



Del cine ~ QUE añade al cine SU SU QUE trae

Este artículo pone en cuestión los patrones realistas y los reflejos identificadorios que el cine habría, clásicamente, propuesto a sus espectadores. Reivindica, en vez de ello, el impacto detentado por unas imágenes encargadas de rastrear en la pantalla acontecimientos antaño insospechados o negados a la percepción.

Julio Hevia

Introducción

La inmovilidad corporal que históricamente circunscribe al espectador y el gigantismo de las imágenes que emergen en la pantalla, son dos de los rasgos invocados por J. L. Scheffer para dar cuenta de un ceremonial cinematográfico que, lejos de respaldarse en el consabido reconocimiento mental del material ofrecido, arranca al sujeto de sus propias coordenadas espacio/temporales, en tanto lo coloca ante una paisajística mutante que niega las rutinas cotidianas. Dicho en la clave de G. Deleuze, no se trata de explicar toda la magia del cine en función del sacerdocio de la identificación o del esmerado ejercicio de un doctorado



Terciopelo azul. ◀

de la distancia. El lema de los tiempos posmodernos, por ambiguo que parezca es hasta nuevo aviso, el de la fórmula “ni uno, ni otro”, menú que en nada se parece al viejo cuento de la mutua exclusión o al de las obsesas búsquedas de unas contradicciones entendidas como yerros a subsanar o respuestas que corregir.

Tareas y taras del realismo

Quizás una cierta mitología del realismo, de la que han bebido sucesivamente el cine negro americano, el neorealismo italiano y el cinema *verité* francés, se hizo necesaria en un punto de la historia hambrien-

to de nuevos referentes; cuando, a pesar de la crítica y de los impulsos renovadores, las visiones modernas precisaban de *nuevas certezas* y aspiraban a protagonismos claramente *individualizados*. De esas fuentes emergieron los *antihéroes*, aunque no podamos obviar, claro está, la presteza con que el cine más comercial los banalizó. El *antihéroe* habría sido rápidamente *domesticado* al lado de unos filmes que, como decía F. Trueba, se producen y proyectan para engullirse como *pop corn*. Paralelamente, el trucaje ejerce hoy un peso insustituible en la narrativa exigida por el espectador estándar, de allí que nos veamos casi arrastrados por el reino del *efecto*: R. Gubern lo avisó décadas atrás. Propon-

gamos entonces una sentencia para acompañar tal mutación: luego de un cine pletórico de *afectos* (el de ayer), estalla un cine desbordante de *efectos* (el de hoy). Unas muy recientes *Avatar* y *Sector 9* resultarían ser, en tal medida, evidencias inmejorables de lo dicho.

En vez de lamentarnos de tal deriva, conviene recordar el panorama anunciado por J. F. Lyotard. Tal cual cree el filósofo francés se trata de desconfiar del denominado *realismo* y de desmontar sus cultos *objetivistas* o *documentalistas*: componentes que, no en vano, los detractores de *La teta asustada* le reclamaron a Claudia Llosa, luego del estreno de su polémica cinta. De un lado, Lyotard advierte que todo espectáculo



realista activa una lectura consolidada por los *hábitos* y sedimentada por la *tradicción*; engrosa una recepción indisolublemente vinculada al *familiarismo* que atiborra los álbumes de la intimidad burguesa. De otro lado, dicho realismo convoca a la colectividad en una suerte de *dedificación simultánea*, de *comprensión al unísono*: “todo va mejor con Coca Cola”, porque todos nos vemos consumiéndola y somos vistos al consumirla. Obviamente, se trata de una reacción generalizada, que nos interconecta transversalmente; de un *acontecimiento fatalmente* feliz que impide el desacuerdo y que, por añadidura, permite espantar la indeseable soledad. Bourdieu lo esclarece a su manera: la gente se empieza a enamorar, a gustarse mutuamente, cuando encuentra puntos afines para la filiación, zonas de interés común, pretextos para confirmar una pertenencia social recíproca.

El vaivén de la imagen: los temas y las tomas

Entre otras mutaciones formales que del cine moderno rescató De-

leuze, están la troca de los grandes rascacielos, urbanística del poder con nombre y apellido, a la marea callejera que todo lo despersonaliza, que todo lo funde y confunde; se trata del pase de los protagonismos luminosamente encarnados por los rostros más glamorosos al empinamiento, sinuoso, diverso y disperso, de los personajes secundarios, de los efectos o de los escenarios que adquieren lugar de personajes; se trata de la sucesión de un *cine moralizante*, plétórico de valores universales, al cine de unas *éticas* siempre *relativas*, siempre situadas, pugnando en medio del conflicto. De modo más epidérmico, tales variantes se instalan también en la transición de la cámara fija, *aséptica* por naturaleza, al *pulso nervioso* de la cámara en mano. No es gratuito que a F. Jameson le llamara la atención un cierto estilo, *artesanal* lo llamaba él, de cortar y montar, de enfocar y editar, de iluminar y oscurecer, inherentes al cine tercermundista: relevo de lo más pulcro del quehacer impuesto por la gran industria a una cierta *estética del descuido*, bastante más afín a las periferias del planeta.

Y así como en su momento W. Benjamin declaró que no se trataba de plantear el acercamiento o alejamiento de la fotografía respecto al arte, sino de entender el destino de las artes visuales luego de la aparición de la técnica fotográfica, bien podemos añadir que, en vez de angustiarnos por “el fin del cine”, y de lamentarnos por el *tsunami* de unos despliegues audiovisuales entendidos como *cadáveres exquisitos* de la imaginación, peligrosos *detonadores de una sacrosanta narratividad* o fieles *siervos del consabido entretenimiento*, habría que acompañar, con menos prejuicio, lo que ha terminado por ser un indiscutible maridaje entre lo que *demonstraron* los relatos de antaño y lo que *muestran* o enrarecen en su mostración, las obras más actuales.

Es bueno recordar que, en el terreno del que hablamos y cualquiera que fuese la postura que nos guíe, *todo viene de la imagen o va hacia ella*. Esa imagen reptante sobre la superficie y nos secuestra sobre la marcha; esa imagen merodea entre objetos que devienen intercambiables, prescindibles, *vertiginosamente impercep-*

tibles, como lo advertía P. Virilio. Sin embargo, esa imagen también sabe ralentizarse y congelarse, haciendo más acuciosos los planos de detalle y los llamados tiempos muertos. Suerte de *punto cero del reconocimiento*, cierto cine actual, coincidiendo con aquello que del pensamiento y la percepción postulara H. Bergson, *más que reflejar, refracta; más que representar, propone; más que detenerse, se muda*. Pertinente es recoger las confesiones de F. Fellini cuando afirmaba que la Vía Veneto, por él visitada años después de filmar su cinta *Roma de Fellini*, se parecía más a la Vía que concibió en los propios estudios cinematográficos que a los pasajes ciudadanos en los que se inspiró inicialmente. Se diría que como en la casa del jabonero, en el cine del que hablamos *lo que no cae, resbala; lo que no oscila, padea; lo que no conecta, rebota*.

La vuelta a lo real

Así, luego de unos *efectos del discurso*, monopolizados por las lingüísticas y las semióticas imperantes, demasiado pesados y pensados para los desencajes contemporáneos, irrumpe un *pornorreal* que tanto esclarece como empaña, que con cada redefinición vuelve a desestabilizar. *Efectos de lo real* que nos informan de estructuras siempre agujereadas como querría S. Žižek; *potencias estructurantes* ejerciendo su derecho a presionar aquí y allá, en la clave de A. Negri. *Defectos de lo real*, para decirlo más propiamente, que emergen como microsucesos sensibles, que traducen fragmentos, que rescatan residuos, que redistribuyen piezas. No pocas polémicas desprendieron en su momento filmes como *Crash* de D. Cronenberg o, más atrás aún, *Asesinos por naturaleza* de O. Stone, a propósito de lo aquí comentado.

Hablamos de acomodados acústicos y modulaciones oculares que convocan, luego de casi un siglo, lo que Freud le solicitara al psicoanalista: la necesidad de desarrollar una *atención libre flotante*, de perfeccionar una alerta no contaminada por a priori alguno. Suerte de sacrificio de la búsqueda orientada, de abandono al flujo perceptual para mejor

acceder a lo imprevisible, al encuentro dilemático, al cuestionamiento súbito, ese que provoca una suerte de *border line* del entendimiento. Aludíamos en el título a un *cine que, al sustraer, añade y que al añadir, trastoca* y replica. En buena cuenta, se trata de restarle tanta ayuda al espectador, tanta *previsibilidad* a la historia, tanto *facilismo* al argumento, de dejar más espacios en blanco. Se trata de añadirle fuerza enigmática y *densidad* informativa a la historia, proponiendo situaciones a duras penas articuladas, al más puro estilo de *Irreversible* o de situarnos ante una marea de encuentros y *desencuentros*, diseminando y *debilitando* estereotipos como en la extraordinaria *Vidas cruzadas* de R. Altman.

Para terminar

Así pues, lejos del imperio de los contenidos y de los temas “con mensaje”, de unas puestas en escena requeridas de confirmar el lugar y la existencia de la *realidad*, irrumpen hoy desconexiones por doquier. Se tratará, a la manera de J. L. Godard, de una danza de cuerpos y texturas, de la inscripción de *rótulos graffiteados* o de sentencias sin autor; de diálogos inminentemente protagónicos, como en la muy reciente *Bastardos sin gloria* de Q. Tarantino o de la notabilísima *Café y cigarrillos* de J. Jarmusch; de quejas y lamentos, de euforias apenas esbozadas y pronto entrecortadas en las que es pródiga, por ejemplo, la secuencia inicial de *Amores perros* de González Iñárritu o a las que recurre el propio D. Lynch a lo largo de su imprescindible *Terriopelo azul*.

Admitámoslo: quizá hayamos perdido los grandes relatos y sus efectos tranquilizadores, quizá con ellos nos hayamos despedido de los mecanismos discursivos que aseguraban el paso de los medios a los fines o el ascenso de las hipótesis a las constataciones; quizá se desdibujaron para siempre los argumentos que oponían, cual compartimentos estancos, factores determinantes de contingencias desechables. ¿No será que hay que sacar, a la inversa, un mejor partido del *cómo*, del *cuándo* y del *dónde* a los que nuestra exis-

tencia y sus espectáculos ciudadanos obligan? ¿Encontrar otras claves para un análisis que no se apresure en ratificar críticas formuladas para otros tiempos y requerimientos? Y es que al dejarnos llevar por esa especie de marxismo *nostálgico* que imagina tiempos utópicos y fabula con bonanzas inalcanzables, corremos el riesgo de inscribirnos en un dogmatismo no pocas veces denunciado y que Bourdieu prefirió colocar a *la derecha de la izquierda*. No olvidemos que ese moralismo ciego, más histérico que histórico, más retórico que operativo, se ha encargado de *desautorizar* a todo aquello que se mueve en la dirección *incorrecta*, instándonos así a reaccionar a la manera de aquel defensa sin recursos, ese que golpea siempre y que al golpear, siempre interrumpe y esteriliza el juego. ◻

Bibliografía

- Aumont, Jacques (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, Jean (1990). *Videosfera y sujeto fractal*, en *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra.
- Baudrillard, Jean (2000). *El intercambio imposible*. Madrid: Cátedra.
- Benjamin, Walter (1973). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bergson, Henry (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Bourdieu, Pierre (1991). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Calabrese, Omar (1994). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Canetti, Elías (1987). *Masa y poder*. Madrid: Alianza.
- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1973). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Seix Barral.
- Fellini, Federico (1978). *Fellini por Fellini*. Madrid: Fundamentos.
- Gubern, Roman (1983). *Hablemos de cine 76*. Lima: Editoriales Unidas.
- Jameson, Fredric (1994). *Espacio e imagen. Teorías del posmodernismo y otros ensayos*. Río de Janeiro: Editora UFRJ.
- Laplanche, Jean y Jean B. Pontalis (1977). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Labor.
- Lytard, Jean F. (1989). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Lytard, Jean F. (2004). *Qué era la posmodernidad*, en *El Debate Modernidad-Posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica Ediciones.
- Negri, Antonio (1993). *La anomalía salvaje. Ensayo sobre poder y potencia*. Barcelona: Anthropos.
- Scheffer, Jean Louis (1980). *El hombre ordinario del cine*. París: Gallimard.
- Virilio, Paul (1987). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- Žižek, Slavoj (2002). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.