

Bonitzer, Pascal

El campo ciego : ensayos sobre el realismo en el cine. - 1a ed. - Buenos Aires : Santiago Arcos Editor, 2007.

128 p. : 20 x 12 cm. - (Biblioteca Kilómetro III. Señales / Domin Choi; 2)

Traducido por: Mariano Dupont

ISBN 978-987-1240-27-2

1. Crítica de Cine. 2. Estética del Cine. I. Dupont, Mariano, trad. II. Título

CDD 791.4330 9

SANTIAGO ARCOS EDITOR Dirección editorial: Miguel A. Villaña  
BIBLIOTECA Km. 111 Dirigida por Emilio Bernini y Domin Choi  
COLECCIÓN SEÑALES Editor: Domin Choi

Título original:

*Le champ aveugle. Essais sur le cinéma.*

© Éditions Gallimard, París, 1982.

1ª edición, julio 2007.

Esta obra, publicada en el marco del Programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo del Ministerio de Asuntos Extranjeros y del Servicio Cultural de la Embajada de Francia en la Argentina.

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Étrangères et du Service Culturel de l'Ambassade de France en Argentine.

©2007 Santiago Arcos editor.

José Bonifacio 1402, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina.

Todos los derechos de la edición en castellano reservados. La reproducción total o parcial de este libro en forma idéntica o modificada por cualquier medio mecánico, electrónico o informático, incluyendo fotocopia, grabación, digitalización o cualquier sistema de almacenamiento y recuperación de información, no autorizada por los editores, viola derechos reservados.

ISBN 978-987-1240-27-2

EL CAMPO CIEGO  
Ensayos sobre el realismo en el cine

PASCAL BONITZER

SANTIAGO ARCOS EDITOR

## EL CAMPO CIEGO

### 1. EL AMOR ES CIEGO

Partamos de un film de amor, *Los amantes crucificados* (Chikamatari Monogatari, 1954) de Mizoguchi. La intriga se desarrolla de la siguiente manera. Un calígrafo al servicio del Gran Emperador de Mikado (la época del film, adaptada de una pieza de Chikamatsu, es el siglo diecisiete), denunciado como falsificador, se escapa acompañado por la esposa de su amo. A pesar de las apariencias, esta huida no es una huida originada en la culpa. Los dos fugitivos tienen, cada uno por su lado, un noble motivo: él escapa, no para escapar al castigo, sino para arreglar una deuda que ni siquiera es suya (sino del hermano de la dama, responsable de la falsificación de la que él, por pura generosidad, se declaró culpable); ella huye por el desprecio que siente hacia su marido, del que acaba de descubrir simultáneamente la infidelidad, la avaricia sórdida y la dureza del corazón. Si la huida de los dos protagonistas termina siendo una huida común, eso se debe, si no del todo al azar, al menos a una ausencia de premeditación y de elección deliberada. Como, por otro lado, el empleado del Gran Emperador es tan respetuoso de su amo como de las leyes, no cesa de exhortar a su eventual compañera de huida a que vuelva a su hogar. Se trata, en el fondo, de una situación típica de comedia nor-

teamericana (como *Sucedió una noche*), aunque en este caso salida de la tradición japonesa más clásica; con la salvedad de que —lo que convierte al film en un drama— el castigo que reciben los fúgitivos es cruel e infamante: la crucifixión que golpea a los amantes adúlteros.

Castigo tanto más cruel si se considera que, aparentemente, incluso desde el punto de vista de las leyes en vigor, es injustificado; y tanto más amenazante si se tiene en cuenta que los dos protagonistas, aunque inocentes, fueron vistos poco antes de su huida en una actitud equívoca, y denunciados. La situación parece, pues, inextricable, y el hastío, la humillación, la desesperación que ella siente son tan profundos, que decide ahogarse en el lago, cerca de la posada donde habían encontrado un precario refugio. El calígrafo acepta acompañarla en la muerte, pero no puede, a último momento, no declararle —finalmente— su amor. Y todo da un vuelco: lo que parecía fortuito se convierte retrospectivamente en necesario, y enfrentan el destino unidos por una pasión común.

En toda esta primera parte del film hay una especie de saturación: parece difícil acumular a los ojos del espectador tantas pruebas de inocencia y, simultáneamente, según la mirada del amo y de la ley (mirada concretamente ausente pero omnipresente), tantas pruebas de culpabilidad. Un gran film de amor se mide por la disolución del objeto de la ley, como quemado por el fuego visible de la pasión que se ata. Aquí la pasión crece hasta el punto de volver irrisorio, fútil, insignificante, no sólo el concepto mismo de adulterio, que es sancionado con el suplicio de la crucifixión, sino el horror mismo de ese suplicio. El film finaliza con la imagen de los dos amantes, encadenados de espaldas en el camino hacia el suplicio, de sus dos manos unidas y del rostro extático de la joven.

Pero, en la primera parte del film, la estructura es la del suplicio. Al mismo tiempo, tenemos y deseamos que los dos prota-

gonistas se amen. Deseamos, porque es necesario que esta doble inocencia, o nobleza de espíritu, encuentre un sentido reconociéndose en la del otro. Tememos, porque eso conllevaría las peores consecuencias. ¿De qué modo, sin embargo, esta estructura es —o se convierte en— específicamente cinematográfica?

Lo que sucede es que esta estructura moviliza de muchas maneras la mirada. Lo que provoca la mirada es la inocencia que he mencionado, esta inocencia que nos salta a los ojos, a nosotros, al público, pero únicamente a nosotros, ya que estamos solos junto a los amantes (amantes que todavía no lo son). Los vemos, pues, a ellos, a ellos que sólo se ven a sí mismos y su tormento, tomarse las manos sin tomar precauciones, hablarse muy de cerca sin muchas intenciones, rivalizar en generosidad y en nobleza de espíritu, o en una conmovedora inocencia y en una irritante estupidez, acumulando equívocos como si fuera adrede, registrados en este equívoco objetivo a través del objetivo, “el ojo sin alma” de la cámara, y ese ojo sin alma presupone otro, un ojo celoso, un ojo impuro que les vendría a dar a esas conductas puras, si fuera testigo de ellas, el peor de los sentidos: es el ojo del amo, de la policía, de los soplones, de los jueces. Ausente, este ojo acosa también la soledad y la inocencia de los protagonistas e infecta nuestra mirada. Si en la posada donde se han refugiado un tabique se abre una con brusquedad, si cerca del lago en el que se han embarcado los arbutos se apartaran repentinamente (un ruido seco, un frotaimiento, un contracampo brutal), sería el fin del dúo del amor.

En este dispositivo hay, pues, diversos tipos de miradas que dramatizan el campo de la ficción. La doble mirada de la pareja, ciega a todo lo que la rodea y como cerrada sobre sí misma (al cine le interesa muy particularmente la política del avestruz); el objetivo, el ojo muerto, inhumano de la cámara, que registra la situación, y la traslada a la pantalla en la proyección; la mirada simpática e inquieta del público (la llamada “identificación”); finalmente, la otra mirada, la mirada virtual, hostil, del aparato re-

presivo, que acosa el campo como una sombra. Lo que dramatiza la imagen es que todas esas miradas, a excepción quizás del ojo inhumano de la cámara, son parciales, interesadas, ciegas a todo lo que no pertenece a su bando. Pero lo que vuelve sensible esta parcialidad son los límites del cuadro. Esos límites son también los nuestros, y sentimos cuán ciego es el amor y qué tan amenazado está.

## 2. EL EFECTO Y LA CAUSA: EL CAMPO-CONTRACAMPO

En el cine, el campo visual se duplica, entonces, en un campo ciego. La pantalla es un *cache*, una visión parcial. Aquí, el cine se sutaliza o se enriquece en base a un efecto que no le es absolutamente específico, ya que lo encontramos también en el teatro —especialmente en el *vodevil* (el amante en el placard), pero no solamente en él— o incluso en el *guiñol*. En este sentido, la diferencia entre el cine y el *guiñol* es que en el cine no sólo es en vano gritar “¡atención!”, como querríamos a veces hacerlo, sino que también no tenemos siempre el privilegio, propio del público infantil, de identificar al vigilante que se oculta con su enorme cachiporra entre los pliegues del telón. Si la visión es parcial, el enemigo está en todas partes. “Cuando un personaje sale del campo de la cámara”, escribe Bazin, “admitimos que se escapa del campo visual, pero continúa existiendo, idéntico a sí mismo, en otro punto del decorado que está oculto para nosotros.”<sup>1</sup> Pero, ¿dónde? Ahí está la clave. Porque el fenómeno descrito por Bazin no es en absoluto exclusivo del cine: cuando en el teatro un personaje sale de escena, admitimos de igual modo que continúa existiendo

1. Bazin, André, “Théâtre et cinéma”, en *Qu'est-ce le cinéma?* (*Le cinéma et les autres arts*), Cerf. [“Teatro y cine”, en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.] Este fenómeno presenta una importancia particular en el cine, y no sin evocar el juego freudiano de la bobina, el escándalo del *Fort-Da*. “El

“idéntico a sí mismo” en un cuarto adyacente o en otra parte, y cuando Horacio mata a Camila entre bambalinas, no deja sin embargo de ser Horacio. Lo que simplemente quiere el cine es que lo que tiene lugar en la contigüidad del fuera de campo tenga tanta importancia, desde el punto de vista dramático —e incluso a veces más—, como lo que tiene lugar en el interior del cuadro. Lo que está dramatizado es todo el campo visual: el cine está más cerca, desde este punto de vista, del *guiñol* que del teatro.

¿En qué se reconoce a primera vista una foto de un film? En que las líneas de fuerza de la imagen, los movimientos fijos, las miradas y las líneas de fuga del decorado parecen atraídas, aspiradas por un centro de gravedad situado en el exterior del cuadro y en diagonal al eje del objetivo. La cámara-mirada es frecuente en la fotografía, así como es obligatoria en la televisión. Pero es poco frecuente en el cine, incluso en el documental, y se corresponde a una suerte de transgresión de las leyes del espectáculo. Es que la fotografía “normal” está como extraída no solamente de una porción de espacio, sino de un flujo continuo de tiempo; fija un instante, una sección vertical del tiempo. Del mismo modo, la televisión opera en una duración continua. Mientras que la foto de cine contiene en su trama los ángulos, los pliegues de una du-

niño, por decirlo así, compensaba esa partida y esa ausencia [de la madre] reproduciendo, con lo objetos que tenía al alcance de la mano, la escena de la desaparición y de la reaparición.” (Freud, Sigmund “Au-delà du principe de plaisir”, en *Essais de psychanalyse*, Payot. [O.C., Tomo XVIII, *Más allá del principio del placer*, Buenos Aires, Amorrortu, 1978]) Cfr. Hitchcock: “Piense en los niños, por ejemplo. Las madres, para distraerlos, se ocultan. Los niños lloran, de golpe se creen abandonados. Y entonces las madres reaparecen. ¡Los niños gritan de alegría! Los espectadores se comportan de la misma manera”. (Citado por Odette Ferry, “Hitchcock, mon ami”, en *Cahiers du cinéma*, número fuera de serie Hitchcock, 1980.)

ración fabricada, articulada, dramatizada. La visión parcial se sitúa en la intersección del espacio y del tiempo cinematográficos.

En el ejemplo citado de Chikamatsu *Monogatari*, la visión parcial es el índice de un peligro inminente, el soporte del suspenso, de la temporalidad dramática del film. Pero no necesariamente se inscribe de ese modo. Bresson: "El otro día, mientras atravesaba los jardines de Notre-Dame, me crucé con un hombre cuyos ojos se iluminaron al ver a mis espaldas algo que yo no pude ver. Si yo hubiera visto al mismo tiempo que él a la joven y al niño hacia los que él empezó a correr, ese rostro feliz no me habría conmovido tanto; quizá ni siquiera le habría prestado atención".<sup>2</sup>

El efecto antes que la causa: ese sistema al que Bresson ha consagrado su "cinematógrafo" es, en efecto, específico del cine. El cine sólo tiene que ver con los efectos; le está prohibido, contrariamente a la novela, remontar las causas (con la salvedad de procedimientos dudosos: *flashback*, etcétera). La visión parcial es, así, el índice de la causa, de la causa del deseo. Ella mantiene el deseo a través del deseo (o el temor) de ver.

De lo que habla Bresson es del campo-contracampo. El arte de Bresson reside en campos-contracampos extraños, según ángulos particulares que inscriben sistemáticamente la visión como parcial y parcelan el campo. Los *raccords* están hechos según ángulos duros y los acontecimientos parecen rotos, desarticulados, entrecortados por imperceptibles puntos suspensivos. Esos puntos suspensivos (...al ver a mis espaldas algo que yo no pude ver...) son una forma muy particular del eterno suspenso. Pero también desarticulan la forma canónica del campo-contracampo, es decir, el efecto Kulechov.

Las experiencias de Kulechov son célebres por haber puesto en evidencia los automatismos de la percepción de los espectadores

2. Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975, pág. 105 [Notas sobre el cinematógrafo, Compostela, Ed. Positivas, 1993].

en el nivel del montaje de los planos. De esas experiencias surge, de manera tajante, la pasión del espectador por la continuidad y la unidad del campo, a pesar de todas las discontinuidades del montaje. Por ejemplo, se montan partes del cuerpo que pertenecen a individuos diferentes y se obtiene la ilusión de haber mostrado un mismo cuerpo. Lo mismo para los decorados (sin esa ilusión, un film como *Otelo*, de Welles, no habría sido posible). En definitiva, el efecto Kulechov pone de manifiesto que es el espectador el que hace espontáneamente el *raccord* y el que postula la contigüidad, la homogeneidad de fragmentos heterogéneos montados juntos. Una de esas experiencias, la de Mosjukin, es más famosa que las otras: el montaje de un mismo plano del rostro de un actor, vacío de expresión, sobre imágenes cargadas de fuertes connotaciones afectivas, sensuales o sentimentales: un plato humeante, una tumba, una joven sentada en un sofá. Los espectadores, sujetos de la experiencia, habrían declarado ver, sobre el rostro del actor, las expresiones sucesivas del hambre, de la tristeza, del deseo. La experiencia fue muy comentada. Las interpretaciones más recientes han puesto el acento en la "corriente de inducción" puesta por los espectadores, "irrimiblemente", en la contigüidad de los planos, para deducir de eso la esencia narrativa del cine.<sup>3</sup> En relación con el carácter retroactivo de la impresión subjetiva producida por la expresión, o más bien, por la ausencia de expresión, de Mosjukin, se ha hablado de la "plasticidad emocional" de la imagen fílmica, debida a la transparencia fantasmática de esta imagen, presa del movimiento.

Si la experiencia de Mosjukin generalmente es confundida con el efecto Kulechov, si ha adquirido más celebridad que todas las del taller de la FEKS, eso se debe sin dudas a que es más rica en consecuencias dramáticas: implica una teoría de la dirección del

3. Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck [Ensayos sobre la significación en el cine, Barcelona, Paidós, 2002].

actor, de la puesta en escena de los sentimientos y de los deseos (es inútil que los ojos se muevan, que las bocas produzcan saliva), del ajuste de miradas. Lo que importa en la experiencia es que la mirada de Mosjukin no está dirigida. Los planos de objetos fuertemente "connotados" borran la imprecisión que lo define.

¿Por qué esa mirada? ¿Cuál es su objeto? Aquí, la pregunta abierta por la situación de Bresson en relación con el hombre de los jardines de Notre-Dame se responde no bien es planteada. El efecto Kulechov viene siempre a demostrar que los espectadores no se hacen preguntas: o bien no les gusta hacerlo, o bien el montaje sólo da respuestas. Por el contrario, la puesta en escena debe plantear preguntas. Ésa es la función de la inscripción de la visión como parcial. La visión parcial introduce una pregunta en el espacio del film (y también en el espectador).

Pongamos un contraejemplo del efecto Kulechov y del campo-contracampo. *Les Belles Manières* (1978), un film de Jean-Claude Guignat, trata de un joven que, por razones misteriosas, se ha encerrado en su habitación y, desde hace meses, se niega a salir de ella. Camille, el personaje central del film, contratada nuevamente como empleada doméstica por la madre del recluso (el cual, hasta ese momento, ha permanecido invisible), se dirige a la habitación de él a fin de llevarle la comida. Hay, entonces, una confrontación gracias a la cual vamos a poder conocer, si no el carácter de ese personaje enigmático y la causa de su enclaustramiento voluntario, al menos este indicio: su rostro. Ahora bien, el desglose de la secuencia es tal que, durante un tiempo largo, Camille es la única en ser encuadrada; su interlocutor, el recluso, permanece fuera de cuadro, en campo ausente. Lo único que tenemos de él es su voz (si no llegan a ser puramente banales, al menos no profiere palabras cargadas de un sentido pesado), y el contracampo que finalmente va a fijar sus rasgos está hábilmente diferido. De ese hecho, una tensión, un deseo se introduce en el campo, obligándonos a imaginar una anomalía, quizás una monstruosidad, una deformación del

personaje, o bien una tara menos marcada, pero que podría justificar esa demora en encuadrarlo. Durante ese lapso, no hay, pues, más que una mirada, una mirada que ha ingresado en su antro y que pesa sobre el muchacho bastante torpe y tímido. Y el encuadre también, a través de la parcialidad extraña que manifiesta, se vuelve mirada, se carga de deseo, de preguntas más o menos formuladas que provoca en el espectador. Cuando finalmente llega el contracampo esperado, lo que revela como toda respuesta a ese deseo es un muchacho alto y rubio, de una belleza algo equívoca.

Respuesta verdaderamente astuta: ahí donde se podía esperar, según la convención, alguna marca de fealdad o de infamia -labio leporino, una cicatriz, etc.- que habría aclarado simultáneamente la reclusión y la parcialidad del encuadre, sólo encontramos la lisura de un bello rostro de un joven burgués, cuyo encierro sigue sin ser elucidado. Sin embargo, es como si la marca fuera invisible pero estuviera presente, y, de forma clara, la homosexualidad es la que le da sentido a la escena. Pero esta homosexualidad no deriva de ningún rasgo de conducta del personaje; en cierta manera, se deduce de la parcialidad de la cámara y, subrepticamente, gracias a ella, eso se infunde en los espectadores. ¿Querían ver? Bueno, aquí está; aquí está el objeto de su deseo. Es ese bello rostro terso, de muchacho.

Se puede ver, entonces, que si en el efecto Kulechov se leen todos los dramas del deseo, también es posible que esos dramas germinen y se desarrollen en el malestar, en contra de ese efecto, es decir, en los retrasos, en los desvíos del campo-contracampo, en la extrañeza que provocan las preguntas.

### 3. EL AGUJERO DEL FUERA DE CAMPO: LA CAUSA AUSENTE O EL CUADRO ROBADO

El campo-contracampo, el efecto Kulechov, pone en evidencia

que el espacio comporta aberturas que son constantemente rechazadas, "suturadas". Si "cuando un personaje sale del campo de la cámara, admitimos que se escapa del campo visual, pero... continúa existiendo, idéntico a sí mismo", etc., eso se debe a que, a través del juego de *raccords*, de reencuadres, el cine es capaz de "probarlos" que eso sucede. Ahora bien, esa prueba es puramente ficticia. Si, como escribe nuevamente Bazin, "el universo de la pantalla no puede yuxtaponerse con el nuestro, forzosamente se sustituye", esta sustitución no se realiza sin una serie de prohibiciones y de obligaciones más o menos costosas, y que en ciertos aspectos hacen de cada rodaje (la experiencia lo testimonia frecuentemente) un suplicio para los participantes. En primer lugar, las prohibiciones, las obligaciones negativas: las que apuntan a suprimir las huellas, en la banda de imágenes como en la banda sonora, de todas las impurezas que evidencian la existencia de los aparatos técnicos, así como del equipo técnico, y, de manera general, de todo lo que no tiene que ver con el "universo" creado. La sombra de un micrófono en el borde del cuadro, la punta de una antena de televisión en un film histórico, una mirada a cámara, etc., son suficientes para destruir, si no el film, al menos la toma. Están también las obligaciones positivas, las que siempre apuntan a darle más realidad a la ficción, las que son la causa de eso que Bazin -siempre él- llama el "realismo imprescriptible" del cine ("a diferencia del teatro, en el cine la ilusión no se basa en absoluto en convenciones tácitamente admitidas por el público, si no, por el contrario, en el realismo imprescriptible de lo que se le muestra. El trucaje debe ser materialmente perfecto: el 'hombre invisible' tiene que andar en pijama y fumar un cigarrillo").<sup>4</sup>

Es sabido que después de 1968 algunos han visto en estas obli-

4. Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?* ("Le cinéma et les autres arts"), Éditions du Cerf.

gaciones un efecto de la ideología dominante, incluso una tara "idealista" del cine, y recomendaron "mostrar el trabajo", especialmente los aparatos técnicos, los aparatos de producción, en el film. Godard, sin creer realmente en estas cosas, sino más bien por juego, experimentó un tiempo con esto. No fue el primero: sin hablar de Vertov, al que se remitía en ese entonces, otros antes que él se habían divertido con la máquina: Keaton (*El cameraman*), Cocteau (*Orfeo*, *El testamento de Orfeo*), Bergman (*Persona*)... En esos films, el cine vuelve sobre sí mismo, como si intentara agarrar el objeto-causa de su deseo, que es la mirada imaginada al campo ausente. De diversas maneras, hace existir esa mirada como un personaje más: la cámara misma puede convertirse en un personaje, como en los films de Vertov, donde se pone en movimiento sola y empieza a caminar con las tres patas articuladas del trípode. El espacio del film no se vuelve, sin embargo, más "realista" o más "materialista", sino, por el contrario, más metafísico y fantástico. Pero ese fantástico, si se quiere, se reconoce como tal. Lo que desaparece es el naturalismo pesante del realismo técnico. Así, las inversiones de la banda de imágenes o de la banda sonora en Cocteau, los aplanamientos de Bergman, las enormidades de Godard se convierten en la ligereza misma del cine. Entonces, la mirada, la mirada que viene del campo ausente -ese eterno Ausente del campo, que desaparece en la unión del campo-contracampo, del que habla Jean-Pierre Oudart-5, en lugar de jugar como el elemento oculto, el resorte secreto de la tensión dramática del campo, en una puesta en escena paranoica, se convierte en el objeto mismo del juego cinematográfico. El espacio del cine se reve-

5. Oudart, Jean-Pierre, "La suture", en *Cahiers du cinéma*, n° 211 y 212 (abril y mayo 1969). Sobre el mismo tema, cfr. también Noël Burch, "Nana ou les deux espaces", en *Praxis du cinéma*, Gallimard, col. Le Chemin. ["Nana o los dos espacios", en *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1972]

la agujereado de lado a lado. ¿Qué es lo que vuelve, lo que regresa a través de esos “agujeros” del realismo técnico aprovechando la desaturación del espacio fílmico? Fantasmas: los fantasmas de la mirada y de la voz que acosan y ofuscan los bordes de la imagen.

Un film de Raoul Ruiz, *Hipótesis del cuadro robado* (1978), entre otros, se propuso como objeto poner en escena fantasmas, los fantasmas de la mirada y de la voz. El film logra la proeza de que sean los dos personajes principales: ausentes de imagen, por definición, enteramente enigmáticos, animan prácticamente solo todo el film. Se ve, en efecto, a un misterioso “coleccionista”, poseedor de obras de un pintor academicista llamado Tonnerre (es un personaje de Klossowski; el film es una adaptación muy libre del *Baphomet* de este último), realizar una investigación a través de sus cuadros, en un casa laberíntica. Esas obras, que son siete pero falta una (es el “cuadro robado”), enigmáticas en sí mismas, serán relacionadas por un hilo secreto que permitirá esclarecer el escándalo del que fueron objeto en su tiempo.

El único personaje a la vez visible, vivo y hablante del film es el coleccionista. Los cuadros son de dos tipos: las telas propiamente dichas, que componen escenas enigmáticas, reunidas en un vasto gabinete; y, más allá de un tabique secreto por el que se introduce, luego de haber planteado los términos del enigma, el coleccionista, los “cuadros vivos”, caros a Klossowski, que repiten en carne y hueso, con sutiles y vertiginosas variantes, los motivos de las escenas pintadas, en las múltiples habitaciones de la casa.

Bajo la apariencia de una elucidación y de una investigación, el film agrega como por gusto una oscuridad tras otra. La intriga se embrolla, los personajes se multiplican; se trata de un complot, de una vasta conspiración de la que el pintor Tonnerre habría formado parte, y finalmente de una suerte de francmasonería surgida de la orden de los Templarios y que comulga en una ceremonia secreta que habría sido, en realidad, el objeto del escándalo que el coleccionista pretende elucidar: los cuadros serían una alusión a

esta ceremonia, que implica a personajes del régimen; luego el coleccionista descubre que los cuadros –pero han cambiado de naturaleza a lo largo de la investigación– eran la misma “ceremonia”: celebran, al menos eso es lo que terminamos comprendiendo, el culto del “Baphomet”, demonio andrógino que antiguamente fue adorado por los Templarios. El escándalo sería, después de todo, una suerte de misa negra a la manera de Huysmans. Pero el coleccionista no se detiene ahí; todas las hipótesis acumuladas y todas las que quedan en suspenso a consecuencia de la del “cuadro robado” (todo lo que permanece inexplicable alude a la hipótesis del cuadro robado) conducen al coleccionista a una vasta divagación que lo lleva a suponer que el mismo culto de Baphomet no es otra cosa que un resurgimiento del de Mitra, que es celebrado por el conjunto de naciones del mundo y consiste en nada menos que en “el aniquilamiento general”.

¿Cómo se nos cuenta todo esto (que puede parecer elitista, pero Ruiz sabe crear un verdadero suspenso, incluso ayudándose de elementos tan poco “públicos”)? En la descripción precedente me contradije dos veces: al principio dije que “la mirada” y “la voz” eran los personajes principales del film; luego dije que el “coleccionista” (encarnado por Jean Rougeul, que desapareció poco después del film) era el único personaje; finalmente hablé de una multiplicación de personajes. ¿Cómo funciona eso de manera simultánea?

La pregunta que plantea implícitamente el film es precisamente la de saber qué es un personaje. ¿Podemos decir que una voz en *off*, por poco que esté personalizada, funciona como un personaje? Ahora bien: en *Hipótesis del cuadro robado* hay una voz en *off* que acompaña al coleccionista a través de sus deambulaciones y responde a veces a sus interrogaciones, sus hipótesis, sus divagaciones. Esta voz en *off* no es en absoluto un comentario en el sentido tradicional; utiliza el “nosotros” clásico de la comunicación sermones –Ruiz es, se comprende, un retórico, al mismo tiempo



que un poeta- y no cesa de cambiar subrepticamente de naturaleza: hay momentos en que funciona como un comentario objetivo, otros en los que se comporta como un visitante real al cual el coleccionista le va a confiar el misterio de los cuadros (por ejemplo, profiere, en el momento en que vemos que el coleccionista solo, desaparece por el tabique secreto: "Ahora el coleccionista nos hace entrar en un vasto pabellón..."), otros como el portavoz del público (la frase precedente puede también entenderse de ese modo); apenas el "coleccionista" se queda dormido sobre sus innumerables hipótesis, baja el volumen para no despertarlo. Además, el coleccionista "le" habla: la voz funciona como un verdadero interlocutor, que no deja de hacer preguntas, pero siempre en estilo indirecto.

Ese estilo indirecto es capital en la técnica narrativa del film. A veces, el coleccionista discute fuertemente con la voz cuando ésta también emite hipótesis sobre el sentido de los cuadros, vivos o no. "¡Especulaciones!", repite con vehemencia. Pero nunca parece dirigirse directamente a alguien que podría situarse, por ejemplo, en el lugar de la cámara. No hay una sola mirada a cámara en el film; el coleccionista sólo mira los "cuadros". En un film como *El cocinero de Ludwig*, de Syberberg, que es un film de un solo personaje, el "cocinero" mira constantemente a cámara, se dirige frontalmente, y sin ambigüedad, al público, al que pasea como en una visita guiada a través del castillo de Luis II de Baviera. Aquí, nada más simple; lo que se pone en cuestión es la naturaleza misma de la presencia de los seres, la del coleccionista, la de la voz, la de los personajes inmóviles (aunque no del todo, ya que se mueven subrepticamente, se desplazan, sonríen, miran...) de los cuadros vivos, las de las muñequitas también articuladas que el coleccionista termina sacando de un cajón para componer a su vez un "cuadro" antes de tirarlas en un tacho. Esos seres que no dejan de borrar la línea de separación entre lo animado y lo inanimado, esos seres vivos que hacen de marionetas,

esas marionetas o maniqués, esos muñecos que hacen de seres vivos, esa voz extraña y ese coleccionista no menos inquietante, en su monólogo que se parece a un diálogo, o en su diálogo (con la voz), indirecto, que se parece a un delirio, surgen al espectador en una oscuridad total, en una suerte de estupor, aprovechando todos los equívocos —de los que Ruiz es un maestro— del espacio cinematográfico, de este espacio integralmente trucado y poblado de falsas apariencias. Ruiz llega al punto de sugerir, a partir del primer cuadro de la serie, la existencia de dos soles. Uno de los cuadros, en efecto, presenta dos personajes frente a un tragaluz por el que penetra el sol a través de dos aberturas opuestas. Enseguida la estratagema se desmonta en "estado natural", con la ayuda de los cuadros vivos. El coleccionista demuestra que uno de los rayos de sol se debe a la reflexión de uno de ellos sobre un espejo sostenido por uno de los personajes de otro cuadro vivo, en el exterior del pabellón, y eso le sirve como excusa para plantear la primera de las hipótesis, la existencia de un vínculo secreto entre todos los cuadros. Se ve, entonces, "en directo", al sol golpear el espejo sostenido por una Diana cazadora, como si el sol verdadero, el único, no esperara más que esta demostración.

El cine está considerado aquí, pues, como un espacio de falsas apariencias, un *trompe-l'oeil* de múltiples aspectos. La ceguera del público a los resortes secretos de la maquinaria se convierte en el pretexto de un juego, no sólo con la perspectiva, como puede haber sido el caso en pintura, sino con todo el espacio del cine, incluido el espacio sonoro, incluido el espacio *off*, el fuera de campo donde arraigan todos los equívocos, todas las inquietudes, todos los deseos que el cine alienta.

## LOS FRAGMENTOS DE LA REALIDAD

*Incluso el plano más parcial y más fragmentario...  
sigue presentando un fragmento completo de realidad.*

Christian Metz

Desde Bazin sabemos que la pantalla de cine no funciona como el marco de un cuadro, sino como "un cache que sólo muestra una parte del acontecimiento". El espacio del cuadro es centrípeto; el de la pantalla, centrífugo. (Desde Bazin, es cierto, el mismo espacio del cuadro ha sufrido modificaciones, bajo la evidente influencia del cine, y ciertos pintores que, como Schlosser, Cremonini, los hiperrealistas, simulan en sus composiciones la existencia de un espacio "off"). El campo visual siempre se duplica en un campo ciego; la visión es, si no necesariamente parcial [*partiale*], al menos siempre parcial [*partielle*].<sup>1</sup> Los objetos del cine se comportan como el hurón de la canción: pasaron por aquí, pasarán por allá. Por razones evidentes, el suspenso y el erotismo encuentran aquí su piedra angular.

Lo que hace, sin embargo, la regla del juego cinematográfico es que esta *visión parcial*, que es esencialmente la de la cámara y que se corresponde con cada uno de sus encuadres, con cada una de sus posiciones sucesivas -y, como puede moverse, puede asumir muchas-, se duplica, en relación con los espectadores, en un

1. En francés, hay dos palabras que equivalen a "parcial": *Partial/e*: que manifiesta prejuicios o que juzga sin equidad, y *partiel/le*: que forma parte de un todo. [T.]

visión bloqueada, que se corresponde con el dispositivo de la pantalla y de la proyección. Los objetos, los seres de cualquier tipo que se desplazan por la pantalla tienen, en efecto, la libertad de pasar por aquí, de volver a pasar por allá; la cámara tiene la libertad de seguirlos o no, de atraparlos o no, pero el espectador, en cambio, sólo tiene la posibilidad de mirar la pantalla fijamente o salir de la sala.

Esta situación específica (delante de la televisión, por ejemplo, siempre se puede bajar el volumen, aumentar el color o cambiar de canal) tiende a representarse con gusto en la misma pantalla. El espectador de cine es menos el prisionero de la caverna de Platón que el inválido de *La ventana indiscreta*, o el héroe de *La naranja mecánica*, atado a la silla y obligado a mirar delante de la pantalla de cine por la que desfilan cosas abominables. (Es verdad que el espectador de cine tiene la posibilidad de cerrar los ojos delante de las visiones verdaderamente críticas.) Si el cine tiene una relación privilegiada con el erotismo a causa de su visión parcial (voyeurismo y fetichismo), también tiene una relación privilegiada con el horror a causa de su visión bloqueada.

Merleau-Ponty sugiere que el espectáculo cinematográfico implica una percepción mutilada de una dimensión fundamental de la experiencia perceptiva, una seudopercepción. "Cuando, en un film, el aparato apunta un objeto y se acerca a él para mostrárnoslo en primer plano, podemos recordar que se trata del cenicero o de la mano del personaje; no lo identificamos efectivamente. Es que la pantalla no tiene horizontes."<sup>2</sup> El horizonte o los horizontes, en esta acepción fenomenológica, serían el fondo, las reservas de los "perfiles" del objeto que podrían ofrecerse sucesivamente a una identificación efectiva, mientras que el objeto sobre la pantalla está como congelado, capturado en la masa del registro cine-

2. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, pág. 82. [Fenomenología de la percepción. Barcelona, Península, 1975.]

matográfico. En este sentido, la profundidad de campo, los vastos horizontes de una llanura de un *western*, por ejemplo, no pueden ser considerados como el horizonte real de un objeto filmado en primer plano, ya están capturados y filmados como un objeto, ya están fijados como cosas. La pantalla no es una ventana abierta al mundo, sino una superficie de registro. La profundidad de campo no es un horizonte abierto, es una distribución de planos. La mirada cree hundirse, recorrer un espacio abierto y libre, como se podría abrazar, desde lo alto de un balcón, un paisaje, pero no hace en realidad más que barrer una superficie limitada —la de la pantalla— a partir de un punto de vista rígido y bloqueado. Los objetos en el cine no se identifican "efectivamente"; se sabe, en efecto, que todo el espacio del cine es un espacio fundamentalmente trucado, y que incluso si no se lo falsea con "efectos especiales", incluso si no hay realmente trucajes, la puesta en escena está siempre más o menos obligada a "hacer trampas" de perspectiva, a acercar o levantar ciertos elementos del decorado, incluso a los personajes en los bordes del cuadro, por ejemplo, o ignorar o disminuir ciertos elementos, incluso en los documentales. La realización de films consiste siempre, en los detalles, en "trucar" (es una palabra de la jerga técnica, que se utiliza transitivamente: trucar la mesa, el armario, etcétera). Ese "trucaje" está precisamente autorizado en tanto que "la pantalla no tiene horizontes".<sup>3</sup>

Aparentemente, ese hecho sea quizás el que mancha en todos los niveles al cine de una suerte de falsedad o de mentira, que lo

3. "Hay algo que todo cineasta debería admitir, y es que, para obtener realismo dentro del cuadro previsto, será necesario eventualmente aceptar una gran irrealidad del espacio circundante: por ejemplo, un primer plano de un beso entre dos personajes que supuestamente están de pie puede lograrse poniendo a los dos personajes de rodillas sobre una mesa de cocina." Truffaut, en *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 1990.

asocia a la simulación, a la histeria (así hemos podido ver, en el transcurso de su proceso, a Qiang Jing gritarle a uno de sus testigos de cargo: "¡Pará con tu cine!", mientras él le recordaba que ella misma, con el seudónimo infamante de Manzana Azul, había sido actriz de cine antes de ser la compañera del Gran Timonel).

En efecto, toda la relación del cine con la realidad está envenenada. Lo está en dos sentidos: de la pantalla hacia el público (la realidad está trucada, deformada) y de la cámara hacia los "sujetos". El cine no puede, si quiere ofrecerle algo al público, dejar la realidad tranquila. Debe intervenir, y a menudo de manera catatónica; El regador regado, por ejemplo, sería la primera, y la más amable, de esas intervenciones. André Bazin ha mostrado bien, a propósito de ciertos documentales, turísticos o políticos, o simplemente periodísticos, el carácter verdaderamente mortífero del cine. A partir del momento en que la película es concebida como una descamación de realidad (la palabra es de Bazin), el rostro del mundo se transforma de una manera horrible. A propósito de *Continentes perdidos* y de otros films exóticos del mismo género, André Bazin habla de violación, como si la "realidad" salvaje estuviera forzada y desfigurada. "Una mujer violada sigue siendo bella, pero ya no es la misma mujer."<sup>4</sup> Del mismo modo, la presencia del "ojo sin alma" de la cámara vuelve catastrófica, mortal, la apuesta estúpida del hombre-pájaro: "De haber habido únicamente testigos humanos, lo habría embargado sin dudas una sabia cobardía".<sup>5</sup> Finalmente, a propósito de la serie norteamericana *Por qué combatimos*, Bazin pone en tela de juicio el montaje a través del cual, "lejos de hacer que las ciencias históricas progresen hacia la objetividad, el cine les otorga, por su mismo realismo, un poder de ilusión suplementario".<sup>6</sup>

4. Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma? (ontologie et langage)*, pág. 57.

5. Íd., *ibíd.*, pág. 41-42.

6. Íd., *ibíd.*, pág. 36.

¿Qué es lo que sucede? Es que el cine, en ese tipo de films, finge percibir el mundo y ofrecerlo simplemente para percibirlo, cuando en realidad lo transforma. El público cree percibir, por intermedio del cine, la realidad, el mundo, cuando sólo está viendo fragmentos de acontecimientos equívocos. El cine demanda, así, una segunda percepción; el cine empieza verdaderamente cuando se comienzan a tomar en consideración "los medios de la puesta en escena". Siempre hay que ir más allá de la imagen, y tanto más si ésta se hace pasar por la misma realidad, y reflexionar sobre la distribución, es decir, sobre el acto que conlleva el registro aparentemente pasivo de acontecimiento. Siempre hay montaje, y el lugar de la cámara misma en el campo, considerando que recorta interesadamente un fragmento del espacio visual, ya es un montaje. Lo único que hizo Eisenstein fue sacar conclusiones radicales de esta constatación. En un texto titulado "Fuera de cuadro", decía que el cine es el arte japonés. El academicismo occidental figurativo consiste en copiar laboriosamente un busto en yeso, una aburrida cartiáide, en reproducir aplicadamente las sombras, el modelado; pero los japoneses van enseguida a lo esencial: aquí hay una rama de cerezo, un árbol, un pájaro... ¡Elija el encuadre que quiera!

André Bazin ha sacado conclusiones diametralmente opuestas, aparentemente, a las de Eisenstein ("montaje prohibido") de constataciones iniciales equivalentes. El mal, para Eisenstein como para Bazin, es el naturalismo, la ilusión de lo natural, la ilusión de realidad. El cine no refleja la realidad, sino que la inventa. La profundidad de campo no es un horizonte abierto, es una distribución de planos. Bazin lo vio muy bien. Si milita contra el montaje, no se debe tanto a que éste pretende crear sentido, sino a que aspira al realismo. Si ataca el montaje de *Por qué combatimos*, es en la medida en que ese montaje pretende reflejar la realidad del acontecimiento histórico, no interpretarla. Si habla de "montaje prohibido", es en función de un tipo muy particular de acontecimiento, la presencia simultánea de un hombre y de un ani-

mal salvaje: lo que condensa es el montaje con *raccord* en el eje, es decir, el montaje naturalista que quiere hacer creer en la realidad de un acontecimiento ahí donde sólo hay la unión de dos planos; a lo que le apunta Bazin es a la ilusión naturalista inducida por el efecto Kulechov.<sup>7</sup>

Nos equivocábamos enormemente, en este sentido, si opusieramos mecánicamente la teoría baziniana del montaje prohibido y de la profundidad de campo a la teoría eisensteiniana del montaje intelectual y patético. Hasta el fin de su vida, Eisenstein reptó que no se podía eliminar el montaje, que era un error creer que el montaje había caducado, que todo, en el cine, era montaje, incluido el color. El verdadero trabajo exige pensar el color también como un montaje; exige pensarlo, antes que nada, como separado del objeto. El montaje concebido de este modo no se reduce a colocar fragmentos de película uno después del otro, sino que es interior a la creación cinematográfica; el montaje es "intelectual", es decir que está en el ojo, en el pensamiento; la puesta en escena es montaje. En el cine, lo que viene primero es el montaje.

La profundidad de campo, en este sentido, también debe ser considerada como un montaje, ya que es una distribución de planos. "El plano secuencia con profundidad de campo del director moderno no renuncia al montaje", escribe Bazin, "¿cómo podría hacerlo sin volver a un baluceo primitivo?-, sino que lo integra en su plástica". Simplemente, el objetivo buscado sería otro, incluso contrario al del montaje "a la soviética": se trata, no de marcar las significaciones sin ambigüedad que exigen el sentido de la Historia y las necesidades de la propaganda, sino, por el contrario, de "reintroducir la ambigüedad en la estructura de la imagen". "Por eso", dice Bazin, "no es exagerado decir que *El ciudadano* sólo puede concebirse en profundidad de campo. La incertidumbre en la que se permanece acerca de la clave espiritual y de

7. *Íd.*, *ibíd.*, pág. 117.

la interpretación de la historia está desde el principio inscripta en el diseño de la imagen."<sup>8</sup>

Esta interpretación es ingeniosa, pero no del todo convincente. El mismo Bazin señala que, al menos en lo que concierne a la profundidad de campo wyleyriana, es utilizada en films "que no tienen prácticamente nada de ambiguos". En relación con la profundidad welliesiana, especialmente en *El ciudadano*, si tomamos, por ejemplo, el famoso plano con profundidad del suicidio fallido, ahí no hay nada de ambiguo. El vaso vacío, con la cuchara en su interior, y el frasco de píldoras en primer plano, la figura recostada de la desgraciada Suzan en segundo plano, los golpes en la puerta y ésta siendo derribada por Kane dicen todo en una sola imagen en lugar de decirlo en muchas, pero sin la menor ambigüedad. Si en *El ciudadano* hay ambigüedad, es precisamente en la interpretación que se desprende de un primer plano —es decir, lo contrario de la profundidad de campo—, el primer plano del trieno donde la palabra *rosebud* termina disolviéndose, o de la bola de vidrio con la casa en la nieve, símbolo de la infancia perdida. Más bien es en el neorealismo donde habría que buscar una utilización ambigua de la profundidad de campo, considerando la ambigüedad, en este caso, como el rechazo a una interpretación unilateral del contenido de la imagen, o bien la constitución de un estilo de imagen del que el sentido, como por obra de un milagro (dimensión cristiana del neorealismo, identificada por Bazin con el cine de Rossellini), se desprende del azar de los acontecimientos. La ambigüedad: el misterio. "La preocupación de Rossellini ante el rostro del niño de Alemania, año cero es justamente la contraria de la de Kulechov ante el primer plano de Mosjukin. Se trata de conservar su misterio."<sup>9</sup>

El mal, para Bazin, es el efecto Kulechov, es decir, la forma

8. *Íd.*, *ibíd.*, pág. 144.

9. *Íd.*, *ibíd.*, pág. 145.

más baja de la creencia realista, la realidad más barata, tanto para el realizador como para los espectadores. El efecto Kulechov es el común denominador más pequeño entre la plácida pasividad del espectador y la pereza creadora del realizador. Es el principio de inercia del cine. El efecto Kulechov viola la ambigüedad de lo real, le inyecta por la fuerza una causalidad unilateral. Tanto en el artículo sobre la serie *Por qué combatimos*, en el de *Continente perdido*, como el célebre "Montaje prohibido", lo que está en la mira es el efecto Kulechov. El efecto Kulechov es menos el cine soviético que el cine norteamericano; es el cine del desglose, del campo-contracampo y del *raccord* en el eje: todo lo que produce una apariencia de realidad a partir del recurso más bajo, el de la síntesis perceptiva automática. Esta creencia ingenua, automática, del público medio en la realidad continua de acontecimientos parciales y discontinuos unidos por el montaje es lo que a Bazin le parece peligroso, propicio a todas las manipulaciones mercantiles, pornográficas o políticas. Si en ciertos acontecimientos particulares del cine (fundamentalmente la representación del acto sexual y de la muerte) hay una suerte de "obscenidad ontológica", su manipulación por el montaje le agrega a este toque de obscenidad una forma pornográfica. "Imagino la suprema perversión cinematográfica como la proyección de una ejecución al revés, como en esos noticieros burlescos en los que vemos al clavadista surgir del agua hacia su trampolín."<sup>10</sup>

La cuestión fundamental es, pues, más allá de la impresión de realidad, la del uso de las imágenes. Es una cuestión política importante, pero también ética. Es dudoso que a alguien como Eisenstein le haya parecido un escándalo la manipulación imaginada por Bazin. Eisenstein es un creador auténtico, no tiene piedad. Para él, se trata de plegar la realidad que el cine impresiona a la forma y el sentido deseados; el cine es *cosa mentale*. Bazin es un es-

10. *Íd.*, *ibíd.*, pág. 70.

pectador, tiene piedad. Por más que no se quiera, el cine toca a la realidad, le saca algo (descamación, dice Bazin); por lo tanto hay que tocarla con respeto. El cine debe "restituirle a la realidad su continuidad sensible". Todo gran film, toda gran ficción, es una recuperación del arte documental. Bazin habla de Juana de Arco, de Dreyer, como de "un documental de rostros". A propósito de un montaje de documentos históricos, *París 1900*, de Nicole Vedrès, pregunta: "Me dirijo ahora a los directores: ¿por qué llueve precisamente cuando se degrada a un sargento y cuando Déroulède pronuncia un discurso? ¿Por qué el cielo, él solo, sincroniza con el acontecimiento de una manera mucho más precisa que la más sutil ambientación de estudio? En una palabra, o en cien, ¿por qué el azar y la realidad tienen más talento que todos los cineastas del mundo?"<sup>11</sup>

No hay que dejar de considerar en la pregunta, claro está, su costado irónico. No tiene respuesta, es así. Responder (a través de la Providencia, por ejemplo) sería estar haciendo montaje, es decir, violar el misterio de las cosas. Dios es el autor de los documentales (como le dice Hitchcock a Truffaut), pero su huella sobre el rostro de las cosas debe ser un misterio. En el fondo, Bazin reivindica la "visión bloqueada", la visión parcial y pasiva del espectador, pero como una abertura al misterio de las cosas. Todo sucede como si la puesta en escena debiera descender a esa humildad, como si debiera desposeerse de sus poderes manipuladores para volverse, a su vez, una humilde espectadora de las cosas. Ése es el sentido de la célebre frase de Rossellini: "Las cosas están ahí, ¿para qué manipularlas?". En esa frase hay todo un engaño histórico: la puesta en escena que se las ingenia para mimar el espectáculo pasivo, aplicándose gentilmente a la realidad desnuda. En los films de Rossellini, hay muchos estancamientos históricos, pero es suficiente mirar atentamente la famosa secuencia de la pes-

11. *Íd.*, *ibíd.*, pág. 43.

ca del atún, por ejemplo, para percibir la parte de la puesta en escena, e incluso la del montaje "a la Kulechov" (montaje de miradas de Ingrid Bergman y del pescador, abiertamente fuera del registro documental de la pesca).

La realidad de la que habla Bazin, la realidad según Rossellini, no es una realidad cualquiera, sino una realidad milagrosa, una realidad que da cuenta del "misterio de nuestra condición", si se quiere. El arte de Rossellini, fingiendo descender humildemente al nivel de las cosas, fingiendo "dejarlas ser" (para utilizar una fórmula heideggeriana), consiste en hacer surgir en el medio de ellas el acontecimiento milagroso, la punta de la gracia o de la providencia (el milagro al final de *Te querré siempre*, la gracia en *Europa 51*, en *Stromboli*). El realismo rosseliniano tiene sentido sólo si la realidad es milagrosa. Desde el momento en que deja de hacer vibrar esa cuerda, cae en el didactismo, en la pedagogía histórica.

Las cosas no están ahí *a priori*. Hay que ir a buscarlas, hay que producirlas. Todo el cine parece haber vuelto, en 1968, sobre la cuestión de la producción de imágenes. Godard responde a la fórmula de Rossellini: no es una imagen justa, sino justo una imagen. Todo sucede, entonces, como si las cosas, la realidad, y la creencia que ellas implican, fueran evacuadas de golpe en provecho de una interrogación sobre la imagen, sobre las "relaciones de producción" de la imagen. La imagen godardiana ya no es más (si es que lo fue alguna vez) transparente a las cosas: se opaca y se simplifica peligrosamente para terminar significándose sólo a sí misma. El montaje vuelve a estar a la orden del día, pero bajo una forma interrogativa que nunca llegó a darle Eisenstein, y que está más cerca de Vertov. Es la época del "grupo Dziga-Vertov".

Es como si el cine, luego, hubiera estallado. Hemos visto el regreso, de manera vengadora, del realismo bajo formas cada vez más triviales, cada vez más bajas: el cine que atrae hoy en día a la mayoría del público es un cine de miserabilismo estético cuya vulgaridad asquea.

Queda el cine minoritario, el cine moderno. Se caracteriza generalmente por una pérdida de confianza en las virtudes del realismo, o por una constatación de su ahogo. En el período reciente es como si, a la inversa de que lo que quería Bazin, el cine moderno se dirigiera hacia un irrealismo cada vez más pronunciado, como si la imagen, desde Godard, confirmara decididamente su falsedad.

El uso moderno del plano fijo, del plano secuencia, del primer plano y de la profundidad de campo no evidencia esa preocupación por "restituir a la realidad su continuidad sensible", que fue, al menos, la de Bazin y el neorealismo, e incluso, aunque en menor medida, la de una parte de la *Nouvelle Vague* (habría que analizar a la *Nouvelle Vague* como un fenómeno sincrético). Por el contrario, los cineastas modernos ponen a menudo el acento en la discontinuidad. La misma textura de la imagen es afectada (inrustaciones de Godard, transparencias frontales "antiperspectiva" de Syberberg). Las técnicas modernas, incluido el video, ya no parecen ir en el sentido de las leyes de la perspectiva clásica que la cámara reproduce en su estructura. El sonido está descentrado, ya no está limitado a las bocas ni extendido en los ambientes (Duras). El trabajo con el color, con la profundidad, con los planos, reencuentra de manera diversa y más o menos salvaje las teorías de Eisenstein sobre el fragmento, sobre el conflicto, salvo el optimismo del sentido.

Después de la guerra hubo una polémica sobre el realismo. El neorealismo representó una contestación minoritaria, pero decisiva, del desglose narrativo clásico, "a la norteamericana". La *Nouvelle Vague* se caracterizó al principio por el realismo de sus temas y de su lenguaje, en oposición al artificio de las palabras de autor, de las intrigas, del juego y la realización ampulosos de la "qualité française". Pero, rápidamente, y sobre todo gracias a Godard, esta reivindicación de un cine más cercano a la vida (y por lo tanto, más realista) se transformó en una reivindicación de la

libertad de escritura, de la liberación de los medios de la puesta en escena en relación con el asunto, con el escenario, con la misma realidad. Godard realizó ese giro enseguida, a partir de su tercer film (*Sin aliento y El soldadito* todavía están demasiado cerca de un thriller clásico). El juego de "citas" en los films de la *Nouvelle Vague* ya implicaba, al menos virtualmente, un regreso del cine a sí mismo, una realización cuyo objeto ya no era sólo la representación de la realidad, sino también la del propio cine.

Los films modernos parecen crear su propio plan de continuidad, sin referencia a la percepción natural, sin dramatización de las condiciones de la percepción como en el cine norteamericano, sin desdramatización como en el neorealismo, pero creando un juego de tensiones dentro del espacio abstracto, como ha sido el caso, en Hollywood, en el terreno de la comedia musical. Por eso la comedia musical norteamericana aparece a menudo como el punto de referencia más frecuente de ese cine: referencia frecuente en el cine de Godard de los años sesenta (*Una mujer es una mujer*, *Pierrot le fou*), objeto del trabajo de Demy, así como también la referencia implícita de alguien como Jancso, por ejemplo: un film como *Pour Electre* es un avatar modernista, apenas un poco más "serio", de las puestas en escena delirantes en plano secuencia de Busby Berkeley.

¿Por qué la comedia musical? No solamente porque opera en un espacio de pura convención, propicio a la estilización más extrema, sino también a causa de la especificación del plano musical, del plano sonoro. En el fondo, recién hace poco nos hemos percatado de que el sonido estaba de alguna manera encadenado en el llamado cine sonoro —encadenado a la palabra, a los ambientes— y que ese encadenamiento era el del cine mismo. Hitchcock ya lo había dicho: hay sólo un cine, el cine mudo, las palabras deberían ser solamente ruidos que salen de la boca. Que al sonido se le haya adjudicado una función informativa y narrativa va significó un empobrecimiento global del cine. Liberando la

banda sonora de su doble función realista y narrativa, liberándola como "ruido" —ése fue sobre todo el trabajo de Godard, pero también, en el extremo opuesto, en una suerte de mística del sonido directo, de Straub—, se liberó al cine del realismo, se destruyó el plan unitario de realidad a partir del cual Bazin imaginaba "la evolución del lenguaje cinematográfico". Destrucción no sin riesgos, entre otros, riesgos con respecto a la audiencia, al público. Pero destrucción fatal desde el momento en que, para el cine, se trataba de seguir viviendo, o dicho de otro modo, de inventarse a sí mismo.



## SISTEMA DE EMOCIONES

*Un niño muerto en primer plano  
no es lo mismo que un niño muerto en plano general,  
ni lo mismo que un niño muerto en color.*  
André Bazin

A menudo se le reprocha al cine moderno haberse alejado de la emoción, y de haber dejado de querer —o de poder— contar historias. Ese reproche a veces es justificado (Straub o Godard, recientemente, parecen haber renunciado a contar historias); a veces es injusto (no se puede decir que Duras no cuente historias; simplemente no las cuenta del modo tradicional). Es cierto, sin embargo, que lo que se designa como "cine moderno", o, más radicalmente (según la terminología en vigor en el Festival de Hyères, esa ciudad cuya reina es Marguerite Duras), como "cine diferente", se distingue no sólo por el poco público que lo ve, sino también por un suerte de perplejidad en la que deja frecuentemente al público, como si el modo de uso de ese cine tuviera defectos, o como si le faltara alguna cosa, como si algo en el cine —algo a lo que nos hemos acostumbrado insensiblemente— de golpe faltara y sintiéramos su ausencia. Hablé de "perplejidad", pero a menudo son reacciones de enojo, de exasperación, las que manifiesta un público no preparado frente a algunos de esos films. Este enojo, por otra parte, no es específico del cine; es el que, en general, define al arte moderno como tal desde al menos la *Olimpia* de Manet.

¿Qué es lo que falta en este cine? ¿Cuál es el deseo que se no se satisface?

Los murmullos hablan de él, el aburrimiento lo delata: es el deseo de historia, el deseo de emociones. Las historias son las que contienen emociones, y una historia sin emociones parece tan imposible, tan estéril como emociones sin historia.

A decir verdad, cuando los espectadores decepcionados reclaman emoción, se trata de algunas emociones típicas que el cine, desde sus orígenes, supo producir en masa: el miedo, la risa, las lágrimas. ¿Existen otras? Fitzgerald, en *El Crack-Up*, estigmatiza al cine, ese poder "más centelleante, más vulgar" que el de la literatura, y por eso mismo vencedor, incapaz, dice este escritor para el cual Hollywood fue un calvario, de expresar otra cosa que "los pensamientos más vulgares, las emociones más obvias". Hitchcock, por el contrario, se jactaba de haber sabido producir "una emoción masiva" (a propósito de *Psicosis*). Sería, entonces, la emoción de la masa la que se vería frustrada en el cine moderno (desprecio de Hitchcock hacia el "cine de arte"); serían las "emociones comunes" o esas "emociones masivas": la risa de la masa, el miedo de la masa, las lágrimas de la masa.

En este sentido, el "poco público" del cine moderno no es un malentendido (el error de algunos consiste en creer que si la masa de trabajadores y de campesinos no sale corriendo a ver sus films la culpa la tiene la "ideología dominante" y la burguesía que está en el poder), sino un asunto de estructura; es lo que, por otro lado, ha comprendido gente como Godard o Duras, uno diciendo que ha podido interesarse mejor en su público desde que éste se redujo a diez mil espectadores (desde entonces ha vuelto a ingresar al circuito "normal" y su público ha vuelto a aumentar), la otra demarcando su sistema operativo para un público minoritario.

¿De dónde viene la emoción cinematográfica masiva? Si creemos en la leyenda, al principio fue el miedo, la sensación de miedo producida por uno de los primeros films proyectados, *La llegada de un tren a la estación de Ciotat*. De forma automática, por el efecto mismo de la proyección, el público se vio "proyectado" sobre la

pantalla, sobre ese rincón del andén a lo largo del cual se desplazaba el tren desde la profundidad hacia el primer plano. La risa nació en esa misma época, con *El regador regado*. Esos dos films son, se sabe, los dos mayores éxitos de los hermanos Lumière. El éxito parece deberse, en los dos films, a un efecto de "surgimiento". En *La llegada de un tren* es el surgimiento del mismo tren hacia el primer plano, suscitando el terror en una vacilación del principio de realidad. En *El regador* es el chorro de agua en la cara del jardineiro, mantenido a la distancia por el plano general. En los dos casos, algo salta al rostro, pero no es el mismo rostro: uno es el del público (el tren, el miedo), el otro, el de un personaje distante. A partir de ahí, las sensaciones de miedo estarán ligadas a una manipulación terrorista del primer plano, a una "subida hacia el primer plano", y la risa funcionará en el plano general (los grandes cómicos son manipuladores del plano general: las ciudades de Tati, las fachadas de Jerry Lewis, el camarote de los Marx...).

La conquista de las lágrimas es más tardía, ya que exige un sistema más elaborado, una verdadera narración. Al principio, el gran maestro de las lágrimas ha sido Griffith, inspirado por Dickens. Las lágrimas dependen de la invención de un elemento femenino, de una elaboración femenina del rostro, es decir, del *star-system*, del que Griffith fue el inventor así como lo fue del montaje. "El cine que nace con Griffith", escribía Sadoul, "es un teatro de fisionomía [...]. El cine quiere un rostro desnudo, o al menos desprovisto de maquillajes excesivos. El maquillaje se vuelve lo esencial en el cine que crea Griffith; el reino de la vedette comienza: el público querrá nombrar ese rostro que verá frecuentemente respirar contra el suyo."<sup>1</sup> Las vedettes femeninas de Griffith, se sabe, son sistemáticamente víctimas; las estrellas principales son mujeres golpeadas, violadas, perseguidas, asesinadas: son los rostros afligidos, frágiles y temblorosos de Lillian

1. Sadoul, Georges, *Histoire générale du cinéma*, Denoël, tomo II.

Gish, de Mae Marsh. La acción es tomada en plano medio, punteada por los primeros planos "elaborados" de rostros frágiles, presa de los movimientos de las emociones. Aquí hay que hablar, antes que de los primeros planos, de planos cercanos que ponen el rostro al desnudo como en el cuadro de Magritte, *Le viol*, en el que un cuerpo desnudo de mujer forma un rostro obscuro, como una condensación de dos planos de visión, plano medio y primer plano. Las lágrimas nacen de esta condensación, de esta comprensión sádica de estos dos planos sobre el rostro.

Toda la cuestión reside entonces en saber qué es lo que se quiere hacer con el plano, o con los planos. Las emociones son planos, planos de intensidad. Lo que en esencia se le reprocha al cine moderno es inventar planos perversos que rompen la emoción masiva. El público no está más en la pantalla, en la distancia del plano general donde puede reírse del personaje mistificado; en la proximidad del primer plano donde se aterroriza ante el rostro horrible, ante "el picaporte que gira lentamente", donde se excita ante los senos erguidos; no está en la condensación del plano cercano donde llora con la heroína martirizada. Está como expulsado fuera del juego, testigo de acontecimientos equívocos y obligado a dudar entre planos separados, como en los efectos de *transflex*, las transparencias frontales disyuntivas de Syberberg, o los planos de voces de Duras o los planos machacados y fragmentados de Godard.

El cine moderno rompe los planos de emoción, inventa nuevas relaciones entre los planos, despoja al cine de las "emociones comunes" para producir sensaciones nuevas, menos identificables, menos identificativas.

Cuando Welles, en *Sed de mal*, hace surgir en la luz intermitente del lettero exterior la cabeza hacia abajo, con los ojos desorbitados, del hombre estrangulado, se produce un choque simple: es el efecto del horror del primer plano, y recibimos el impacto como Janet Leigh (o casi). Los rostros deformados por el expresio-

nismo del gran angular y del claroscuro acentuado encuentran su lugar en un relato de terror, de violencia. La oposición entre los planos según la sucesión narrativa produce variaciones emocionales, el público es dirigido, como en un tren fantasma (esta comparación sirve sobre todo para Welles, gran amante de los Luna Parks, de las galerías de espejos, de los laberintos fantásticos, de los toboganes y de las ruedas gigantes). *Dirigir al público*: ésa ha sido siempre la preocupación de los grandes realizadores de "emociones masivas", como Griffith, Lang, Eisenstein, Hitchcock. Constantemente vuelve en ellos esta obsesión, "educar al espectador", dice Eisenstein, "hacer la dirección de espectadores", dice Hitchcock, "crear una emoción masiva". Trabajan con el terror, con la violencia, con el primer plano. Los rostros afligidos de Griffith, los rostros deformados de Welles, los rostros desfigurados de Lang, los rostros sin ojos de Hitchcock. "Cuento de terror, pero el rostro es un cuento de terror."<sup>2</sup>

Uno de los programas del cine moderno podría ser éste: salir del terror del rostro. Los primeros planos de Godard son siempre erráticos, enigmáticos. El terror del primer plano está como parodiado en *Week-end*: la cabeza de conejo despelada sobre la que se vierte sangre, parodia de Eisenstein. En Godard no encontramos, como en Hitchcock o Lang, primeros planos sobre objetos extraños, inquietantes o terribles: son primeros planos sobre marcadores, tazas de café o ceniceros, objetos por demás comunes. "No hay misterio", dice el mozo de *Dos o tres cosas que sé de ella*, y la cámara hace un picado directo sobre el café de la taza, hasta que se transforma en noche sideral, burbujas-galaxias, lanzamiento de planos: la noche sideral de Kubrick contenida aquí en un café, en tres centímetros de profundidad. ¿Qué son esos planos? ¿Dónde estamos? ¿Dónde está la medida de distancia, la medida de realidad?

2. Deleuze y Guattari, *Mille plateaux*, Éditions du Minuit. [Mil mesetas, Valencia, Pre-Textos, 1997.]

Hay que señalar que, de manera muy particular, el primer plano está originariamente marcado por el equívoco utilizado por Godard en el picado sobre el café. De entrada apareció en el cine como marcado por este equívoco: "Ya no sé", decía Blaise Cendrars en 1919, "si miro la vía láctea o una gota de agua en el microscopio".<sup>3</sup> Y Epstein: "El primer plano limita y dirige la atención. Me obliga, es un indicador de emoción. [...] Sólo tengo derecho a pensar en ese teléfono. Es un monstruo, una torre y un personaje".<sup>4</sup> El primer plano está repleto de ambigüedades paranoicas realizadas en la poética de Lautréamont o en la pintura de Dalí, alfileres-pilares o rostros-paisajes; pero está repleto también de una pérdida de referencia de la medida humana, de una dislocación del espacio.

Se sabe, en efecto, que históricamente, y constitutivamente, los nombres de los planos, los diferentes tamaños de los planos, están ligados a un referencia al cuerpo humano; son diferentes recortes del espacio centrado en el cuerpo humano. Cuando Eisenstein habla de "sus cucarachas en primer plano", no está necesariamente hablando de un primer plano del ojo o la antena de una cucaracha, aunque haya realizado ese tipo de primeros planos (primeros planos de la pata de un grillo, en *La línea general*); una cucaracha está siempre en primer plano desde el momento en que ocupa la totalidad de la pantalla. La referencia es el cuerpo humano teórico sobre el cual el plano podría detenerse. Nunca se toma a una cucaracha en plano medio, y menos aún en plano general.

Incluso cuando un film no mostrara ningún ser humano, desde el momento en que se compone de planos, la estatura humana está implícitamente presente, está en el ojo de la cámara. Los planos de emoción se distribuyen en ese cuerpo unificado, organiza-

3. Citado por Mitry en *Esthétique et psychologie du cinéma*, tomo I.

4. "Bonjour cinéma", 1921, en *Écrits sur le cinéma*, Seghers.

do; los planos, las emociones están destinados a órganos. Un film es un conjunto orgánico que captura orgánicamente fragmentos de realidad. "Incluso el plano más parcial y más fragmentario", dice Christian Metz, "(es decir, lo que la gente de cine llama un primer plano), presenta un fragmento completo de realidad."<sup>5</sup> Encontramos en esa frase todas las ambigüedades que caracterizan al primer plano, incluido ese "fragmento completo", que parece un oxímoron. Ahora bien, no es verdad que los planos al estilo de Godard o de Syberberg "presenten un fragmento completo de realidad", al menos no se puede decir eso en todos los casos. Esta frase sólo tiene sentido si la toma es considerada como una sustracción o una extracción de realidad; pero no es el caso de los cineastas que, por el contrario, añaden y superponen planos contradictorios, deshaciendo el sentimiento unitario de realidad, y, por otro lado, ése nunca ha sido el caso de los grandes realizadores. Siempre han traicionado la realidad, o al menos la han traido. La mano grande con el revólver en *Recuerda*, los ralenties y las inversiones de Cocteau, las transparencias de Syberberg, las difracciones, sobreimpresiones y perspectivas trucadas de Ruiz, los planos y las voces y los planos negros de Duras, etc., no pueden de ninguna manera ser percibidos como "fragmentos completos de realidad", y el crítico que más se ha preocupado por el rol de la realidad en el cine, André Bazin, sabía perfectamente que la profundidad de campo, por ejemplo, es una producción positiva de la puesta en escena y no una manera pasiva de acoger la realidad.<sup>6</sup>

El cine moderno, separando los planos, inventando nuevas relaciones entre los planos, ha ciertamente disminuido su público, pero de alguna manera ha levantado la maldición de Fitzgerald

5. Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck.

6. Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma? (une esthétique de la réalité: le néo-réalisme)*, passim, y especialmente las consideraciones sobre el "tacto

("un arte incapaz de expresar otra cosa que los sentimientos más comunes, las emociones más obvias"), ha deshecho las emociones orgánicas para trabajar planos más sutiles, ha llevado al cine hacia dimensiones más grandes y más pequeñas.

cinematográfico", sobre el hecho de que, en el cine, "la realidad no debe naturalmente ser entendida cuantitativamente", de que "la unidad del relato cinematográfico en Paisá no es el 'plano', punto de vista abstracto sobre la realidad que se analiza, sino el 'hecho'", etcétera.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland, *passim*, y sobre todo *La cámara lúcida* (Paidós, Barcelona, 1994) y "El Tercer sentido" (en *Lo obvio y lo obruso*, Paidós, Barcelona, 1995)
- Razin, André, *passim*, y sobre todo *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1966.
- Belloir, Dominique, *Vidéo Art Exploration* (fuera de serie *Cahier du cinéma*)
- Borges, Jorge Luis, *passim*, y sobre todo *Ficciones* y *El Aleph*, Emecé, Bs. As., 1965.
- Bresson, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, Ardora, Madrid, 1997.
- Burch, Noël, *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1974.
- Canetti, Elias, *Masa y Poder*, Alianza, Madrid, 1997.
- Deleuze, Gilles, *Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2002.
- Deleuze-Guattari, *Mil Mesetas*, Pre-Textos, Valencia, 1997 y *Kafka, por una literatura menor*, Era, Méjico, 1975.
- Eisenstein, S. M., *passim*, y sobre todo *Au-delà des étoiles*, 10/18, París y *La non-indifférente nature*, 10/18 París.
- Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma*, Séghers, París.
- Truffaut, F., *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 1990.