro horas de la vida de este hombre, en realidad la película narra la transición entre dos momentos: el instante de morir y el de desaparecer, íntimamente relacionados.

3.

Si en Antonioni, como en Elizondo o Cortázar, la crónica depende del instante congelado mecánicamente, en varias cintas de Luis Buñuel el instante es en apariencia el del retorno, el del ciclo. Así, los protagonistas de *El ángel exterminador* deben encontrar ese instante que cierre un ciclo y les permita escapar del encierro que los ha apresado de manera irracional. A lo largo de la película las repeticiones son constantes, constituyen también variaciones de instantes especiales —privilegiados los ha llamado Deleuze—, que irrumpen como acontecimientos. Este ejercicio aparece como una forma de invertir la subordinación del tiempo al movimiento, “sólo que, en la mayor parte de la obra de Buñuel, veíamos que el tiempo seguía siendo un tiempo cíclico, donde unas veces el olvido (*Susana, carne y demonio*), otras la exacta repetición (*El ángel exterminador*), marcaban el fin de un ciclo y el comienzo posible de otro. en un cosmos todavía único”.²¹¹ En su última etapa Buñuel radicaliza su postura en torno al tiempo y la repetición, quizá con una inspiración que proviene del mismo movimiento de la *Nouveau Roman*.²¹² Así, se puede observar como en diferentes ejemplos, disrupciones temporales sirven para romper la linealidad discursiva, por ejemplo Deleuze abunda, respecto a Buñuel:

²¹¹ Gilles Deleuze *La imagen tiempo*, p. 140.

²¹² Según Deleuze, “La influencia se invierte tal vez en el último período de Buñuel, donde éste adapta a sus propios fines una inspiración que proviene de Robbe-Grillet”, *La imagen tiempo*, p. 140.

En *Belle de jour* la parálisis final del marido se produce y no se produce (él se levanta de pronto para hablar de las vacaciones con su mujer) (...) En *Le fantôme de la liberté*, las tarjetas postales son realmente pornográficas, aunque sólo representen monumentos despojados de toda ambigüedad; y la niña está perdida, aunque no haya dejado de estar ahí y aunque vaya a ser recuperada. Y en *Cet obscur objet du désir* estalla una de las más bellas invenciones de Buñuel: en lugar de que un mismo personaje interprete diferentes roles, pone dos personajes, y dos actrices, para una misma persona.²¹³

Pero este momento que para Deleuze es la representación del ciclo, es más bien la crónica de instante, sea del instante imposible, pero cuya repetición se vuelve crucial como en *El ángel exterminador*, sea el instante en su prolongación, en su eterna repetición, como el banquete imposible de *Le charme discret de la bourgeoisie*.

Se trata de una propuesta que implica un mundo inexplicable, un mundo donde coexisten presentes diversos, aún contradictorios, instantes que se prolongan y se repiten o ciclos interminables. No mundos subjetivos, ni recuerdos, narraciones objetivas ya no concatenadas cuanto traslapadas y confundidas, como los presentes de *L'Année dernière à Marienbad* pero ya no en torno a una historia, sino a la diversidad de aspectos de un solo acontecimiento o bien, diversos acontecimientos mostrados como girando en torno a un mismo relato.

4.

En el año 2006, Stephen y Timothy Quay filmaron *The Piano Tuner of Earthquakes*, literalmente “El afinador de pianos de terremotos”, estrenada en México como *El afinador de pianos*. Según manifestaron los propios realizadores, la película se inspiró libremente en

²¹³ *Ídem*, p 140.

la novela de Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel*. Aunque ese dato no figura en los créditos, son varios los detalles en la cinta que lo reafirman. En todo caso, más que adaptar la anécdota, los realizadores intentaron recrear su espíritu. La novela crea un espacio espectral, y la isla, escenario de la acción, se erige como un lugar fantasmagórico, donde el protagonista es presa de alucinaciones; por su parte la cinta narra la historia de un científico que lleva sus experimentos hasta el intento de resucitar a una cantante para conservar su voz. Estos elementos son comunes en ambos discursos: el delirio, una pasión incomprensible, y la búsqueda de la inmortalidad; ambas narraciones se unen en el terreno de la indiscernibilidad, en el de la indefinición de sentido que los constituye y en donde fincan su estética. La fisura en la lógica del relato se construye en torno a un quiebre temporal, en la novela el personaje está “atrapado” en un régimen temporal elíptico que le resulta incomprensible. La cinta plantea una trampa de naturaleza semejante para los personajes.

The Piano Tuner of Earthquakes, no es producto de una adaptación, ni resulta relevante analizar desde esta perspectiva, es decir, desde la descripción de cómo un relato fue ajustado a otro medio y soporte de expresión, como es el paso de la literatura la cine. Interesa aún más como sucede el diálogo que establece la película con la breve novela de Bioy Casares, cómo retoma ideas y conceptos, y no sólo se aprovecha un relato en función de otro. En esta película, los cineastas retoman una visión del mundo sin pretender ilustrarla, sino conformar un producto totalmente nuevo que establece lazos e intercambios con el original. *La invención de Morel*, relata, desde la primera persona, la historia de un hombre mientras huye de la justicia por una acusación aparentemente falsa, de cuyo contenido el lector no se entera pues no se da noticia; en su huida este fugitivo venezolano

queda atrapado en una isla, presa de alucinaciones que lentamente lo llevan a una confusión entre lo real y lo imaginario, donde la realidad y la fantasía son indiscernibles, afirma:

—Es más: ahora sé que no pueden buscarme. ¿Estoy seguro? Un hombre de buen sentido, ¿creería lo que oí ayer noche, lo que imagino saber? ¿Me aconsejaría olvidar la pesadilla de ver en todo una máquina organizada para capturarme?²¹⁴

Ninguna seguridad es posible o se afirma en su convicción permanentemente. El protagonista de la novela busca encontrar una coherencia del mundo, un sentido articulador de la realidad, que se construye en los actos cotidianos de la existencia. Una existencia que para él está fracturada, obligado a subsistir en este apartado confín e imposibilitado de establecer contacto con más personas. Más adelante dice:

—Nuestros hábitos suponen una manera de suceder las cosas, una vaga coherencia del mundo. Ahora la realidad se me propone cambiada, irreal. Cuando un hombre despierta o muere, tarda en deshacerse de los terrores del sueño, de las preocupaciones y de las manías de la vida.²¹⁵

La isla es habitada intermitentemente por un grupo de turistas que ocupan las extrañas construcciones que existen ahí. Para el protagonista, las apariciones furtivas de estos personajes representan una doble incomodidad, por un lado debe esconderse de ellos por temor a ser denunciado y por otro, debe abandonar la mínima comodidad de ocupar estos espacios para ocultarse en los lugares menos habitables. Su situación sufrirá un giro radical una vez que conoce a Faustine, una extraña mujer que llega con el resto de los viajeros y que cada tarde se dedica a contemplar el atardecer desde un acantilado frente al mar. El fugitivo, se enamorará de esta mujer doblemente inaccesible, la pasión por ella lo

²¹⁴ Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel*, p. 81.

²¹⁵ *Ídem*, p. 82.

llevará a cambiar los actos cotidianos y a poner en riesgo su condición. Lo llevará finalmente a tomar una serie de decisiones que implican un virtual suicidio, con tal de conservarse al lado de ella, a pesar de que Faustine no puede interactuar de ninguna forma con él. Sólo en el desenlace del relato se devela el mecanismo de estos ciclos de repeticiones, estos pocos instantes que se suceden repetitivamente sin que el protagonista pueda discernirlos. La invención del Morel es una forma de proyección que se repite cíclicamente pues es un dispositivo que ha registrado a los turistas, mientras el inventor aseguraba que hacerlo capturaría su alma y vivirían eternamente, en este instante congelado. El fugitivo se da cuenta de que todos quienes han sido registrados están muertos, sin embargo él mismo decide integrarse a la grabación y pasar la eternidad contemplando el atardecer al lado de Faustine, en ese instante eterno del cual la novela es crónica.



The Piano Tuner of Earthquakes comienza con un epígrafe de Salustio, “Estas cosas nunca ocurrieron, pero siempre están”, donde se plantea ya la paradoja que de inicio constituye el relato. Los primeros minutos parecen alargar esta idea en una suerte de

introducción, y los sucesos de estos minutos se repetirán a lo largo de la película. Así se plantea el relato como la crónica de ese momento, si bien se relatan los prolegómenos de la puesta en escena que repetirá el suceso al final de la película. La cantante de ópera Malvina Von Stille se comprometerá en matrimonio con Adolfo, pero morirá misteriosamente en el escenario mientras interpreta *Nisi dominus*, la canción de Vivaldi a partir del salmo 126 que repite: “el señor ha hecho grandes cosas”. El doctor Emanuel Droz se llevará el cuerpo a su isla, con la intención de retener para sí la bella voz de la mujer, a quien hace revivir llamándola “Mi bella Lázaro”.

Poco después aparecerá Don Felisberto Fernández, el afinador de pianos, quien ha sido llamado por el doctor Droz y Asumpta, su sensual y provocadora asistente, para afinar no los pianos, sino una serie de autómatas: unas maquetas robóticas, cada una con una puesta en escena particular, y cuyo último ajuste quedará a cargo afinador. Pronto se establecerá una relación antagónica entre Fernández y Droz, donde la disputa por la mujer resulta central, pues el afinador descubrirá la extraña presencia de Malvina y quedará presa de su voz inigualable, de su extraña belleza y de su situación especial en la isla. Como en *La invención de Morel*, y a partir de este planteamiento, se despertará en el hombre una pasión que conducirá al afinador a sucumbir ante la maquinación. La pasión, como esa fuerza irracional que hace avanzar el relato, se traslada a la película.

La isla es un extraño lugar dominado por el científico, quien actúa como dueño de los habitantes y su voluntad. Todos los demás, por su parte, actúan como robots, sus movimientos son mecánicos y su voluntad depende totalmente de la de Droz. La isla está, por su parte, inspirada en varios referentes, desde la película franco-italiana *L'avventura*,²¹⁶

²¹⁶ Michelangelo Antonioni dirigió esta cinta en 1960 que comienza como una trama policiaca que se va transformando en una reflexión sobre la soledad y la incomunicación. Los personajes, inmersos en un viaje de

o la visualidad de *E Château des Carpathes*, novela publicada por Julio Verne hacia 1892. Visualmente la cinta se puede relacionar directamente con *Die Toteninsel* del pintor suizo Arnold Böcklin o *L'empire des lumières* de René Magritte.²¹⁷ Su estética de altos contrastes y escenarios trampantojos recuerda también a *Das Cabinet des Dr. Caligari* y esa visualidad de líneas de fuga y paisajes desgarrados en afiladas imágenes de montañas y vegetales.²¹⁸

descanso por el Mar Mediterráneo, desembarcan en una isla desierta donde la trama da un giro inesperado. Como en el ejemplo analizado, Antonioni pone el énfasis en el aburrimiento de una clase social y torna la reflexión hacia la pregunta existencialista.

²¹⁷ Arnold Böcklin pintó diversas versiones de este cuadro en 1880, 1883, 1884 y 1886, en español es conocido como *La isla de los muertos*; *El imperio de la luz* es el título en español del cuadro elaborado en 1954 por René Magritte, y que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bruselas. En esta pintura Magritte pone en relación la luz y la sombra, paradójicamente en la escena se combinan dos horas del día en una figura imposible de las muchas que produjo este pintor.

²¹⁸ Robert Weine dirigió esta cinta en 1919, según guión de Carl Mayer y Hans Janowitz, fundando de alguna manera el movimiento Expresionista Alemán, en su versión cinematográfica.



The Piano Tuner of Earthquakes



Die Toteninsel, Arnold Böcklin (1880)



L'empire des lumières René Magritte (1955)



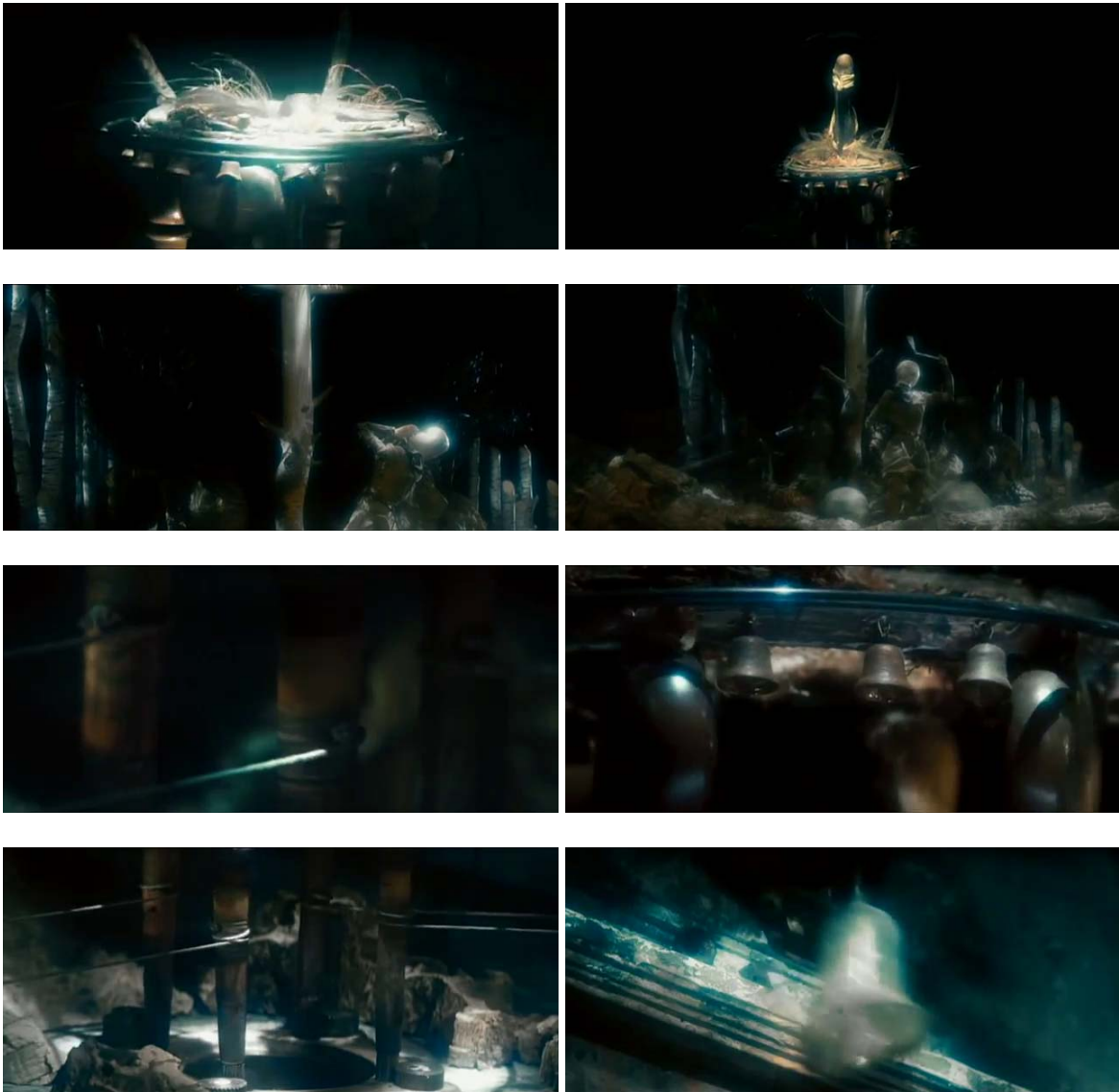
L'avventura, Michelangelo Antonioni (1960)



Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Weine (1919)

El uso de la animación *stop motion* y otros recursos de intervención en la imagen es una constante que los Hermanos Quay habían experimentado en su trabajo anterior y que

remite a su maestro, el director checo Jan Svankmajer. En esta película se utiliza para generar una atmósfera onírica. El uso de marionetas y maquetas es la base a partir de la cual se presenta un mundo inestable, que se nos muestra en breves y no muy explícitos planos cuya significación apenas asoma a partir de la repetición. Así como los zumbidos y otros ruidos remiten a lo indefinido, muchas de estas imágenes aparecen como ruido, como algo inarticulado y confuso con lo cual, no obstante, la cinta crea sentido.



Estas maquetas tienen su principal función en los “Autómatas” que el Dr. Droz hace funcionar, de los cuales hay seis en la isla. Están formados por pequeñas piezas en escena

en las cuales se mezclan partes metálicas, figuras vegetales y marionetas antropomorfas. Aparentemente tienen una función sonora en la maquinación que sucede en la isla, pero son objeto de una gran ambigüedad, aparecen entre las penumbras o con una luz de alto contraste que no siempre permite verlas con claridad. Proveen más una atmósfera que alguna función diegética. Pero participan también de la puesta en abismo que la cinta construye como forma de constante repetición que, por su parte, hace aparecer al relato como un caleidoscopio por medio del cual se observa ese instante congelado.

Al conocer a la mujer, sentada en su banca viendo el atardecer como Faustine, el afinador, arrebatado por su imagen y reconociendo la cara de la voz que ha escuchado antes entre sueños, intenta hablarle. Pero ella no atina a responder nada, confundiendo al afinador con Adolfo, el amante de quien fue arrebatada por el Dr. Droz. Tras el velo que le obstaculiza la vista, perdida en el horizonte, esperando algo mientras contempla el mar, únicamente a decir, de una forma premonitoria:

—El amor cuanto más muerto más largo es.

Y continua imperturbable en su asiento. La música extradiegética que se escucha en esa escena resuena a la de *La jetée*, quizá recordando la presencia espectral de una pareja imposible de unir, pues el tiempo que habita cada uno es incompatible. Pero sobre todo esta escena recuerda *La invención de Morel* y ese instante perpetuo que atestigüa Faustine desde su banca.



Hacia la mitad de la cinta, el doctor Emanuel Droz le cuenta al afinador sobre una hormiga que es presa de una extraña espora que se inserta en su cerebro y lleva al insecto a subir un tallo y aferrarse a una hoja alta, mientras en su interior va creciendo una protuberancia de donde salen las nuevas esporas que caen al suelo y harán presas a nuevas hormigas. El insecto y la espora funcionan como una metáfora de la pasión irracional. En el desarrollo de la película, el afinador y el científico se señalan recíprocamente de ser la hormiga envenenada por la espora de la voz de la cantante.

Una constante de la cinta es representar bifurcaciones y rupturas de la continuidad temporal mediante diversos mecanismos. Además de la animación, la imagen viva se “pixeliza”, con lo cual se aproxima su visualidad a la de las animaciones. En otras ocasiones se interviene en la cadencia de proyección, deteniendo, acelerando o ralentizando la imagen, incluso en momentos se invierte la dirección, proyectándose al revés. El efecto más común es el de la repetición, en diversas formas. Por ejemplo, a una toma le sucede directamente su repetición, en un ejercicio que pareciera querer recalcar la acción mostrada. Así, el afinador acaba de llegar a la isla y Asumpta le muestra un mural, termina el diálogo donde describe la pintura y toca las nalgas del hombre, quien sorprendido voltea a ver a la mujer. En la siguiente toma se repite la acción del toque y la sorpresa de él en un plano más abierto.



Hay acciones que se repiten sistemáticamente a lo largo de la cinta, como el momento con el que comienza la película donde el Doctor Droz grita: “¡Holz!, ¡Echevarría!”. Lo que nunca acaba por aclararse es cuál de estos momentos es el que realmente ocurrió en la diégesis, si se repitió o si persiste como un recuerdo en la imaginación del narrador. En los sueños que tiene el afinador se repiten constantemente un núcleo de acciones que se refieren a la vigilia, aunque la confusión pareciera querer indicar lo contrario: la vigilia replica al sueño. Por último, las máquinas creadas por el Doctor y que el afinador está dedicado a hacer funcionar adecuadamente, repiten y prefiguran muchas acciones llevadas a cabo por los protagonistas de la historia. Los relatos, los sueños, las maquetas, la pintura misma, todo gira en torno al suceso narrado como repetición, a la imposibilidad de abandonar ese instante. La misma puesta en escena que planea Droz y que todos en la isla parecen estar preparando.



Para ello, la cinta se vale del mecanismo de la animación de una manera compleja: los autómatas inventados por Droz, cuya función no es del todo clara, son pequeñas puestas en escena que el afinador se niega a llamar juguetes, seis en total. Cada uno de ellos dispone de un contenido que se relaciona también con algún pasaje de la historia narrada. Instalados en la isla, la película da cuenta de una maquinación cuyo fin manifiesto es una puesta en escena. Todos los habitantes en aquel lugar, junto con los autómatas desarrollados por el Doctor se han organizado para una función operística que le ayudaría a esa mujer a reencontrarse con el momento donde supuestamente habría sido abandonada por Adolfo, en el altar justo antes de su matrimonio. Los planos de ficción dentro de la ficción, se multiplican y confunden: el espectador sabe, o cree saber que todo lo que ha maquinado el doctor ha sido con la intención de robar para sí la voz de esa mujer, pero la “realidad” diegética se confunde. No sabemos si en realidad el inicio de la cinta es también una construcción de la memoria de ella, lo que quedaría sugerido por el parecido físico de Adolfo con el Afinador (interpretados por el mismo actor). La puesta en escena con la que da inicio la cinta, en la cual Adolfo ha de hacer público su compromiso con la cantante, se confunde y borra sus límites con la otra puesta en escena, la que ha de ocurrir una vez sean afinados los autómatas y todo funcione de acuerdo a un plan preconcebido. Pero en sí mismo, el hecho de que cada autómata represente un fragmento de la puesta en escena que se sugiere, propicia que se confundan también los sueños del afinador con los momentos de supuesta vigila. Nunca es del todo claro cuando recuerda, cuando sueña, cuando reflexiona.



El recuerdo del momento inicial de la cinta, el de su propia muerte, es el instante que Malvina ha de recrear en la puesta en escena organizada por Droz, con la intención manifiesta de robar su voz para la eternidad. Pero ese dispositivo depende a su vez de la intervención del afinador, Felisberto Fernández, quien se mueve por una pasión irracional y descubre que al no ajustar los mecanismos con precisión ese mundo se destruirá y, de alguna manera logrará alcanzar a la mujer. El afinador se desdobra en su propio reflejo, y Droz intenta capturarlo también en uno de los autómatas. El afinador descubre no sólo su silbido robado, sino su propia imagen duplicada. Él mismo es reflejo de otro hombre, del prometido de Malvina que regresa en la puesta en escena final. Consciente de los sucesos que se aproximan para la isla, Droz dice:

—Escucha cuidadosamente Assumpta, pronto, muy pronto Villa Azucena se habrá vuelto más pequeña que un recuerdo. Acumulará su infinito aquí, justo detrás de tus ojos.

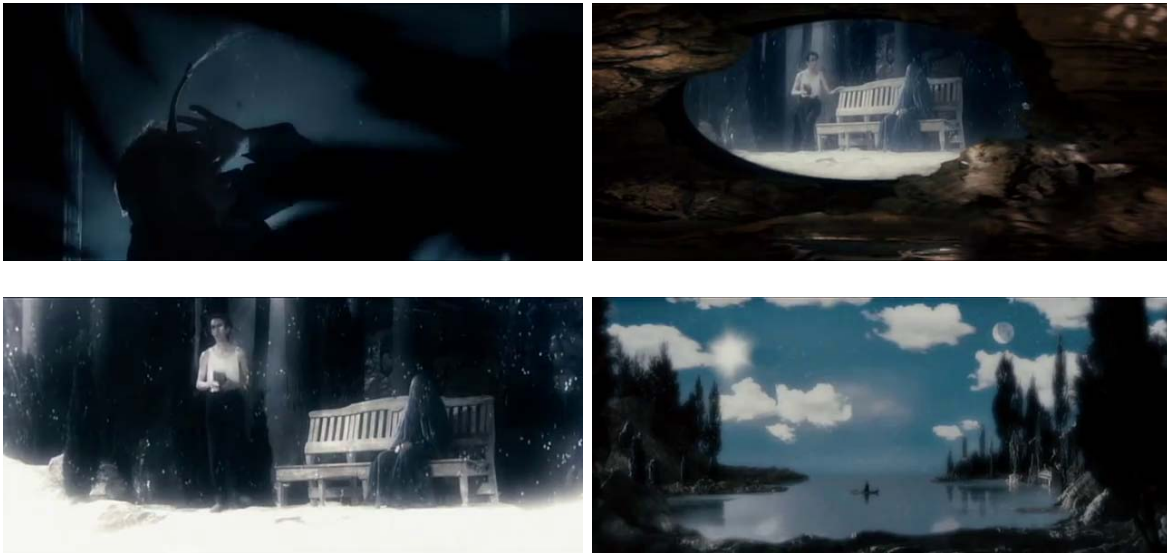


Las constantes repeticiones de acciones tienen su punto culminante en el momento en que el afinador parece quedar atrapado en un instante. La lógica de desarrollo temporal ha quedado completamente fracturada a partir de este momento. Pero en general, las repeticiones, vueltas atrás, los momentos en que la velocidad de la proyección se alteran, generan un grado de indiscernibilidad. Al final, parecieran plantear un estatuto temporal cíclico, una idea no solo de retorno, sino donde el tiempo rompe su lógica natural como *continuum* y se establece en su sentido de pura percepción. El cine, en su capacidad de representar el tiempo, de hacerlo visible. Pero en realidad, lo que estas repeticiones sugieren es que en realidad toda la película bordea en torno a un mismo momento, de la forma que lo hace *Farabeuf*, haciendo la crónica de ese instante. El afinador dice *en off*:

—Nunca salvé a Malvina, nunca lo hice después del sexto autómeta. ¿No me dijo Droz si lo creía capaz de tal cosa? ¿Mi amor por Malvina fue sólo una ilusión? Estos pensamientos me mantienen ahora aquí, dentro del sexto autómeta, donde sueño mecánicamente con las mareas en medio de las rocas, donde nunca nos pueden separar.

Al final la cabeza de Droz es traspasada por aquella protuberancia que produce la espina en la hormiga, en tanto Felisberto y Malvina quedan inmersos en ese instante

perpetuo que habían prefigurado, en aquel amor más muerto y más duradero que ninguno. Únicamente Asumpta sobrevive, tras mirar al autómeta, se aleja remando de la isla, como el remero del cuadro de Böcklin.



La *mise en abyme*, o puesta en abismo que es la figura retórica que implica la imbricación de un relato en otro, y que desde la nueva novela en Francia se esgrimía como una estrategia para denunciar el aparato de enunciación, es aquí un mecanismo recurrente. Aunque es claro que en *The Piano Tuner of Earthquakes* también se quiere denunciar la maquinación ficcional, la cinta va un paso más allá al discutir el concepto de verdad a partir de la indiscernibilidad a que hemos aludido. El cine se muestra incapaz de presentar una verdad, acaso hace un discurso a partir de un registro de algún segmento de lo real.

6.

Si el esquema hegemónico se basaba ya en alguna medida en intentar poner a cuadro alguna porción de la realidad y generar un relato que contiene una verdad, cuya “sutura”,

creará en el espectador la posibilidad de recrear una historia que contiene también una realidad diegética y resolver en el tiempo de la proyección un planteamiento narrativo, la fisura propicia un estatuto diferente. La irrupción del instante como duración y su potencia enunciativa emerge como la posibilidad de transformar en alguna medida la discursividad convencional. Primero la imagen mecánica provee este mecanismo, la presencia de la foto misma, luego la detención del movimiento, más adelante la repetición, todos mecanismos discursivos para romper la unicidad del instante mediante la duración y, por tanto, la posibilidad de narrarlo en el tiempo, de hacer su crónica.

Ya en la novela de Elizondo una forma caleidoscópica permitía alargar más y más la descripción de ese momento único. En el cine fue fundamental la presencia de la fotografía. La foto fija que provee una diferenciación clara entre movimiento y fijeza. La detención no como lo contrario de la imagen movimiento, sino como una forma de complementarlo y ampliar sus fronteras exponenciándolo, multiplicando sus posibilidades y creando nuevas formas retóricas hasta ese momento desconocidas.

Blow up genera por su parte un discurso de la indiscernibilidad a partir de recursos semejantes. La puesta en escena es la de la prolongación del instante como duración. Pero esta discursividad está en función de una idea de mundo, de una pregunta por la existencia, de una serie de cuestiones puestas a debate por encima de una trama mínima, una búsqueda, una respuesta y una imposibilidad.

Imposibilidad que se repite de una forma tan violenta como cómica en la obra de Buñuel. Ya planteada en *L'age d'or*, pero desarrollada con toda su fuerza en obras posteriores. De manera relevante en *Le charme discret de la bourgeoisie*, crónica de la imposibilidad, de un instante imposible de abandonar, de superar y, al mismo tiempo, estudiado como un caleidoscopio.

En estas cintas no sólo no se plantea una realidad claramente reconstituible, sino que esto resulta irrelevante, y ya en la diégesis misma hay un relato donde no importa reconstituir una verdad. Desde Antonioni donde la verdad se torna indescifrable, hasta los Hermanos Quay donde ha perdido toda relevancia. *The Piano Tuner of Earthquakes* es una cinta que retoma las ideas centrales de *La invención de Morel* y las pone en cuadro mediante un relato ambiguo y abierto, que apuesta por la indiscernibilidad de los planos narrativos puestos en juego. Utilizando para ello, en paralelo con la novela, la tensión entre una maquinación que ambos protagonistas reconocen, y la pasión irracional que despierta en ellos una mujer inaccesible. El enredo los lleva a arriesgar su existencia misma a cambio de conservar la cercanía con ella. Los hermanos Quay retoman la postura que Deleuze había posicionado como constitutiva de la modernidad fílmica, y que es clara en el ejemplo de *Blow up*, la transformación de la sustancia del discurso fílmico de ser imagen movimiento a convertirse en imagen tiempo, donde lo relevante ya no se encuentra en la siguiente imagen (en la concatenación del movimiento), sino en la imagen actual (en el tiempo mismo proyectado en la pantalla). Pero esta postura se radicaliza en una cinta como *The Piano Tuner of earthquakes*, a partir del uso de un estatuto temporal que rompe con la posible linealidad narrativa, pero sobre todo en ejemplos temáticos específicos, como el manejo de una posible verdad. Podríamos afirmar que el cine contemporáneo se encuentra, en ejemplos como este, en una etapa de una modernidad radical, pero esto siempre visto en sus casos, no como una etapa clasificable y claramente diferenciable de otros momentos de la historia del cine. Esta radicalidad se afirma en sus rupturas, en planteamientos que retoman las búsquedas de los años sesenta, tanto en términos de construcción de sentido como en la propuesta temporal, pero que pretenden ir más allá a partir de una retórica fuertemente anclada en la fisura. Si la retórica del cine se transforma mediante estrategias

de este tipo es porque, a su vez, apuesta por encontrar a un espectador diferente y cambiante. Una apuesta de esta naturaleza sólo se cierra en la articulación con el que mira la película y hace deslizar un posible sentido que sólo se construye en oposición a la fórmula hegemónica aceptada y, más aún, se transforma cada vez. No sólo porque cada discurso individual propone una forma nueva de acercamiento, sino porque cada discurso crea nuevas formas de fisura que impiden la comodidad del espectáculo.

Al fisurar el tiempo en el discurso, cintas como estas obligan al espectador a repensar su realidad con un discurso siempre cambiante.

CONCLUSIONES

Me pareció que mientras me dirigía a él, consideraba con cuidado cada aserto mío; que comprendía por entero el significado; que no podía contradecir la irresistible conclusión; pero que al mismo tiempo alguna suprema consideración lo inducía a contestar de ese modo. —¿Está resuelto, entonces, a no acceder a mi solicitud, solicitud hecha de acuerdo con la costumbre y el sentido común?

Bartebly, el escribiente Herman Melville

¿Cómo, también, ese acontecimiento singular y efímero que es la aparición de una imagen poética singular, puede ejercer acción —sin preparación alguna— sobre otras almas, en otros corazones, y eso, pese a todas las barreras del sentido común, a todos los prudentes pensamientos, complacidos en su inmovilidad?

Poética del espacio Gastón Bachelard

Jorge Luis Borges escribió respecto a Kafka una genealogía que sólo era posible por la percepción de la obra del escritor checo en el lector. Según él, la “idiosincrasia” presente en los textos anteriores a Kafka, y los cuales muy probablemente no llegó a conocer, sólo es perceptible por lo escrito por él. En una operación paralela, estas páginas han tratado de explicar la formulación de estrategias discursivas a partir de miradas retrospectivas que

ubican momentos luminosos en el pasado de ciertas obras presentes. Esta exploración ha tratado de situar lo que he denominado fisuras del discurso y, para ello, he descrito la forma en que a mi entender un cuerpo sólido discursivo se fisura, se rompe en la superficie para reconfigurar un sistema, pero sobre el entendido de que dicho cuerpo sólido es también un aparato en transformación, y las fisuras pueden ser a su vez un mecanismo de la dinámica por la cual un cuerpo sólido, el discurso hegemónico, se transforma y diversifica.

Pero este no es un estudio sobre la evolución del lenguaje fílmico, a lo largo de los capítulos precedentes he tratado de ubicar el hilo conductor por medio del cuál cineastas específicos aprovechan el potencial de transformación que las estrategias discursivas proveen, con finalidades expresivas específicas. Por ello resultaba central la pregunta de ¿para qué? Lo que he tratado de establecer en la individualidad de las películas analizadas es el potencial que en cada una la fisura despliega, y cuáles transformaciones se posibilitan en el espectador una vez que el discurso se despliega. No la pregunta de si el cine es político en sí mismo, sino de qué manera películas específicas son vehículo de una politicidad: por el despliegue y la tematización de asuntos de lo político, pero también por el despliegue discursivo formal mismo.

En todo caso, se trata de formas de politicidad que sólo se cierran en el espectador. El discurso fílmico se erige como el lugar desde el cual, por la forma o por el tema, se despliegan visiones del mundo que interpelan a ese espectador de formas diversas, las fisuras del discurso se convierten en espacios privilegiados justo por ese momento en que rompen la comodidad de la recepción, mueven el centro y, eventualmente, son capaces de lanzar al espectador hacia el pensamiento, hacer surgir la idea. No se trata necesariamente de “movilizar al espectador, levantarlo del asiento”, un paso atrás, y abandonada la intención pedagógica, el discurso fílmico quiere ser vehículo de ideas y temas, y con ello

desplazar ese potencial al espectador mismo, sin necesariamente trazar una ruta de acción. Pasar del momento de hacerlo consciente, a uno más elemental: mostrar que otros mundos son posibles, que la justicia tiene diversos caminos, que el mundo no es como lo hemos supuesto una unidad. Estas formas son si duda históricas y el discurso se continuará transformando en formas diversas. Por ello, las descripciones aquí dispuestas son válidas para las películas particulares y los diálogos establecidos. Este estudio pretende un modo de analizar películas y acercarse a ellas, no un esquema general de explicación.

Así, comencé por explorar la ambigüedad. La cual, a partir de su etimología, se pude definir como aquello que actúa y lleva adelante hacia ambos lados, hacia direcciones contrarias; también lo de doble sentido, lo equívoco, y por tanto, lo incierto, lo dudoso y lo que da lugar a la duda, la incertidumbre o la confusión. El análisis de una novela de Samuel Beckett dio elementos para entender en qué espacio de tensión se desarrolla la ambigüedad, y cómo ésta confronta dos mundos contrarios, aún cambiantes, pero sin acabar de decantarse por uno de ellos. Es la confrontación constante entre la pregunta y la respuesta, entre lo permanente y lo mutable, entre la unidad y la diversidad. Es una confrontación que plantea un principio de autoridad y un ejercicio del poder a partir de lo que se sabe y de lo que no y, más aún, de quién sabe y establece normas incomprensibles y quién ignora.

Saber y verdad son dos partes que se confrontan en las películas que se describen en ese capítulo. Para Orson Welles, esta confrontación marcará buena parte de sus preocupaciones a lo largo de los años, ¿cuál es la verdad? ¿quién la posee? ¿qué potencia de autoridad provee? En esta tensión se determina su preocupación central por la justicia, pues ella depende del posible establecimiento de una verdad. Pero la ambigüedad justo imposibilita esta definición: si no hay verdad única, ¿cuál es la base de la justicia? Paradójicamente, en las tres películas descritas se impone la justicia, pero esta imposición

se da sobre una verdad ambigua cuya indefinición fisura la forma discursiva en que estas cintas se disponen. *The man who wasn't there* depende de una aparente verdad que sólo el espectador atestigua y que no sirve para la justicia, aunque ésta se imponga finalmente de manera fortuita. *A serious man* es una cinta donde esa verdad no cabe ser reclamada, todo es ambigüedad y fisura. De Beckett a los Hermanos Coen se fractura el principio de verdad única y, con él, la idea de un mundo como unidad. Si el cuerpo sólido del lenguaje del cine clásico se basaba en principio en la existencia de un universo orgánico, en estos discurso ese principio se disloca y ese cuerpo se fisura. El espectador, que puede acudir a la confusión, terminará con más dudas que certezas, pues el conocimiento mismo es visto como una amenaza o una maldición.

En otro registro, analicé las fisuras del discurso que hace surgir el absurdo, aquello que es opuesto a la razón, disonante, incomprensible. Aquello frente a lo cual no hay posibilidad de asignar sentido. En la práctica discursiva, remite al cambio de sentido como orientación: en la inversión del sentido, en el principio de subversión, en el hecho de la perversión. La alteración del sentido transforma el significado de la operación retórica.

En el análisis específico he tratado de mostrar los momentos de inversión de sentido que hacen surgir el absurdo a partir del diálogo que establece el trabajo de Terry Gilliam con la obra de Carroll. Particularmente *Tideland* dialoga intensamente con *Alicia en el país de las maravillas* y pone en escena el fuerte potencial subversivo que se propicia a partir de la inversión del sentido. En la forma y en el tema, la película hace visible un estado de cosas extraño frente al cual los sujetos actúan de maneras específicas provocando un momento de cambio, una serie de decisiones propician una revolución molecular, permiten a los personajes escindirse y transformar su entorno.

El mundo creado es transformado en un momento de subversión frente a la situación opresiva que se presenta. Para hacerlo visible, por su parte, Gilliam acude a la ambigüedad de la imagen y conforma con ello una imagen de la inversión también. Finalmente hay una apuesta por la perversión y todas estas fisuras se despliegan en su potencial político. El potencial de desquiciar un sistema a partir de micro transformaciones.

En la paradoja lo que se confronta es un principio de identidad colectivo contenido en la doxa, en el sentido común y en el buen sentido, lo paradójico es aquello que se contrapone a ellos. De tal forma que la paradoja cuestiona el orden del mundo constituido por el buen sentido, al mostrar como el sentido puede tomar direcciones aun contrarias, y cuestiona también el sentido de la identidad, al demostrar la falta de organicidad provista por el buen sentido. Para explorar estas formas de fisura recurrí a la obra de Kafka y las adaptaciones de sus novelas, para analizar finalmente *La cinta blanca*.

La paradoja como estrategia retórica produce una suspensión de la fábula y genera un espacio de indeterminación que, por su parte, significa una apuesta hacia el pensamiento, una apuesta por la inteligencia del espectador y su capacidad de concluir el discurso. El relato fílmico genera zonas nuevas e indeterminadas en películas que apelan al discernimiento del espectador, al fin de la pasividad y a la distancia crítica. Las adaptaciones retoman del original el lugar central de lo paradójico y fisuran la forma de un discurso que ya no puede identificarse más como homogéneo e invisible. Desde lo retórico se despliegan formas de visibilizar: la justicia, el lugar del individuo frente al Estado, el potencial revolucionario.

La cinta blanca va a fondo de estos planteamientos, no sólo usa la forma paradójica y un relato fisurado, sino que el vehículo del relato son un grupo de infantes cuya acción visibiliza un estado de excepción donde se pone en juego el estatuto de la violencia frente a

la justicia. Lo paradójico es un vehículo formal y la apuesta por una indefinición de sentido se profundiza en la posibilidad de decir. No sólo lo expresado es dicho, sino que a través de los recursos retóricos elegidos, se propone al espectador un amplio margen desde el que completar la narración, de conferir significado a unas imágenes y a un relato que, como en Kafka, son fragmentarios y apuestan por un singular sentido del humor que, antes que la risa, provoca una angustia por momentos insoportable.

Otra forma de fisurar el discurso es la disposición de estructuras laberínticas. La figura del laberinto rompe la univocidad del sentido, pues introduce bifurcaciones, y diversas alternativas, retornos y cruces en el flujo narrativo, y complejiza la manera en que la disposición opera como desarrollo entre los acontecimientos hacia la consecución de una meta. *L'Année dernière à Marienbad* planteaba un laberinto del tiempo, y mediante él, articulaba una historia cuya estructura temporal resultaba imposible de restituir en su linealidad. Desde el relato mítico, la función del laberinto era preservar, ocultar. En aquel caso a la bestia, en éste, un posible sentido. Pero esta ocultación tiene una significación particular, un alcance político también. Mostrar lo que no se muestra y ocultar lo que se quiere mostrar. Se trata de una estructura articulada para un espectador que es confrontado en sus capacidades creadas y se lo obliga a un “emancipación”, en los términos definidos por Rancière, es decir, a un cuestionamiento de la imagen que tiene su punto de partida en la imposibilidad de asignar sentido. El arte cinematográfico se erige como una forma del pensamiento, pero a partir de una relación con la mirada como una obligación ineludible.

Un imperativo de la mirada presente de manera contundente en *La casa negra*, ejercicio documental que pone en cuadro una situación que en principio la mirada repele, es aquello que no queremos ver, pero que la cinta nos obliga a atestiguar. El cine de Abbas Kiarostami radicaliza esta postura, pues su forma de “hacer evidente”, se suma con una

estructura narrativa y un planteamiento visual que obliga al espectador a involucrarse y tomar distancia, a alejarse, pero no poder evitar involucrarse en el drama que se le presenta. Laberintos que crean distancia y que acortan las distancias. Sentidos ocultos en estas estructuras que se hacen ver al esconderse, sea en el el traslapamiento de los tiempos, como sucede en Resnais, sea en los cruces de sentido, como propone Kiarostami, el laberinto fisura el discurso porque tiene la capacidad de reformular la comprensión del arte fílmico.

La disrupción de la forma temporal es otra forma de fisuras el discurso. Aquí exploré dos formas de hacerlo: el eterno retorno y la crónica del instante.

El eterno retorno se define a partir de Nietzsche, en su visión del tiempo hace confluír los caminos eternos del futuro y del pasado en un lugar: el instante, y preguntar sobre la naturaleza de ellos. Para concluir que la única verdad posible viene de la curva, y no del pensamiento rectilíneo que conforma la visión del tiempo: el tiempo como una línea recta que se aleja en ambas direcciones simultáneamente, como una sucesión de instantes presentes siempre, el retorno a cualquier instante, es por tanto, permanentemente posible.

De Hitchcock a Maerker, de *Vertigo* a *La jetée*, se transforma la disposición temporal, porque el tiempo cíclico ya no puede restituirse en su linealidad, sólo retornar. Si el tiempo de la diégesis no puede reconstituírse de manera lineal y progresiva, entonces asistimos a una fisura del discurso temporal: se trata del tiempo del retorno, del ciclo, del regreso que rompe la forma convencional funcional para el aparato clásico hegemónico. EN *La jetée*, como en *La invención de Morel*, la narración depende de un estatuto de naturaleza alternativa, pues los personajes habitan un tiempo indefinido, “sin proyectos, sin recuerdos”, pero ambos son también conscientes de la barrera que se erige entre ellos y la mujer deseada, por más que la mirada intente romperla y anular la distancia. El final del relato, en ambos casos, mostrará la imposibilidad de regresar al orden convencional. Lynch

atenderá a una fisura de esta naturaleza, en sus películas la linealidad temporal será quebrantada por fisuras del discurso. En *Mulholland drive*, como en otras de sus cintas, la estructura de la banda de Moebius le permitirá establecer una forma narrativa particular y, desde ahí, transformar la estructura discursiva. Al igual que en *Persona*, las imágenes se muestran como sombras, rastros que el espectador debe interpretar a partir de una distancia crítica. Apenas como aproximaciones a un real que no se presenta claramente, y recuerdan también que asistimos a la representación de un universo inaprensible para un espectador alegorizado en aquel niño que toca insistentemente la imagen borrosa e inestable de su madre en la película de Bergman. *Mullholland drive*, propone la imposibilidad de discernir el lugar que ocupan en el tiempo las dos caras de la banda con las que se construye la narración. Imposibilitado de separar, el discurso constituye su propuesta de sentido a partir de la relación entre cada una, sin restituir la linealidad del tiempo y, de esta forma, pone en evidencia el ejercicio del simulacro constitutivo de la imagen fílmica.

La clave de la irrupción del instante es la detención del movimiento, pues es capaz de presentar al instante en sí, cuya naturaleza es ser contrario a la duración. Si el instante es lo contrario a la duración y la crónica es el relato de un desarrollo temporal ¿cómo puede hacerse la crónica de un instante? Para tratar de responder a esta pregunta analicé la estrategia en la novela *Farabeuf*, y otros discursos hasta llegar a *El despojo*, cinta marcada por la irrupción del instante que rompe el desarrollo narrativo, pues el tiempo en que se sucede la historia no es ya situable, y no se sabe si es lo que pudo haber pasado, si es lo que él imagino antes de morir, si es su deseo frustrado, o si en verdad pudo ocurrir. Y en última instancia, no cabe reclamar verdad diegética alguna, pues la ubicación de estos sucesos en un *continuum* no transformaría la tragedia que la historia narra, y la bifurcación no sucede al nivel del discurso sino de la diégesis misma.

En *Blow up* la utilización de la imagen fija transforma el discurso: en la cinta el sentido se hace emerger, no hay un punto de partida preestablecido. Como se vio, la imagen es lejana y se oculta entre las sombras, pues se ha debido ampliar tanto que se ha perdido la nitidez de la definición, la textura va ocultando la figura de la que es registro. La paradoja de esta imagen se revela: mientras más se aproxima a ella, la verdad se oculta aún más. A partir de esta imagen oculta se desarrolla la crónica del instante, el momento en que lo que no es duración se transforma en ello, pues el cine si es duración y su naturaleza es hacer emanar el tiempo del movimiento. Hay dos flujos de tiempo en la imagen del tiempo presente que se hace uno con el tiempo pasado, y por tanto, la imagen cinematográfica es capaz de relacionar estos tiempos simultáneamente, el instante presente y el pasado que se acumulan como memoria o recuerdo, pero también como pregunta.

La irrupción del instante como duración y su potencia enunciativa surgen como mecanismo transformador de la discursividad convencional, pues la fisuran. Primero la imagen mecánica provee este mecanismo, la presencia de la foto misma, luego la detención del movimiento, más adelante la repetición, todos mecanismos discursivos para romper la unicidad del instante mediante la duración y, por tanto, la posibilidad de narrarlo en el tiempo, de hacer su crónica.

De esta manera, el discurso se fisura para transformar la forma del cine, desde el contenido y desde la forma, y estas fisuras se vuelven mecanismos mediante los cuales se hace pasar la idea, la visión del mundo, la poética de películas específicas en momentos históricos específicos y con diálogos particulares. De lo cual surgen tres consideraciones:

1. El sentido no es un ente monolítico, es igualmente dinámico, se le hace emerger y es un mecanismo en transformación también.

2. No hay un mundo verdadero del que el cine sea reflejo, hay “mundos” y formas de representarse, las fisuras hacen patente, en primer lugar, la imposibilidad de entender al mundo como unidad.
3. Sólo en el entendimiento del espectador se cierran estas reflexiones, no pensándolo desde la recepción, sino entendiendo las formas complejas en que el discurso cine apela a él, las transformaciones históricas y la diversidad de posibilidades que se abren.

Muchos temas quedan pendientes, muchas líneas que apenas se vislumbran. Entre ellos, me parece, sobresalen dos: quizá este estudio pueda abrir algunas líneas en torno a las fisuras que se forman en la construcción espacial del discurso fílmico o en otros elementos del sentido y la significación del cine que han quedado de lado aquí, siendo que el espacio y el tiempo son dos elementos centrales de la construcción del significado.

Sin duda, el profundizar en el entendimiento del espectador desde la propuesta discursiva es una tarea por hacer, pero me parece que hay suficientes indicios para continuar explorando las posibilidades que se abren. En el fondo quizá, sólo se trate de continuar intentando responder la pregunta que planteaba Bachelard, en torno a la manera y el porqué un acontecimiento único y efímero, la aparición de una imagen poética singular, puede “ejercer acción —sin preparación alguna— sobre otras almas, en otros corazones, y eso, pese a todas las barreras del sentido común, a todos los prudentes pensamientos, complacidos en su inmovilidad”, acción entre dos seres humanos, cuando entran en contacto, en este caso con la mediación poética del cine.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio *Estado de excepción: Homo sacer, II, I*. Ed. Pre-Textos, Valencia, España, 2004.
- Agamben, Giorgio *Profanaciones*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, Argentina, 2009.
- Albarracín-Sarmiento, Carlos “*Literatura y realidad en Las babas del diablo de Cortázar*”. En Línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_012.pdf Madrid, España, 1971.
- Albera, Francois *La vanguardia en el cine*. Ed. Bordes, Manantial, Buenos Aires, Argentina, 2009.
- Altman, Rick *Los géneros cinematográficos*, Ed. Paidós, México, 2000.
- Anders, Valentín, Documento en Línea: <http://etimologias.dechile.net> Santiago de Chile, 2010.
- Anxo, Miguel *Las imágenes de Carlos Velo*, Ed. UNAM, México, 2007.
- Apolodoro *Biblioteca mitológica*, Ed. Alianza, Madrid, España, 1993. 321
- Argudín, Luis (2008). *La espiral y el tiempo: juicio, genio y juego en Kant y Schiller*. México: UNAM.
- Bachelard, Gastón *La intuición del instante* Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- Badiou, Alain *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, Argentina, 2005.
- Badiou, Alain *Pequeño manual de inestética* Ed. Prometeo libros, Buenos Aires, Argentina, 2009.

- Badiou, Alain *Beckett, el infatigable deseo* Ed. Arena Libros, Madrid, España, 2007.
- Bazin, André *¿Qué es el cine?* Ed. Rialp, Madrid, España, 1999.
- Beckett, Samuel *Sueño con mujeres que ni fu ni fa*. Ed. Tusquets, México, 2011.
- Beckett, Samuel *Esperando a Godot*, Ed. Tusquets, México, 2012.
- Beckett, Samuel *Proust*, Ed. Tusquets, México, 2013.
- Bellour, Raymond *Entre imágenes. Foto, cine, video*. Ediciones Colihué, Buenos Aires, Argentina 2009.
- Benjamin, Walter *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Ed. Taurus. Madrid, España, 1998.
- Benjamin, Walter *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Ítaca México, 2003.
- Benjamin, Walter *Conceptos de filosofía en la historia*, Ed. Terramar, La Plata, Argentina, 2007.
- Benjamin, Walter *Ensayos escogidos*, Ed. El Cuenco de Plata. Buenos Aires, Argentina, 2010.
- Bioy Casares, Adolfo *La invención de Morel* Ed. Alianza, Madrid, España, 2008.
- Blanchot, Maurice *Tiempo después*. Ed. Arena Libros, Madrid, España, 2003.
- Bonitzer, Pascal *Desencuadres: pintura y cine*, Ed. Santiago Arcos, Buenos Aires, Argentina, 2007.
- Bonitzer, Pascal *El campo ciego: ensayos sobre realismo en el cine*, Ed. Santiago Arcos, Buenos Aires, Argentina, 2007.
- Bordwell, David *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Ed. Paidós, Barcelona, España, 1997.
- Borges, Jorge Luis *Ficciones*, Ed. Alianza, Madrid, España, 1997.
- Borges, Jorge Luis *Otras inquisiciones* Ed. Alianza, Madrid, España, 1997.
- Borges, Jorge Luis *El Aleph*, Ed. Random House Mondadori, México, 2011.
- Buñuel, Luis *Viridiana (guión)*, Ed. ERA, México, 1963.
- Cárdenas, Nancy *Cine placo*. Ed. UNAM, México, 1962.

- Carroll, Lewis *El paraguas de la rectoría. Cajón de sastre*. Ed. Parsifal Ediciones, Barcelona, España, 1998.
- Carroll, Lewis *Alicia en el país de las maravillas; A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado*, Ed. Alianza, Madrid, España, 2013.
- Casas, Armando – Flores, Leticia *Relatos sobre la violencia: acercamientos desde la filosofía, la literatura y el cine*. Ed. UNAM, México, 2013.
- Casas, Armando – Flores, Leticia – Majkut Paul *Lujuria: historia de los afectos, ensayos de cine y filosofía*. México, Ed. UNAM, México, 2014.
- Chatman, Seymour – Duncan, Paul *Michelangelo Antonioni*, Ed. Taschen, Madrid, España, 2008.
- Cortázar, Julio *Las armas secretas* Ed. Cátedra, Madrid, España, 2004.
- Cowie, Peter *El cine de Orson Welles*, Ed. Era, México, 1969.
- Daney, Serge *Cine, arte del presente*, Ed. Santiago Arcos, Buenos Aires, Argentina, 2004.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix *Kafka: por una literatura menor*, Ed. Era, México, 1978.
- Deleuze, Gilles *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*, Ed. Paidós, Barcelona, España, 1986.
- Deleuze, Gilles *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, Ed. Paidós, Barcelona, España, 1987.
- Deleuze, Gilles *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Ed. Arena Libros, Madrid, España, 2002.
- Deleuze, Gilles *Crítica y clínica*. Ed. Anagrama, Barcelona, España, 2009.
- Derrida, Jacques – Fathy, Safaa *Rodar las palabras. Al borde de un filme*, Ed. Arena Madrid, España, 2004.
- Dickens, Charles *Almacén de antigüedades*, Ed. Edimat, Madrid, España, 2000.
- Didi-Huberman, Georges *Arde la imagen*, Ediciones Ve S.A. de C.V., México, 2012.
- Didi-Huberman, Georges *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*, Ed. Shangrila, Santander, España, 2015.

- Dubatti, Jorge *Henryk Ibsen y las estructuras del drama*, Ed. Colihué, Buenos Aires, Argentina, 2006.
- Duras, Marguerite *El amante*, Ed. Tusquets, México, 2011.
- Eco, Umberto *La estructura ausente*, Ed. Random House Mondadori, México, 2006.
- Elizondo, Salvador *Farabeuf o la crónica de un instante*, Ed. Cátedra, Madrid, España, 2000.
- Elizondo, Salvador *Narda o el verano*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2013.
- Estrada, Julio *El sonido en Rulfo* Ed. UNAM, México, 1990.
- Farocki, Harun *Desconfiar de las imágenes*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, Argentina, 2013.
- Foucault, Michel *Vigilar y castigar*, Ed. Siglo XXI, México, 2009.
- Foucault, Michel *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Ed. Siglo XXI, México, 2010.
- Godard, Jean-Luc *Historia(s) del cine* Ed. Caja Negra, Buenos Aires, Argentina, 2007.
- González Dueñas, Daniel *La mirada infinita*, Ed. Universidad Veracruzana, México, 2010.
- Gubern, Román *Godard polémico*, Ed. Tusquets, Barcelona, España, 1974.
- Hellman, Lillian *Tiempo de canallas* Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- Highman, Charles *Orson Welles*, Ed. Plaza & Janes, Barcelona, España, 1986.
- Kafka, Franz *El castillo*, Ed. Random House Mondadori, México, 2004.
- Kafka, Franz *El silencio de las sirenas*, Ed. Random House Mondadori, Barcelona, España, 2005.
- Kafka, Franz *La metamorfosis; El proceso*, Ed. Porrúa, México, 2005.
- Kafka, Franz *La muralla china y otros cuentos*, Ed. Editores Mexicanos Unidos, S.A., México, 2015.

- Kracauer, Siegfried *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Ed. Paidós, Barcelona, España, 2009.
- La Ferla, Jorge *Televisiones*, Ed. Espacio - Fundación Telefónica, Buenos Aires, Argentina, 2013.
- La Rubia, Leopoldo *Kafka y el cine: la estética de lo kafkiano en el séptimo arte*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, España, 2011.
- Levy, Eli *Diccionario Akal de física*, Ed. Akal, Madrid, España, 2004.
- Machado, Arlindo *El paisaje mediático: sobre el desafío de las nuevas poéticas tecnológicas*, Ed. Nueva librería, Buenos Aires, Argentina, 2009.
- Machado, Arlindo *El sujeto en la pantalla: la aventura del espectador, del deseo a la acción*, Ed. Gedisa, Barcelona, España, 2009.
- Maffesoli, Michel *En el crisol de las apariencias: para una ética de la estética*. Ed. Siglo XXI, México, 2007.
- Martin, Adrian *Último día cada día y otro escrito sobre cine y filosofía*, Ed. Punctum – FICUNAM, México, 2013.
- Mekas, Jonas *Ningún lugar adonde ir*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, Argentina, 2014.
- Mestman, Mariano – Varela Mirta *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, E. Eudeba, Buenos Aires, Argentina, 2013.
- Metz, Christian *Ensayos sobre la significación en el cine*, Ed. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, Argentina, 1972.
- Nancy, Jean- Luc *El sentido del mundo*, Ed. La Marca, Buenos Aires, Argentina, 2003.
- Nancy, Jean-Luc *La mirada del retrato*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, Argentina, 2006.
- Nancy, Jean-Luc *El intruso*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, Argentina, 2007.
- Nancy, Jean-Luc *La evidencia del filme: el cine de Abbas Kiarostami*, Ed. Errata Naturae, Madrid, España, 2008.
- Nichols, Bill *Introducción al documental*, Ed. UNAM, México, 2013.
- Nietzsche, Friedrich *El origen de la tragedia*, Ed. Terramar, Buenos Aires, Argentina, 2005.

- Oubiña, David *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*, Ed. Paidós Buenos Aires, Argentina, 2014.
- Ovidio *Las metamorfosis*, Ed. Porrúa, México, 2004.
- Partida, Armando *Raúl Kamffer: Soñador del cine de autor*, Ed. UNAM, México, 1994.
- Piglia, Ricardo *El último lector*, Ed. Random House Mondadori, Buenos Aires, Argentina, 2014.
- Pimentel, Luz *El relato en perspectiva*, Ed. UNAM – Siglo XXI, México, 2008.
- Provitina, Gustavo *El cine ensayo: la mirada que piensa*. Ed. La marca, Buenos Aires, Argentina, 2014.
- Rancière, Jacques *El inconsciente estético*, Ed. Del Estante, Buenos Aires, Argentina, 2006.
- Rancière, Jacques *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Ed. Eterna Cadencia, Buenos Aires, Argentina, 2009.
- Rancière, Jacques *El espectador emancipado*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, Argentina, 2010.
- Rancière, Jacques *Las distancias del cine* Ed. Ellago Ediciones, Ponte Caldelas, Pontevedra, España, 2012.
- Rancière, Jacques *Béla tarr, el tiempo del después*, Ed. Shangrila Libros Aparte, Santander, España, 2013.
- Rancière, Jacques *Figuras de la historia*, Ed. Eterna Cadencia, Buenos Aires, Argentina, 2013.
- Rancière, Jacques *El reparto de lo sensible: estética y política*, Ed. Prometeo Libros, Buenos Aires, Argentina, 2014.
- Rancière, Jacques *El hilo perdido: ensayos sobre la ficción moderna*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, Argentina, 2015.
- Real Academia Española *Diccionario de la lengua española*, Ed. Espasa Libros, Barcelona, España, 21ª Edición, 2000.
- Roviroso, José *Miradas a la realidad*, Ed. UNAM, México, 1990.
- Russo, Eduardo *El cine clásico: itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*, Ed. Ediciones Bordes Manantial, Buenos Aires, Argentina, 2008.

- Sontag, Susan *Contra la interpretación*, Ed. Santillana, Madrid, España, 1996.
- Tournier, Michel *Viernes o Los limbos del Pacífico*, Ed. Alfaguara, Madrid, España, 1987.
- Williams, Raymond *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 2000.
- Xavier, Ismail *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*, Ed. Ediciones Bordes Manantial, Buenos Aires, Argentina, 2008.
- Xavier, Ismail *Cine brasileño contemporáneo*, Ed. Santiago Arcos, Buenos Aires, Argentina, 2013.
- Zunzunegui, Santos *Orson Welles*, Ed. Cátedra, Madrid, España, 2005.
- Zunzunegui, Santos *Pensar la imagen*, Ed. Cátedra, Madrid, España, 2007.
- Zunzunegui, Santos *La mirada cercana*, Ed. Paidós, Barcelona, España, 2013.

FILMOGRAFÍA

10 on Ten, Abbas Kiarostam (Francia, Irán, 2004)

A serious man, Joel and Ethan Coen (Estados Unidos, 2009)

Apocalypse 1900, Salvador Elizondo (México, 1965)

Bâd mâ râ jâhad bord (El viento nos llevará), Abbas Kiarostam (Francia e Irán, 1999)

Belle de jour, Luis Buñuel (Francia, 1966)

Ben Hur, William Wyler (Estados Unidos, 1961)

Blow up, Michelangelo Antonioni (Reino Unido- Italia, 1966)

Brazil, Terry Gilliam (Reino Unido, 1985)

Caché, Michael Haneke (Francia, 2005)

Cet obscur objet du désir, Luis Buñuel (Francia, 1977)

Chelovek Kino apparatom, Dziga Vertov (Unión Soviética, 1929)

Citizen Kane, Orson Welles (Estados Unidos, 1941)

Copie conforme, Abbas Kiarostam (Italia, 2010)

Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene (Alemania, 1919)

Das Schloß, Michael Haneke (Austria, 1997)

Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte, Michael Haneke (Alemania, 2009)

Der Fahrradfahrer, Mohsen Makhmalbaf (Irán, 1987)

Dogville, Lars Von Trier (Dinamarca, 2003)

Double indemnity, Billy Wilder (Estados Unidos, 1944)

El ángel exterminador, Luis Buñuel (México, 1958)

El Cid, Anthony Mann y Giovanni Paolucci (Italia-Estados Unidos, 1961)

El despojo, Antonio Reynoso (México, 1959)

F for fake, Orson Welles (España, 1973)

Fargo, Joel and Ethan Coen (Estados Unidos, 1996)

Fear and loathing on Las Vegas, Terry Gilliam (Estados Unidos, 1998)

Funny games, Michael Haneke (Austria, 1997)

Jaberwocky, Terry Gilliam (Reino Unido, 1977)

Jâne-ye dust koyâst?, Abbas Kiarostam (Irán, 1987)

Khaneh siah ast, Forough Farrokhzad (Irán, 1963)

Kiss Me Deadly, Robert Aldrich (Estados Unidos, 1955)

Klassenverhältnisse, Danièle Huillet y Jean-Marie Straub (Francia, 1984)

L'age d'or, Luis Buñuel y Salvador Dalí (Francia, 193)

L'Année dernière à Marienbad, Alain Resnais (Francia,1961)

L'avventura, Michelangelo Antonioni (Francia, Italia, 1960)

L'homme qui ment, Alain Robbe-Grillet (Francia, 1968)

L'immortelle, Alain Robbe-Grillet (Francia, 1963)

La jetée, Chris Marker (Francia, 1962)

Zendegi o digar hich, Abbas Kiarostam (Irán, 1992)

Le charme discret de la bourgeoisie, Luis Buñuel (Francia , 1972)

Le fantôme de la liberté, Luis Buñuel (Francia, 1974)

Le procès, Orson Welles (Francia, 1960)

Lolita, Stanley Kubrick (Estados Unidos- Reino Unido, 1962)

Lost highway, David Lynch (Estados Unidos, 1997)

Mulholland Drive, David Lynch (Estados Unidos, 2001)

Nema-ye Nazdik, Abbas Kiarostam (Irán, 1990)

Paris qui dort, René Clair (Francia, 1924)

Persona, Ingmar Bergman (Suecia, 1966)

Planet of the Apes, Franklin Schaffner (Estados Unidos, 1968)

Psycho, Alfred Hitchcock (Estados Unidos, 1960)

Rashomon, Akira Kurosawa (Japón, 1950)

Rear window, Alfred Hitchcock (Estados Unidos, 1955)

Rope, Alfred Hitchcock (Estados Unidos, 1948)

Shirin, Abbas Kiarostam (Irán, 2009)

Susana, demonio y carne, Luis Buñuel (México, 1951)

Ta 'm-e gilâs, Abbas Kiarostam (Irán, 2000)

The Big Combo, Joseph H. Lewis (Estados Unidos, 1955)

The Big Lebowski, Joel and Ethan Coen (Estados Unidos, 1998)

The Crimson Permanent Assurance, Terry Gilliam (Reino Unido, 1983)

The Fisher King, Terry Gilliam (Estados Unidos, 1991)

The killing, Stanley Kubrick (Estados Unidos, 1956)

The man who wasn't there, Joel and Ethan Coen (Reino Unido, 2001)

The meaning of life, Terry Jones (Reino Unido, 1983)

The Piano Tuner of Earthquakes Timothy y Stephan Quay (Reino Unido, Francia, Alemania, 2006)

The postman always rings twice, Tay Garnett (Estados Unidos, 1946)

The Ten Commandments, Cecil B. DeMille (Estados Unidos, 1955)

Tideland, Terry Gilliam (Canadá-Reino Unido, 2005)

Touch of evil, Orson Welles (Estados Unidos, 1960)

Tystnaden, Ingmar Bergman (Suecia, 1963)

Twelve monkeys, Terry Gilliam (Estados Unidos, 1995)

Un chien andalou, Luis Buñuel y Salvador Dalí (Francia, 1929)

Vertigo, Alfred Hitchcock (Estados Unidos, 1958)

Zir-e derajtân zeytun, Abbas Kiarostam (Irán, 1994)

***** ***** ***** *****