

De la CALLE al CINE y VICEVERSA



¿Cómo la cámara construye la imagen de la ciudad?
¿De qué manera el cuerpo se relaciona con el espacio cinematográfico? ¿Hasta qué punto el protagonista contemporáneo que deambula, que está a la deriva, afecta el sentido de la escenografía? Estas son preguntas respondidas a profundidad en este artículo.

Julio Hevia Garrido-Lecca



Busco mi destino ◀

Siendo el cine un *arte del movimiento*, no habría que sorprenderse demasiado de que las visiones por él provocadas se emparenten tanto, para decirlo con Jacques Aumont, a la experiencia del pasajero del tren y a la del visitante de aquellas panorámicas que sobrecogían al público europeo y al norteamericano desde el siglo XVIII. Esa excitación compartida y repartida, esa agitación inquietante, ya había sido reivindicada por el propio Dziga Vertov, que dio cuenta de la mecánica en la que se ve sumergido el usuario de los medios de transporte masivo. La clásica quietud del paisaje natural, que tanto reconfortaba al observador romántico, fue transfigurándose a partir del despliegue ininterrumpido que supuso aquel pasaje de imagen en imagen: pequeños e ininterrumpidos ajustes de la percepción a los distintos tiempos y montajes que la mirada debía recoger. No es casual que el espectáculo gratuito de un entorno harto cambiante llamara

la atención de Walter Benjamin y lo llevase a retratar al llamado *flaneur* ciudadano: transeúnte infatigable del espacio de la gran ciudad, analizador flotante de una modernidad recientemente estrenada, o soporte vivo de lo que el propio autor llamó *inconsciente óptico*.

Claro está que no es lo mismo hablar de la mirada del paseante ciudadano o de la del conductor vehicular en la metrópoli moderna, que referirnos al punto de vista recogido y entregado por la *cámara cinematográfica*. Es pertinente, en tal sentido, dar cuenta del modo en que la cámara, mediante un efecto de pliegue y repliegue, enmarca primero la experiencia de la visión habitual para desplazarla después y envolverla finalmente, como suele ocurrir actualmente, en otros trances. Precisaríamos hoy referirnos al primado de los ángulos aberrantes o al modo en que el espectador es presa de giros de 360 grados, cuando no se torna en

involuntario soporte de sucesivos y vertiginosos puntos de vista, de encajes y desencajes en el *écran*.

Basta pensar en las propuestas incorporadas por *Matrix* (1999) para dar cuenta de que las tecnologías de punta construyen hoy perspectivas *imposibles*, prontamente emparejadas con lo *real*. Debe recordarse que Baudrillard no dudó en calificar tal intromisión de obscena, lo cierto es que esa suerte de porno-realidad fue en buena cuenta anticipada por el maestro del suspenso Alfred Hitchcock, a través de su paradigmática *La ventana indiscreta* (1954). El mismo Baudrillard habló más recientemente de una actualidad hiperbólica, atiborrada de signos e imágenes febrilmente sucedidas, como en el caso de la polémica *Asesinos por naturaleza* (1994), filme en el que un sector de la crítica atisbó gratuitas contaminaciones videocliperas que podían amenazar el futuro del cine. Efectos, pues, raudamente administrados, a los que

Rápidos y furiosos ◀



el espectador contemporáneo ha ido imperceptible e inevitablemente acomodándose, fiel a la data *visocorpórea* que el ritual de la proyección cinematográfica sedimenta y restituye a fuerza de anclajes y relevos entre las sucesivas capas generacionales.

El road-movie: ¿género o efecto?

Recogiendo una herencia que no le debe poco a la fenomenología de Merleau-Ponty, Aumont nos provee de las premisas para establecer una tácita o subterránea conexión entre la experiencia del *rail-road* de los orígenes y la que, prolongándose en aquella, extendió el *road-movie* cinematográfico. Todo indica que luego de que el propio *road-movie* se constituyó como un género por derecho propio, preferentemente centrado en los devaneos del antihéroe o en la esquiiva marginalidad de su postura –véase, entre tantos títulos, los emblemáticos *Busco mi destino* (1969), *Carrera contra el destino* (1997) y *Thelma y Louise* (1991)–, ha devenido hoy en una suerte de abastecedora infatigable o menú a la carta para secuencias de persecución, tan pronto inteligentemente insertadas en algunas ocasiones, como aplicadas del modo más arbitrario y repetitivo en cintas policiales, historias de intriga, dramas o *thrillers* en general. De la discutible profusión de ese efecto *road-movie* serían obligada consecuencia *Bullit* (1968) y *Contacto en Francia* (1971), la más comercial e intencionalmente frenética *Colateral* (2004), por no hablar de *El exterminador* (1984) de ayer o de las recientes versiones seriales tipo *Misión imposible* o *007*.

Tácito es, obviamente, el compromiso del automóvil en este orden de cosas. Visto en términos de nuestra actualidad cultural, diríamos, con M. Morris, que el auto es un curioso tipo de espacio fronterizo, de incierta delimitación, que sella a los pasajeros en sus rígidos y circunscritos roles sociales. Así, por ejemplo, se dice que en el filme *Diez* (2002), de Kiarostami, donde todo ocurre en el auto de una mujer, el vehículo parece operar como el último espacio privado, más hogar que cualquier casa con sus cuatro paredes sólidas, e incluso

Debe insistirse en el hecho de que los automóviles fueron un elemento insustituible desde las primeras presentaciones cinematográficas de la era de la Ley Seca, cuando el blanco y negro de su puesta en escena parecía polarizar tanto las éticas como las estéticas de sus protagonistas.

territorio donde se tornan contiguas la intimidad y el orden público. Tal ambiente, claro está, se encuentra sometido al continuo monitoreo de unas cámaras vigilantes. Pertinente es recuperar también la vigencia de la idea de Barthes cuando postulaba el carácter fálico, intrusivo o agresivamente ostentoso del automóvil, tentáculo de una masculinidad siempre requerida de nuevas pruebas, de evidencias cada vez más crecientes de arrojo, riesgo y obligada consumación de un estatus a operar en claro desmedro de los rivales: he allí la saga de *Rápidos y furiosos* (2009).

Andrés Caicedo señalaba que basta con un par de vehículos antiguos, el clásico banco en una esquina de Kansas y una residencia cualesquiera en la que recrear la emboscada final, para contar con los recursos básicos que exige el filme de gánsteres, ese formato donde la violencia se muestra, según insiste Caicedo, como la resultante directa de la miseria. El desaparecido crítico colombiano

sostuvo incluso que, en la producción norteamericana, la declinación del género gansteril propiamente dicho tuvo que ver con el robustecimiento del cine policíaco. Quizá hoy habría que hablar de un auténtico *revival* de lo gansteril, sea como una recuperación nostálgica del formato pretérito, cual obligada referencia a las problemáticas contemporáneas de la violencia, la corrupción institucional y el poder del narcotráfico, o a propósito de variantes que hurgan en la cotidianidad del mundillo delincencial, a la manera de Tarantino y de Cronenberg, por ejemplo.

Debe insistirse en el hecho de que los automóviles fueron un elemento insustituible desde las primeras presentaciones cinematográficas de la era de la Ley Seca, cuando el blanco y negro de su puesta en escena parecía polarizar tanto las éticas como las estéticas de sus protagonistas. Según se sabe, poco antes del epílogo, el espectador se vería atrapado en medio del ajetreo y el lirismo de la fuga, o por la angustia del trágico destino que el orden le reserva a sus burladores. Aunque realizada a todo color y trabajando sobre la variante de la pareja maldita, una cinta emblemática como *Bonnie & Clyde* (1967) muestra cómo el malhechor suele encontrar en su propio automóvil, o a pocos metros de él, su temido final e instantánea sepultura; es también el caso de Sonny, primogénito de *El padrino* (1972), acribillado en su coche en un peaje convenientemente desolado; por no hablar de la impaciencia del personaje en la segunda parte de *El padrino* (1974), mientras contempla, por la ventana del coche que lo conduce, la agitación callejera que la policía cubana pretendía reprimir.

Para considerar un caso más próximo al público latinoamericano, aunque perteneciente, es verdad, a otros géneros cinematográficos, invocaremos acá el fallido intento de burlar una implacable persecución en la primera historia de *Amores perros* (2000), ópera prima de González Iñárritu, que cristalizó, hay que decirlo, uno de los accidentes automovilísticos más conmovedores del cine moderno. Todo indica que hay ciertas constantes pues, en esas escaramuzas a las que el cine apela, las mismas que nos autoriza-

rían a concluir que cuanto más tráfico vehicular se confronte, menos posibilidades habrá de sustraerse al alcance del perseguidor; que cuanto más estrecha sea la vía por la que el vehículo se desplaza, menos eficaz resultará la fuga automovilística; y que cuanto más abierto el panorama, mayores son la exposición e incertidumbre del que pretende escaparse.

Etnografía y cinematografía

Volvamos a los comentarios iniciales. Es pues la urbe, o mejor dicho, son sus calles y sus arterias, su incontenible ráfaga de instantáneas, las que, según los intereses y despliegues del camarógrafo —no en vano llamado *pescador* de imágenes—, operarán como narcotizante en su automatización o harán de sus vertiginosos paneos y montajes paralelos el mejor propulsor de unas neurosis antaño calificadas como patologías del viaje en tren. Hay quien ha llegado a sugerir la necesidad de reconocer allí, a propósito de tanto entrecruzamiento, la puesta a punto de un ritmo análisis, y también los que creyeron conveniente respaldarse en la denominada teoría de las catástrofes para mejor dar cuenta de los ilusorios desafíos al eje gravitacional del cinéfilo. Vemos cómo Sennett, auxiliándose con repertorios de imágenes fuertemente estereotipados por el propio trajín citadino y con la desestimación defensiva imperante en las aceras, procura esclarecer a qué se referían los urbanistas de la primera generación neoyorkina del siglo XX cuando promovían el llamado placer de la circulación vehicular. Nos recuerda que habiéndose otorgado a la evasión el lugar de premisa ideológica imperante, la vida familiar estable y segura en los suburbios fue, gradualmente, frustrándose. Ninguna incompatibilidad a la vista entonces entre aquella política vehicular y la mitología, seguidamente implementada, de un cine negro afecto a las vicisitudes de la jungla de cemento y a la inminente amenaza de los cinturones de miseria de la gran ciudad.

Suerte de marca de fábrica o de sello de origen, el cine es, sí o sí, *arte urbano*, pues como indica Wim Wenders,

No hay que atender tanto al aplanamiento que un espacio masificado implementa, allí donde todo y todos caben, sino contagiarse, efecto viral, diríamos hoy, de las intromisiones, las apropiaciones y las usurpaciones de todos los días...

ha nacido y florecido con las grandes ciudades del mundo desde finales del siglo XIX. Es precisamente en la obra del propio realizador alemán que un filme de culto como *El cielo sobre Berlín* (1987), desarrolla un ejercicio de auscultamiento de distintos escenarios públicos y otros tantos entornos privados que la urbe congrega. *El cielo sobre Berlín* es tanto un sondeo entre construcciones donde se yergue una monumental modernidad, como una más cruda inspección de sus réplicas ruinosas, de sus agujeros: territorios baldíos que muestran el *dark side*, el *inner city*, el mundo de los que nada tienen, la miseria de la metrópoli negándose a desaparecer, en fin, el revés de la postal turística. Esa tierra de nadie, esos espacios vacíos, afirma Wenders, definen mejor a la ciudad que los espacios llenos. Quizá la *ciudad del terrorista* prolongue hoy en noticieros, documentales y filmes de ficción las aristas fóbicas o dramáticamente realistas de la vida urbana, donde unos complejos arquitectónicos son materia de amenaza y de destrucción, tal cual ocurriera a propósito del atentado a las torres

de Manhattan. Según concluye Jean-Louis Comolli, dicho accidente gestó, a nivel informativo, un espectáculo de la espera del espectáculo, o más drásticamente aún, la anticipación de su inminente catástrofe.

M. Delgado, ensayista español, indica que, en vez de la sobrevaloración concedida a los *no-lugares* de Marc Augé —léase aeropuertos, terminales de autobuses o grandes *malls*—, mejor sería insistir en la *no-ciudad*, en una *no-ciudad* tenuemente sostenida por prácticas triviales, encuentros banales, en fin, programas de corto aliento que antes de Augé habían ya ponderado Duvignaud primero y De Certeau después. Para mejor expresarlo en lenguaje cinematográfico, Delgado parecería desestimar las clásicas tomas con que los filmes actuales suelen abrir sus figuraciones, léase las grandes panorámicas, los planos cenitales y los picados más agudos, a fin de optar por el requerido *atterrizaje*, por el ansiado zum sobre esa trama inextricable que lo cotidiano y su resbaloso menudeo oponen, inserción asfixiante entre cientos de cuerpos no siempre distinguibles y en constante pugna por evitarse en sus respectivas trayectorias, tal cual ocurre en distintas secuencias de la mítica *Blade Runner* (1982). Personajes quizá afanados en aprovechar la distracción ajena y capitalizarla sobre la marcha: véase a propósito de este último punto la anécdota que nos trae Adrian Martin sobre un tal Kassagi, carterista incorporado al filme de Bresson *Pickpocket* (1959). Se cuenta que al cabo de una laboriosa jornada de rodaje, Kassagi mostró a los vigilantes las llaves, billeteras y relojes que les había sustraído con total naturalidad. Martin insiste entonces en la idea de que el acto, el gesto, el proceso de robar, es físicamente visible y, sin embargo, más veloz de lo que el ojo-cámara o el ojo-espectador puedan registrar; ahora lo ves, ahora no lo ves.

Quizá la época actual sea el mejor escenario para corroborar la sentencia de E. Park, cuando entendía a la conciencia como accidente de la locomoción, como la instantánea provocada por la velocidad del propio despliegue, en el sentido que dice experimentar, por ejemplo, el viajero del metro de *El perseguidor*; conocido relato de Cortázar. Lo cierto es



que las calles que nos muestra el cine resultan un indicador irreprochable del peso que ha ido ganando la propia mostración, la mostración de las cosas y la de los cuerpos, la de las confrontaciones y sus tensiones, la de los acercamientos y oposiciones: efectos de superficie que parecen amenazar el estatuto de una sacrosanta narración. No es casual que luego de remarcar la superación, en el cine contemporáneo, de lo que N. Burch llamara *modo de representación institucional*, G. Imbert insistiera en las *derivas urbanas*, recorridos posmodernos que *desrealizarían al sujeto* o que, en la clave de Fredric Jameson, *desnarrativizan* los relatos y proceden a una suerte de *reducción al cuerpo*. De allí que las respuestas, en apariencia inconexas, imprevisibles o desproporcionadas del protagonista, abúlico o iracundo, psicópata justiciero, terrorista adoctrinado o criminal en serie, tengan que ver con el adelgazamiento de las opciones, el agotamiento de las palabras y la abierta manifestación de un *gestiario* que bulle epidérmico e incontenible: puesta en acto de una corporalidad que abre intersticios por doquier, o que, para decirlo con Comolli, *rodea la censura e implementa otra censura*.

No hay que atender tanto al aplañamiento que un espacio masificado implementa, allí donde todo y todos caben, sino contagiarse, efecto viral, diríamos hoy, de las intromisiones,

las apropiaciones y las usurpaciones de todos los días; incidencias registradas en cualquier momento, suerte de pequeñas grandes conquistas que, en fin, cada colectivo plasma, en clave de infracción o desvío. En tal ejercicio se da una fusión inextricable de la mirada y lo mirado, escenario donde las *máquinas filmantes* se encuentran, volvemos a Comolli, con los *cuerpos filmados*. Faltas perpetradas en algún rincón, como aquellos *tags* que estampan los grafiteros, cual *migajas de lo real* que es preciso recoger antes de su pronta y repetida desaparición, de su obseso e insistente borrado. Véase en tal sentido la imperiosa lucha del protagonista de *Amnesia* (2000), que graba en distintas zonas de su propio cuerpo los datos que recoge en sus pesquisas a fin de evitar perderlos, aunque al cabo de pocas horas olvide irremediablemente la razón de su conservación. Es el mismo Comolli quien sugiere considerar que la íntima correspondencia entre el cine y la urbe depende de la operación consistente en *sustraer espacio para adicionar tiempo*.

Más que la verticalidad de los movimientos, hubiera sentenciado Deleuze, hay que rescatar el tablero que se extiende, el manto que se despliega ante la mirada; el cuadro que nos descuadra vía el concurso de una cámara en mano, por siempre afanada en recrear las taquicardias y arritmias de la congestión urbana, ensucian-

do la toma o entorpeciendo el registro de los lugares, tal cual ocurre en *Irreversible* (2002). Para hablar a la manera de De Certeau, es la puesta en acto de un vagabundeo eficaz que encontraría en *Mi Idaho privado* (1991) y en *Paris, Texas* (1984) dos evidencias especialmente logradas, aunque solo sea por el hecho de que en ambos filmes uno puede adherirse al pronunciamiento que levanta Delgado: ¿cómo podría el analista negar la obstinación de todo acontecimiento en desatender los imperativos de no importa qué estructura? Por no preguntarse también, esta vez con Jameson, por la fecha y época en que el gran acontecimiento ontológico, el gran hito histórico o dato estructural mayor, cedió su lugar a los acontecimientos anodinos y a los eventos triviales, a la banalidad de los hechos anónimos y sus pesquisas microscópicas. Oportunidad invaluable entonces para el protagonismo de cualquier sujeto u objeto, para la entrada en escena de cualquier ser o cosa, ejerciendo así ese derecho a la presencia que tan enfáticamente reclamara Hannah Arendt; coyuntura en la que, más discreto y silencioso, más difuso y ubicuo, se desenvuelve un derecho a la indiferencia que suele abandonar, en apariencia al menos, todo interés en el otro, omitiendo por lo general cualquier reclamo de apoyo o requerimiento de participación.

(continúa en la página 73)

▶ *Historia americana X*



(continúa de la página 63)

De la indiferencia del paseante a la invisibilidad de la cámara

Y allí donde el caminante se torna *indiferente*, la cámara se hará *invisible* a fuerza de visibilizarlo todo y cuantas veces fuese necesario. Una cámara que descubre enfocando y desenfoca abandonando, una cámara que tan pronto incluye como procede a excluir, estará obligatoriamente dotada de la aludida invisibilidad. Especie de grado cero del protagonismo, tal invisibilidad se hará condición indispensable para despejar el panorama ofrecido o a fin de actualizar la mirada del protagonista: he allí el frecuente nomadismo de éste, las fuerzas inerciales que lo habitan, el ocio que, queriéndolo o no, enarbola a manera de credencial. He allí a Travis, ex combatiente de Vietnam, repasando sus rutinas ante el espejo en *Taxi Driver* (1976),

el *Motorcycle Boy* de *La ley de la calle* (1983) poetizando sus desvaríos y dándole la espalda a la autoridad, o el ingenuo vaquero cazafortunas de *Midnight Cowboy* (1969), operando como interpretantes de unas realidades hartamente cuestionables, cual voceros coyunturales, testigos emergentes o informantes eventuales de una hora y un lugar. No representan a la sociedad de la que provendrían, sentencia Delgado, son la sociedad en la que se instalan o que los engulle, son la sociedad que los consume o a la que parasitan.

A propósito de cuán subrayados se encuentran hoy los actos minúsculos en la filmografía contemporánea y del valor superlativo que la cámara les otorga, uno de los tópicos más polémicos que el cine implica actualmente es la problemática de la imagen violenta, tal cual es reflejada, potenciada o pretendidamente domesticada en la gran pantalla. Según Mongin, no hay modo de erradicar lo violento, quizá solamente habría que rodearlo y colocarlo entre paréntesis, desalojándolo eventualmente acá para que, tarde o temprano, reapara

rezca más allá. Pues lo que siempre ocurre, de una u otra manera, y bajo distintas justificaciones éticas o políticas ideológicas, es que la violencia suele combatirse o contrarrestarse con más violencia. No en vano se ha dicho que el descenso a los bajos fondos revela dos crueldades: la de los relegados y la de sus celosos vigías, la de los ladrones y la de los celadores, la de los reos y la de sus cancheros. Filmes como *Historia americana X* (1998), *Haz lo correcto* (1989) y *Club de la pelea* (1999), dan cuenta de esa suerte de círculo vicioso de la violencia, frecuente y preferentemente callejera, de la que nos habla Mongin. Que no nos cuenten entonces, sentencia el autor, el cuento de hadas democrático, salvo para corroborar, con una cinta tipo *Forrest Gump* (1994), que el sujeto antiviolento por excelencia no hace otra cosa que vivir al límite su propio terror a esa violencia, eso que Bauman ha denominado el *temor a los extraños*.

Se trata entonces de una atmósfera adecuada para que alguno de los protagonistas corra el riesgo de extraviarse en la marea callejera,

según el patrón de las historias centradas en secuestros y desapariciones, donde todas las variables, no es casual, suelen jugar en contra de las víctimas: una distracción o un malentendido, una demora mínima o una confusión horaria, una cita frustrada o un embotellamiento vehicular, un desajuste imperceptible o un relajamiento de la confianza; en buena cuenta, se trata de poner en escena distintas maneras de caer en las trampas del destino. Hablamos de esos relatos que materializan el fantasma genérico de un perder de vista al semejante, tal cual lo encapsulan y actualizan, en una suerte de vaivén continuo, todos los padres de familia del mundo y los turistas que viajan en pareja por el lado exótico del globo. Es claro que la distancia que la ficción procura, garantiza y deviene un placer desde la butaca, esa pantalla de abajo de la que nos ha hablado Monsiváis, plataforma ideal para toda suerte de identificaciones vicarias, adherencias remotas y sufrimientos *prêt-à-porter*. Hablamos de una especie de carta blanca

para el ejercicio de los afectos, paradójicamente hecha efectiva en un territorio que André Breton prefirió llamar la *petite salle en noir*. ¿Será que, vía la ficción, el cine realiza y escamotea, concreta y aletarga lo que Comolli exige, es decir que no baste con reconocer la *pérdida de la realidad*, pues lo que se precisa es confrontar la *realidad de la pérdida*?

El cineasta, el antropólogo y el propio espectador de cine, insiste Delgado, conviven con extraños sin ignorarlos. El efecto inverso fue recreado por Italo Calvino al destacar un tipo de ciudad cuyos ocupantes, dotados de largavistas y telescopios, apuntan hacia abajo y nunca se cansan de pasar revista hoja por hoja, piedra por piedra, hormiga por hormiga, contemplando fascinados —y esto es lo que interesa destacar— su propia ausencia. ¿Será que lo que define hoy al espectador cinematográfico es su capacidad de capturar detalles, de perseguir minucias y de verse sometido al rastreo de unas huellas que la cámara destila? Justamente, Serge Daney reivindicaba

el trabajo efectuado en *La ley de la calle* a propósito del tratamiento allí otorgado a la amplificación del detalle, especie de equivalente cinético de los solos jazzísticos, piezas flotantes dotadas de un valor suplementario, fragmentos perceptuales de peso relativamente autónomo, recursos idóneos en fin para contraer o dilatar la historia de base. Un trayecto análogo sigue Monsiváis cuando aconseja al espectador que haga del relajo la correa transmisora entre lo que no entiende del conjunto y lo que le apasiona del detalle.

Al igual que en el caso del espectador de los cuadros de Edward Hopper, el cinéfilo suele suplementar su propia mirada a las recreadas por los personajes del cuadro, agregando así más distancia a la distancia ya establecida por aquellos personajes. Y es que la distancia que el espectador observa es el tributo que se le exige para devenir espectador, pues solo deviene espectador mediante esa referida distancia. Mongín se pregunta si al ver lo que alguien mira, como cuando observamos lo que observa el



Cosmópolis 4



La ley de la calle

protagonista a través de la ventanilla del automóvil, podemos comprender lo que piensa. Parece válido cuestionarse entonces el riesgo de una, tan fácil, asimilación entre el hecho de ver y la facultad de comprender. Lo cierto es que los regímenes mediático-publicitarios de la mirada parecen someterse a un principio que, según Aumont, es el de *leer de prisa*, incluso *bajo pena de muerte*.

En esa suerte de *violación de la mirada*, para decirlo con Mongin, el inmediatismo de lo visionado suele descolocar al sujeto de la recepción, es lo que indica Jameson. Unas cuantas dudas van a asaltarnos entonces en relación con lo que acá bordeamos: ¿es acaso el desplazamiento del ver al comprender efecto de una imposición institucional que toma la forma de cierta complicidad históricamente depositada en el público?, ¿está tal comprensión teñida por la utopía de la neutralidad del espectador o se encuentra afectada por el riesgo de una confusión con la imagen de la proyección?, ¿es esta participación por la vía de lo sensible aquello que la pantalla se afana en movilizar para mejor contener a los espectadores, dosificar sus impresiones y evitar en consecuencia una participación más integral en el mundo? No parecemos estar lejos del entendimiento al que arriba Monsiváis cuando concibe a las salas de cine como *parroquias de los sentidos*, o al calificar a la propia proyección cinematográfica como *el pizarrón que distrae*.

Público, privado: la esquizia urbana

Este cine que va y viene de los hacimientos marginales a los edificios residenciales, este cine que tiende a operar en todos los pisos de la estratificación social cual si fuera un ascensor imaginario, parece querer mostrar y obligarse a aceptar que la ciudad resulta tanto un encierro como un refugio, tanto una guarida como una línea de fuga, dinámica que Mongin ilustra con amplitud de evidencias. Nada de ello va a resultar ajeno a esa especie de compartimentación de la vida privada cuya genealogía levantara Peter Sloterdijk, en la que sugirió que el hábitat de las clases acomodadas aspira a convertirse en el espacio soñado del control y del relajo. Remarca el pensador danés que las funciones y posibilidades que el ocupante estará en condiciones de administrar convierten tal lugar en una cápsula de aislamiento, a la par que lo constituye en un recurso socializante a tiempo completo. Tomando ese mismo fenómeno desde su orilla opuesta, Godard refiere que en el cine tanto se trabaja la abolición de la vida privada como, en paralelo, la estandarización masiva de lo urbano.

No estamos lejos de la simultaneidad sincronizada de las mónadas, mediante la que Jameson apunta a la reserva mutua o a la ignorancia recíproca observada entre vecinos y que, a la manera de un efecto transversal, da cuenta de la coexistencia

en cualquier ciudad. Tal mecánica fue recreada con sutileza, hay que decirlo, por Robert Altman en su cinta *Vidas cruzadas* (1993), de allí que los cruces que el filme articula y superpone deban ser literalmente entendidos como tales, es decir, como roces o insinuaciones nunca concretadas, como conexiones tan pronto esbozadas como instantáneamente diluidas. Se trata, en todos los casos desplegados por el relato, de confrontaciones siempre desviadas o nunca realizadas a plenitud, pues los itinerarios de los protagonistas ejercen una especie de principio de clausura del que no es posible sustraerse, multiplicando por doquier el espectro del *cuasi-acontecimiento*, de todo aquello que estuvo a punto de ocurrir y por una u otra razón pasó desapercibido.

Ciudades convertidas en sets como en *El joven manos de tijera* (1990) y *Psicópata americano* (2000), despoñadas como las de *La naranja mecánica* (1971) y *Ojos bien cerrados* (1999); diagramadas entre trazos y muebles a la manera de *Dogville* (2003), o pletóricas de espontaneidad e improvisación como las del neorrealismo italiano y del cine hindú. Ciudades imperturbables en el sentido de *Cosmópolis* (2012), o en las que se multiplica el autismo, a la manera de la reciente *Her* (2013). Ciudades de diseño y ficción, de esas que se recrean en *Brazil* (1985) y en *El quinto elemento* (1997); las que son miradas por el visitante, como ocurre en *Midnight Cowboy* y en *Perdidos en Tokio* (2003).

Ciudades de las que se huye, como en los filmes de Antonioni y Wenders, o en las que se sobrevive entre ajustadores de cuentas, al estilo de *Sonatina* (1993), *Pulp Fiction* (1994) y *La Virgen de los sicarios* (2000); aquellas que están pobladas por *dillers* y *yonques* o consumidores de distintas sustancias, cual es el caso de *Traffic* (2000) o de *Jungle Fever* (1991), de *Corre, Lola, corre* (1998) o de *Trainspotting* (1996). Ciudades hacinadas donde, no obstante, se hacen posibles el seguimiento al otro, la planificación de su eliminación y la perpetración del ajuste, como ocurre en *Estado de gracia* (1990) y en *El padrino II* (1974). Las que son vistas desde arriba para mejor situar la residencia de las éli-

tes o porque están destinadas para *bombardear* los correspondientes blancos, todo al mejor estilo del Big Brother administrando justicia a punta de gases y misiles; ciudades caídas abajo, a las que resulta peligroso arribar, tal cual ocurre en *Buscando al soldado Ryan* (1998), *Full Metal Jacket* (1987) y *El francotirador* (1978). Ciudades que es imposible entender, como en el caso de las historias que superpone *Babel* (2006); ciudades en colores con niños jugando en el jardín, padres regando su jardín y madres pensando en el jardinero.

Ciudades en blanco y negro, crueles o siniestras y por ello más realistas, según sostiene Stanley Cavell, como las del expresionismo de Fritz Lang o la ciudad-cómic de *Sin City* (2005); ciudades festivas y carnavalescas, de esas que levantó Fellini, o histriónicas y estridentes, a la manera de Almodóvar. Alumbradas para el espectáculo nocturno, como en *Cabaret* (1972) y *Chicago* (2002); adecuadamente oscurecidas para las fechorías en la penumbra, como en *Enemigos públicos* (2009); serias y turgurizadas según las claves de *Tropa de élite* (2007), o burguesamente diferenciadas pero siempre iguales, como en *American Beauty* (1999) y un sinfín de dramas o comedias que acá nos permitimos obviar. También hay lugar para las ciudades más exóticas, las del Tercer Mundo, o si fuera el caso más puntual, las ciudadelas mexicanas que imagina la industria hollywoodense o que la producción independiente decide explotar, emergiendo como productos desbordantes de clichés, que no pocas veces suelen ironizarse a sí mismos; he allí *Tráiganme la cabeza de Alfredo García* (1974), *Nacido el 4 de julio* (1989) y *El mariachi* (1992).

Violencias denunciadas y violencias promovidas

Véase cómo Gilles Lipovetsky, mientras procura un balance del valor de las pantallas en medio de la hipermodernidad por él entrevista, concluye que hoy nada debe prolongarse demasiado, que nada debe burlar el imperativo de la instantaneidad y los protocolos, por demás restrictivos,

del tiempo real. Como es esperable, Lipovetsky encuentra variedad de argumentos para respaldar tal postura: la impronta del videoclip, la multiplicidad de prácticas que el usuario del mundo virtual ejecuta en simultáneo, el abusivo protagonismo de los efectos tecnológicos en los formatos de la gran pantalla y de las más pequeñas, etc. Incluso cabría respaldar dicho diagnóstico apelando a la clasificación de estilos, de fuerte raigambre nomadista, con que Zygmunt Bauman perfila los modos contemporáneos de habitar el mundo. He allí al ya mencionado paseante y al turista, al vagabundo y al jugador, todos sucedáneos, valga señalar, de un peregrinaje que data de la noche de los tiempos.

Sin embargo, Lipovetsky no elude lo que podemos considerar un dato que pareciera operar a contrapelo, nos referimos al modo en que algunos de los realizadores más estilizados del denominado cine violento, léase Peckinpah o Kitano, Woo o Mann, suelen ralentizar la imagen del impacto mortal para mejor realzar el impacto de la propia imagen. Se diría que los filmes cuyo protagonismo más visible recae en la figura del sicario, pretextan las condiciones ideales para administrar unos primerísimos planos en los que observamos el lento discurrir de la trayectoria de la bala antes de impactar en el cuerpo de su víctima. He allí la reciente *Mátalos suavemente* (2012), tributaria de unos bordes nostálgicos que, por cierto, permiten su vinculación con el último *remake* de *Enemigos públicos*.

Brillan así las dos condiciones rescatadas por Mongin para el espectáculo del cine violento: el acento en el detalle y la descomposición de la trayectoria. Opina Lipovetsky que tal ralentización no hace más que homenajear a la velocidad del propio montaje, al vértigo del que esa ralentización proviene y hacia el que habrá, pronta y obligatoriamente, de volver. Suspenso de la velocidad, pero suspenso estructuralmente condicionado por esa misma velocidad; suspensión que debe efectuarse con justeza y levedad en medio del frenesí que todo lo arrolla. Velocidad, entonces, hacia la que su propia suspensión se compromete a retornar a fin de celebrar su triunfal predominio.



▶ *Sin City*

Pugnas y desgarros del quehacer cinematográfico

Así pues, por lo dicho hasta acá, ¿se trata de un cine que nos aproxima para mejor distanciarnos, o de un cine que siempre renueva sus distancias para ensayar mejores y más completas aproximaciones? No pocas veces se ha postulado que el cine es consustancial a terrenos inestables y resbaladizos, habitado como está, desde su interior, por fuerzas que lo recorren y distancias que lo corroen. Basta recordar, con Adrian Martin, que el cine es,



para empezar, resultante obligada de la combinación entre un medio maquínico de masas y la energética apelación a una cultura popular e impredecible. Por así decirlo, el cine trabajaría entonces entre dos fuegos, en una constante línea de flotación, abordando técnicamente ciertas temáticas y tematizando su propia técnica.

Difiere de otras manifestaciones estéticas o de otros medios informativos empeñados en interpretar y significar al mundo, pues prefiere dedicarse, acuciosamente se diría, a una mayor visibilidad y legibilidad de los funcionamientos o de

sus trabas, de los síntomas de acá y allá, tal cual propone Jameson. Véase, por ejemplo, cómo en la obra del polémico Cassavetes hay la puesta en acto de la atracción y la repulsión del afecto, o en el caso de Bergman, una suerte de captura del mundo entre dos parpadeos, de la tristeza entre dos latidos, de la alegría entre dos aplausos, según lo advierte Godard. Una constante es posible entre las variantes del drama o del mismo *thriller* actual, cuando todo detalle es materia de fluctuaciones en la toma, de acercamientos y difuminaciones, o de lo que Aumont llamaría variaciones de la distancia.

Así, a propósito de la obra de Wenders, Daney indica que la mirada a la distancia supone dos riesgos, el de la frialdad y el del manierismo; el realizador alemán habría disuelto, más que resuelto, la tensión entre tales vectores mediante una especie de *secreto* que la cinta comparte con el espectador.

Recogemos acá también la sospecha de Javier Protzel, que al conjeturar sobre la sinuosa y discutible brecha levantada entre el cine elitista y el cine popular, o entre el cine del imperio y el de sus alrededores añadiríamos acá, exige incluir la dimensión de la fruición artística, cual es la

que separa la percepción de lo propio y la de lo ajeno; la fruición entendida entonces como un dispositivo proxémico, que permite situar a cada espectador en función de los distintos grados de afición que lo movilizan o lo dejan impávido. Protzel advierte la necesidad de destacar las posiciones, a veces irreductibles, que eventualmente ocupa el espectador, de allí que concluya: “No significa lo mismo la contemplación de una obra que interpela la singularidad cultural de cada sujeto, cuyo referente le es familiar por alguna razón, que aquella que por más goce que nos dispense resulta remota” (Protzel, 2009, p. 149). Quizá otra manera de entender lo que Jameson destacaba, el hiato entre la tendencia al veloz cosmopolitismo y una cierta voluntad regionalista, o la tensión entre la modernidad y la posmodernidad afectándose o neutralizándose mutuamente en el llamado cine tercermundista.

Trascendiendo las diatribas en las que defensores y detractores, apocalípticos e integrados de la violencia moderna se confrontan irreconciliables, Paul Virilio va más allá al observar que en vez de un ciudadano que no quiere ejercer a título propio la violencia y menos morir por la patria, habría que destacar a un usuario adecuadamente protegido por su taller audiovisual; espacio donde, no pocas veces, encuentran cabida las drogas de diseño y los efectos psicotrópicos. Tal práctica parece anular las dos posturas arriba insinuadas: tanto aquellas que denuncian el espectáculo de lo violento como las

que encuentran en ese terreno una posibilidad liberadora. Así pues, en desmedro de los que consideran que la producción y la proyección de la imagen violenta son uno de los responsables de su desmedida progresión social, el usuario de Virilio demanda y gusta abiertamente de su consumo; y a los que le encuentran un simple valor catártico, una mecánica niveladora en su finalidad evacuativa, le opondría las reiteradas veces que precisa de jugar con la llamada imagen violenta. Daney lo ha advertido con claridad: se trata de no hacer de la aparente semejanza entre la cultura de la imagen cinematográfica y el reino todo-terreno de lo visual una pretendida identidad, una continuidad sin fisuras.

De *La pandilla salvaje* (1969), obra de culto del denominado wés-tern crepuscular, Caicedo destacaba en principio la porfía entre perseguidores y perseguidos, para postular a continuación que ambos bandos eran esencialmente perseguidos: los verdaderos perseguidores serían, de acuerdo a tal propuesta, la sociedad industrial y el imperio que empezó a gestarse en el siglo XX. Acaso a nosotros nos corresponda preguntar, a manera de conclusión, si en la era contemporánea los perseguidos y perseguidores de la pantalla no son más que una mera comparsa de esa suerte de perseguidor mayor que la tecnología encarna hoy, tecnología cada vez más ávida de plasmar efectos de realidad en sus simulaciones y atiborrar de *plots* el mundo que recrea en las pantallas. ◻



Referencias

- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2006). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1990). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Campinas: Papirus.
- Baudrillard, J. (2012). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bauman, Z. (2011). De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. En S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bauman, Z. (2011). *Daños colaterales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Caicedo, A. (2009). *Ojo al cine*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Calvino, I. (1998). *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Minotauro.
- Comolli, J. (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- De Felipe, F. (2003). La escritura de la violencia. Takeshi Kitano. En *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. España: Paidós.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Delgado, M. (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.
- Hellmann, C. & Weber-Hof, C. (2009). *Ciudades de cine*. Barcelona: Océano.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.
- Jameson, F. (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Jameson, F. (1995). *Espacio e imagen. Teorías de lo posmoderno y otros ensayos*. Río de Janeiro: Editora UFRJ.
- León Frías, I. (2012). *Imitación de la vida. Crónicas de cine*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- León Frías, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Martin, A. (2008). *¿Qué es el cine moderno?* Chile: Uqbar Editores.
- Mongin, O. (1999). *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Monsiváis, C. (2012). *Las esencias viajeras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Protzel, J. (2009). *Imaginarios sociales e imaginarios cinematográficos*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Ranciere, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Sand, S. (2005). *El siglo XX en pantalla*. Barcelona: Crítica.
- Sennett, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vázquez, M. (1994). Otra manera de verlo que se da a ver. En J. Marrades Millet & N. Sánchez Dura (Eds.), *Mirar con cuidado. Filosofía y escepticismo*. Valencia: Pre-textos.