

Silvia Schwarzbeck

Más grande que la vida

Notas sobre el cine contemporáneo

El cine resultó ser un medio tradicionalista. Aunque la noción de reproductibilidad técnica cambió para siempre el estatuto de las artes, su extrema novedad no lo hizo revolucionario en materia narrativa. De hecho, el cine no engendró vanguardias. Las vanguardias incursionaron en él, tomándolo en su momento como la novedad técnica que era. Tampoco hubiera podido engendrarlas, si —cuando las vanguardias históricas estaban en pie— el cine todavía no era un arte autónomo —y no lo sería prácticamente hasta la aparición del cine moderno, a mediados del siglo XX—.

En el carácter conservador que toma la narración cinematográfica se refleja un proceso que quizás ella misma había generado: como su lenguaje está atado al dispositivo tecnológico que lo hace posible, a él se van a destinar los modos de representación de los que las otras artes se habían liberado. Cuando las artes en general se radicalizan, se espera del cine que conserve la narratividad que ellas van perdiendo. A su vez, el público se diversifica: los consumidores de arte se vuelven más sofisticados, mientras las películas forman parte del entretenimiento para las masas. De hecho, si el momento de la autonomía del cine coincide con el de su modernidad tiene que ver con un acontecimiento que en parte repite la lógica de este sistema de relevos: en la década del cincuenta aparece la televisión. A partir de entonces, las películas tienen menos responsabilidad sobre el entretenimiento, en la medida en que existe un medio más masivo que ellas.

Pero, en sus comienzos, el cine está indiscutiblemente más cerca de la radio que de las artes visuales. Por contingente que sea, esta situación de partida fue determinante para el futuro. Y lo fue no porque le dictara a la historia del cine cada uno de sus hitos —la contingencia misma de ese comienzo no lo hubiera permitido—, sino porque la institución cinematográfica adoptó como norma esa condición de *reserva moral del relato* (una norma que a muchos cineastas les ha servido precisamente para rebelarse contra ella). El cine canonizó su origen hasta un grado que para las demás artes era desconocido. De ahí que la autonomía le llegue junto con la modernidad, porque los cineastas modernos quisieron hacer arte antes que cine, y sólo así el ci-

ne se ganó el derecho de producir películas con fines independientes de su soporte industrial o, por lo menos, de usarlo sólo como un soporte.

La condición de relato, no obstante, tuvo una carga moral inesperada, con un arraigo mucho más profundo que el que necesitaba para garantizar el entretenimiento. En cierto sentido, los modos de representación decimonónicos sobrevivieron gracias al cine. Pero lo que el cine parecía garantizar con esa supervivencia era que aquello para lo que ellos habían servido de vehículo no se había perdido, sino que se encontraba bajo un nuevo formato.

1. La pérdida de lo bello y lo sublime

El proceso de racionalización de la vida que se desencadena en la modernidad tuvo su reflejo, pero también su refracción, en el terreno de las artes.

Hacia fines del siglo XVIII, al emanciparse de la moral y de la metafísica, el arte había ganado su autonomía. Esa autonomía estaba garantizada por la pertenencia a una esfera exclusiva, que respondía al carácter puramente específico del arte. A cambio de lo perdido (la conexión con el bien y la verdad), nació la estética, una disciplina destinada a garantizar que esa especificidad se justificara por algún tipo de goce. Era necesario, entonces, que el arte fuera el vehículo de la experiencia de la belleza y de lo sublime para que tuviera alguna razón de ser. No necesitaba otra cosa (el bien o la verdad) para justificar su existencia. Pero que se pudiera justificar dentro de su propia esfera no es lo mismo que decir que no necesitaba justificarse. La autonomía, de hecho, abre las puertas del mercado del arte. A falta de una función social que exceda los límites del gusto, las obras se convierten en mercancías absolutas. Ningún valor de uso, puro valor de cambio —aunque sea potencial—. Hegel fue el primero que se dio cuenta de que, una vez muerto para el bien y para la verdad —es decir, para el espíritu—, el arte estaba socialmente muerto. Pero esa muerte social sería la garantía de su circulación como mercancía absoluta. Para ser libre, el arte paga el mismo precio que el resto de la sociedad. La nueva libertad significará, al mismo tiempo que sujeción al mercado, la condición para poder radicalizarse.

Dentro de ese proceso, que se abre hacia mediados del siglo XVIII, la sociedad burguesa adopta una perspectiva respecto del arte que tendrá consecuencias sobre el futuro del cine, por la delegación de funciones de la que será objeto. En la esfera del arte se refugiaría lo que se ha fugado de la vida, ahora totalmente racionalizada. Pero en la medida en que las artes se radicalizan, se radicalizan en una dirección que ya no le deja lugar a una representación figurativa o a una estructuración narrativa de los grandes temas fugados de la sociedad. De todos modos, la ausencia de figuración no será tan determinante como el déficit narrativo. El arte se ha-

bía independizado de la moral y de la metafísica. Pero liberarse del bien y de la verdad significaba obligarse respecto de lo bello y de lo sublime, las categorías que la estética había incorporado como patrimonio de su esfera, precisamente para garantizar la autonomía de lo artístico. Si las artes dejan de posibilitar la experiencia del gusto (que es la experiencia de lo bello y de lo sublime), lo bello y lo sublime se pierden para siempre, porque la sociedad ya ha bloqueado toda posibilidad de esa experiencia. Por supuesto, el cine tendrá que hacerse cargo de esa falta, supliendo el déficit narrativo de la literatura y la crisis de la figuración en las artes plásticas. Pero las consecuencias de ese sistema de relevos recién se volverán problemáticas en el cine contemporáneo.¹

2. Genios clásicos y programas modernos: ¿el cine tiene que restituir lo que le falta a la sociedad?

El cine contemporáneo tiene su genealogía. Como toda genealogía, la suya remite a un comienzo contingente y múltiple, en el que se cruzan fenómenos de distinta fuente y relevancia, pero que, en cualquier caso, dan lugar a una constelación única e irrepetible. Esa constelación está formada por ciertas películas y ciertos cineastas, aunque eso no significa que en ella esté implícita alguna voluntad programática. Esa falta de programa define sobre todo lo que es una actitud basada exclusivamente en el sentido de pertenencia al cine y no en un sentimiento de época. Un programa estético —aun cuando pueda no tener carácter de manifiesto y consistir en una serie de principios no escritos— nunca logra evitar el parecido con un programa político: es la afirmación de una voluntad por encima de las condiciones materiales del propio presente. En ese sentido, siempre expresa una conciencia epocal antes que un proyecto todavía no plasmado. En la constelación que constituye al cine moderno aparecen programas con distinto grado de articulación generacional (el neorrealismo, la *Nouvelle Vague*) y autores con poéticas programáticas sin rasgos afines entre sí (Bergman, Buñuel, Ozu, por dar tres ejemplos). Es el caso opuesto al del cine clásico, donde se puede hablar de pioneros, artesanos y autores —y de genios, si se quiere—, pero nunca de programas, porque no hay una conciencia epocal del estado de un lenguaje artístico, respecto del cual el propio

¹ Lo contemporáneo no es una categoría. Y si lo ha llegado a ser, no ha sido por derecho propio. Existe lo contemporáneo porque antes existió lo moderno, no porque lo moderno haya dejado de existir. Lo contemporáneo puede convivir con obras modernas tardías, mientras lo moderno sigue existiendo como excepción. Los límites entre lo contemporáneo y su antecedente siempre son imprecisos y discutibles, sea en la materia que sea. Lo contemporáneo no se define por la ausencia de algo anterior.

programa siente precedente. Por eso, en el cine clásico puede funcionar la teoría del genio —incluso bajo la fórmula baziniana del “genio del sistema”—, que para el cine moderno resulta anacrónica (el programa ocupa allí el lugar del genio).

De hecho, la teoría del genio es tan vieja como la autonomía del arte. Es un producto del siglo XVIII, de fines del siglo XVIII, sólo que cobra dimensión histórica y adquiere peso social con el romanticismo. Genio es —en la definición kantiana—² el talento que le dicta reglas al arte. Como el arte no puede inventar sus reglas, la naturaleza crea al genio para esa función. De ahí que su talento sea considerado innato. Pero los productos del genio están destinados a convertirse en modelos (son reglas de juicio). Así como ellos no nacen de la imitación, su destino es ser imitados por otros artistas.

Es lógico que, en función del afianzamiento de su propio lenguaje, el cine necesite del genio. En el contexto clásico, vale como la excepción que crea la regla. De igual modo se entiende que el cine gane su autonomía y su modernidad transfiriéndole esa función al programa. Esos programas son conscientes del carácter ortopédico del modelo clásico, precisamente porque ellos no aspiran a la genialidad, esto es, a ser modelos a imitar.

Lo que el modelo clásico tenía de “ortopédico” era su estrategia de ordenar premeditadamente todos los elementos de la trama como para que el espectador los descubra en forma gradual y elabore con la aparición de cada uno de ellos hipótesis provisionales, que se confirmen (o descarten) con el aumento de la información. De esta forma, el espectador adquiriría un entrenamiento para mirar un filme ateniéndose a sus reglas. El cine —como toda novedad artística, pero también, como todo producto de mercado— necesitaba crearse su consumidor. De hecho, los programas del cine moderno, al volverse conscientes de esta ortopedia, tuvieron que hacer el mismo trabajo, porque, si bien no buscaban ser modelos a imitar, su intención tampoco era producir una ruptura vanguardista y desaparecer para no codificarse. Aunque los programas no constituyan un modelo narrativo, sí requieren de una ortopedia del espectador. Esa fue básicamente su conciencia epocal: darse cuenta de que estaban dadas las condiciones materiales para crear un nuevo espectador. De ahí que el programa estético sea implícitamente un programa político.

Los programas del cine moderno, al concentrarse en la creación de un nuevo espectador —después de evaluar que estaban dadas las condiciones materiales para ese propósito—, dejan de lado la cuestión del carácter compensatorio del cine. Si el nuevo espectador está emancipado de la ortopedia del modelo narrativo clásico, ya no busca en el cine —ahora devenido arte— lo que se habría fugado de la realidad. Y no lo

hace, porque directamente no establece proporciones entre el cine y la vida. En el modelo clásico, esas proporciones estaban establecidas en términos referencialistas, de modo tal que el cine fuera más bello (o más feo) o más sublime (o más terrible) que la vida misma.³

El cine moderno se sincroniza con la vida cotidiana desde una dimensión crítica: lo que se ha fugado de la sociedad no tiene por qué restaurarlo el cine. La compensación siempre es ideología. Por eso, los programas modernos traslucen la irregularidad de la vida, su falta de centro, la ausencia de un objetivo final hacia el que se encaminan —y en el que se resuelven— todas las líneas causales iniciadas por un personaje.

Ahora bien, lo que no se resuelve en los programas modernos es el enigma del cine clásico: ¿cómo hace un filme para construir un mundo paralelo al real, que contenga lo que a la sociedad le falta y que, al mismo tiempo, proponga modelos de vida y pautas morales con validez extracinematográfica? Lo bello y lo sublime —faltantes en la sociedad— están en el cine, pero al servicio de una representación del mundo donde reaparece lo que es bueno y verdadero —faltantes en las demás artes—, para que se pueda establecer una simetría con el mundo real. Un mundo diferente y alternativo al real ayuda a aceptar el mundo tal cual es. Ese enigma, que el cine moderno lo interpreta bajo la figura de la ideología y, entonces, lo resuelve en términos de crítica y superación, el cine contemporáneo lo reinterpreta en términos de paradoja y construye a partir de él su propio carácter paradójico.

3. El cine es más grande que la vida

Si el mundo real tolera el mundo alternativo de una película clásica, aun cuando sea contradictorio con su principio (de ahí que en la vida nada suceda de la misma manera que en el cine), es porque esa contradicción le sirve para compensar algo que él, por sí mismo, no tiene y que necesita para poder seguir siendo tal cual es.

Al representar el mundo bajo las categorías estéticas que se fugaron primero de la sociedad y luego de las artes (bello/sublime; feo/terrible), el modelo narrativo clásico construye inevitablemente un mundo moral. A las relaciones instrumentales

³ Las categorías estéticas (bello/sublime; feo/terrible) son categorías del gusto. El parámetro respecto del cual operan es la vida cotidiana. Dan cuenta de una experiencia que en la sociedad no existe. La realidad exterior al cine carece de dimensión estética. El arte, a su vez, por su dialéctica propia, ha expulsado lo bello y lo sublime —así como sus opuestos— para hacer operar otras categorías estéticas, incommensurables con el sentido común. De hecho, en el siglo XVIII las categorías del gusto se habían incorporado a la estética como categorías del sentido común, impulsadas primero por el empirismo y después por Burke.

que se desarrollan socialmente, él le opone relaciones nouménicas, imaginando que los hombres pueden actuar como si pertenecieran a un reino de los fines del que no tienen ningún indicio empírico. Mientras el resto de las artes generaba obras autónomas, el cine clásico seguía atado a la moral y a la metafísica. Si esto sucedía no era porque se tratara de la última de las artes, que estaba retrasada en su dialéctica interna respecto de las demás (y, por lo tanto, estaba condenada a repetir el derrotero de las otras), sino porque su carácter intrínsecamente industrial determinaba la dimensión popular de su estética. En el siglo XX, lo que se fuga de la realidad sólo puede depositarse en el cine gracias a esa dimensión popular. De ahí que su ortopedia tenga valor moral y, por moral, sea ideología. Cuando un discurso compensa lo que a la sociedad le falta (y lo que le falta es ser "un hermoso mundo culpable", como llamaba O'Hara en *La dama de Shangai* a ese mundo moral en el que pasa a vivir su personaje cuando inicia una aventura según paráme-



Un hermoso mundo culpable.

La dama de Shangai

tros estrictamente cinematográficos), la compensación siempre sirve para que todo siga siendo igual.

En el cine contemporáneo, la dimensión popular del cine es pensada como su verdadera dimensión estética. Lo que se piensa, entonces, es la verdad de una falsa conciencia. ¿Qué hay de verdadero en ese carácter compensatorio? Una idea sobre las proporciones justas de la vida, pero que no modifica la vida tal cual es. Ese es el modo en que el cine contemporáneo es pesimista. El cine es más grande que la vida en un sentido que está intrínsecamente ligado con su condición industrial y por lo tanto, con su dimensión popular. De lo contrario —en el sentido del arte y del cine moderno— no lo es. Pero a partir del momento de la autonomía del cine, es decir, con el cine moderno, el cine se vuelve consciente del desajuste entre realidad y ficción, un desajuste que existe desde los comienzos. Por eso empieza a

operar bajo ese supuesto, independientemente de que sean diferentes las intenciones con que lo haga.

Alrededor de *El padrino* (1972), de Coppola, se organiza la constelación que da lugar al cine contemporáneo. De algún modo, esa película sirve de faro para que otras (aun anteriores) busquen su ubicación correcta respecto de ella y de otras películas contemporáneas.

Los *gangsters* de De Palma (*Scarface*, *Los intocables*, *Carlito's Way*), de Scorsese (*Buenos muchachos*, *Casino*), de Leone (*Érase una vez en América*), de Tarantino (*Perros de la calle*), de Ferrara (*El funeral*), o de Jarmusch (*Ghost Dog*), guardan relación con los de Coppola. Pero esa condición de hito *El padrino* no la tiene por el modo en que revive el género de *gangsters*, sino por el modo en que obliga a cualquier película a relacionarse con lo que ella hace con un género particular. Si bien pocos cineastas contemporáneos abordan siempre el mismo género, todos establecen su diferencia en relación con alguno: la comedia (Bogdanovich, Kasdan, Coen), el *western* (Pecinpah, Carpenter: *Asalto al precinto 13*, Kasdan: *Silverado*, Wyatt Earp, Eastwood: *Los imperdonables*), el terror (Carpenter, Cronenberg, Raimi, Lynch, Friedkin, De Palma), el fantástico (Spielberg, Lucas, Cameron, Carpenter), el policial (Polanski: *Chinatown*, Friedkin, Coen, Wenders), el cine bélico (Coppola: *Apocalypse Now*), el suspenso o el thriller (las películas hitchcockianas de De Palma), el melodrama (Almodóvar), el musical (Coppola: *One from the heart*, Scorsese: *New York, New York*), el género de aventuras (*Tiburón*, *Jurassic Park*), los seriales (*Star Wars*, *Indiana Jones*, *Batman*, *Darkman*). No obstante su relación con el cine europeo y con las artes que no son el cine, cineastas como Cronenberg, Lynch, los hermanos Coen, Jarmusch, Moretti o Wenders mantienen a su vez una relación —aunque sea más tensa y problemática que la del resto— con algún género en cada una de sus películas.⁴

El padrino, como película individual y como inicio de la saga, despliega un mundo que tiene una dimensión propia del cine, pero que a partir de ella se mide con el mundo real y lo examina. Lo que le abre esa posibilidad no es una relectura de un género (el de *gangsters*), sino esa definición del filme que dio el propio Coppola: "Es una película sobre el capitalismo". Su relación con el mundo real, entonces, consiste en crear otro, dominado por las mismas fuerzas que él, pero donde estas fuerzas se encuentran en estado puro. Es la verdad del cine clásico, pero convertida en una paradoja: gobernado por estas fuerzas en estado puro, el mundo real funciona así, pero en el mundo real no existe la pureza. En él, todo fenómeno es mixto, porque es contingente en lugar de necesario. Es producto del cruce de hechos casuales y de

⁴ Hasta en el caso de Nanni Moretti —el más anómalo de los directores contemporáneos— su cine necesita del recurso a un género de referencia, aunque más no sea para volverlo imposible de reescribir (apelando al procedimiento autobiográfico del diario para hilvanar los sucesos y crear una lógica de asociaciones libres).



El padrino

Alrededor de *El padrino* se organiza la constelación que da lugar al cine contemporáneo.

una multiplicidad de circunstancias que podrían haber sido diferentes. Si todo pudiera haber sido de otro modo, nada es definitiva ni esencialmente lo que es. El trasfondo de los hechos es confuso, y su superficie, aparente. Los hombres no saben ni lo que desean ni por qué hacen lo que hacen. Su razón sólo expresa fuerzas y relaciones de poder psíquicas que están pautadas a su vez por fuerzas y relaciones de poder sociales. Todos se enfrentan al resultado de sus acciones sin poder determinar la incidencia sobre ellas que ha tenido cada factor.

Esa falta de pureza del mundo convierte en moral a la representación que se hace de él en el cine. El mundo en el que viven los Corleone es un mundo moral. Es el "hermoso mundo culpable" de *La dama de Shangai*, condensado en aquella famosa escena del acuario, donde los tiburones —los que no tienen moral— no pueden sobrevivir, porque se devoran entre sí. Por eso, la saga de *El padrino* tiene la forma de una tragedia. La tragedia se opone a la vida corriente desde el momento en que todo lo que en una es necesario en la otra es casual (Lukács). En la tragedia se trata, sobre todo, de que la moralidad interna al relato sea distinta de la de la propia época y que se muestre desajustada con ella. Es una forma de relatar cómo es el mundo, cuando al mundo lo gobiernan fuerzas en estado puro. Pero en el mundo real —dijimos— no existe la pureza. Las películas no se parecen a la vida. Por eso, su efecto moral es compensatorio. Para ser parte de la ideología, las películas no reproducen una parte de la vida misma, sino lo que a la vida le falta. Son ideológicas por compensatorias. Son edificantes porque buscan ser un consuelo para el mundo real, pero no porque sean desproporcionadas respecto de él. La desproporción es lo verdadero de esa falsa conciencia. Lo que al mundo le falta no es lo mismo que lo que el mundo debería ser. El mundo tal cual es, sumado a su mitad faltante, no da por resultado la felicidad. El mundo interior a la película es un mundo completo y autónomo, no la mitad faltante del mundo tal como es. Esa verdad, que habita en una falsa con-

ciencia, se vuelve, a los ojos del cine contemporáneo, la dimensión ética del cine.

El problema es que las condiciones de la felicidad (y de la desdicha) están en el cine en la medida en que no existen en la realidad, y por eso mismo —por esa falta— entran en la lógica de la compensación.

En el cine clásico, esa verdad quedó encerrada dentro de los límites de la ética, alcanzando incluso el momento de su autoconciencia en cineastas como Welles (*La dama de Shangai*) o Hitchcock (*La ventana indiscreta*, *Vértigo*), pero sólo en el cine moderno adquirió su verdadera dimensión política.

Ahora bien, recién con el cine contemporáneo aparece un discurso donde se puede reconocer la diferencia entre la dimensión moral del cine y un mundo —el real— que carece de esa dimensión. Allí, lo incompatible entre ambos se recorta sobre un fondo común, porque existe un horizonte de significación que hace de la diferencia una diferencia.

Si el cine es "más grande que la vida" y por eso se encuentran en él —en estado puro— las condiciones de la felicidad (y de la desdicha) que en el mundo real no existen, eso sólo es posible por su origen popular. En el resto de las artes, durante el siglo XX, esas condiciones sólo pudieron expresarse por la vía negativa —como mostró Adorno en su *Teoría estética*). Por origen, el cine está dirigido a las masas. Es parte de la industria cultural, que es como decir de la maquinaria que engaña a las masas, que las entretiene con algo distinto del trabajo —pero tan planificado como el trabajo— para que vuelvan al trabajo. La relación que establece el cine contemporáneo con el cine clásico —por su constitución de los géneros— y con el cine moderno —por su autoconciencia acerca del problema de la representación y de los materiales— está mediada por una idea propia acerca de la verdad del entretenimiento.

4. El principio de no exterioridad

Estaba claro que los *gangsters* de Hawks (*Scarface*) o de Walsh (*Roaring Twenties*) no podían habitar el mundo real. Pero aunque la mafia siempre formó parte de la trama invisible de este mundo, sus acciones se hacían públicas por las crónicas policiales. Los *gangsters* reales eran por derecho propio personajes cinematográficos, sólo que eso no les aseguraba ingresar en el mundo del cine con una verosimilitud ganada de antemano fuera de él. Su representación en el cine debía estar pautada por el imaginario de un mundo moral autónomo, por más que sus triunfos y su derrota final dejaran una moraleja para el mundo compartido por los espectadores. Pero la moraleja era un subproducto de la ideología, de esa compensación inevitable, no un efecto de la moralidad del mundo que los contenía dentro de una película. La moraleja es culpa de cómo es el mundo real, sólo que las películas no podían evitar ser funcionales a ese mundo. El mundo que construían era autónomo respecto del real,



Francis Ford Coppola

pero ellas mismas no eran autónomas respecto del mundo, si producían un efecto que la sociedad necesitaba para conservarse.

La incompatibilidad entre el mundo moral en el que triunfa y cae el Scarface de Hawks y el mundo real donde triunfan y caen los gangsters que lo habrían inspirado queda demostrada con el Scarface de De Palma. El mundo real, por el solo hecho de ser histórico y contingente, siempre va a ser más complejo, variado, e irregular que cualquier mundo creado por una película, pero por eso mismo menos interesante. Lo que hace interesante a una porción de la realidad es la mirada y el recorte ficcional que se puede hacer de ella, la posibilidad de convertirla en un relato donde el tiempo se fragmenta o fluye, pero de manera significativa, donde se jerarquiza la información o se la desjerarquiza, pero siempre con un propósito estético. Lo que encuentra el cine contemporáneo es un discurso que marca los límites entre lo real y lo cinematográfico, pero que por eso mismo, por contener el marco de significación que hace relevante a esa diferencia, vuelve a la diferencia misma una diferencia cinematográfica.

De Palma convierte al ansia de poder de su personaje en una desmesura que no es de este mundo, pero que sólo se la puede ver como cinematográfica si se la mide desde los propios parámetros extracinematográficos que incorpora el filme.⁵ Es el mismo caso de Carito, que debe fingir la verdad de su arrepentimiento (porque esa verdad es enteramente cinematográfica) para que se la crea un tribunal que representa la moralidad del mundo externo al filme, pero dentro del filme.

Este principio de no exterioridad del cine de De Palma es el que caracteriza más ex-

⁵ *Carito's Way*, igual que *Scarface*, demuestra que el mundo ha cambiado cuando los gangsters salen de la cárcel. Los códigos del género (de naturaleza cinematográfica) entran en conflicto con la realidad, a la que se le da el estatus de lo extracinematográfico.



Scarface

El principio de no exterioridad del cine de De Palma caracteriza la contemporaneidad en el cine.

plicitamente la novedad contemporánea que se empieza a configurar con *El padrino*.⁶ En el filme contemporáneo se revela el desfasaje entre dos mundos, uno moral y otro que no lo es, uno cinematográfico, y el otro extracinematográfico, pero como una diferencia que sólo es relevante dentro del horizonte significativo del filme. Por lo tanto, las relaciones entre ambos mundos —a diferencia de lo que ocurría con el cine clásico— son intransferibles al mundo real. Y lo son, porque fuera del filme no existe un lenguaje específico que pueda comparar ambos mundos sin desprenderse del propio en el momento de la comparación. La comparación, en todo caso, demostrará que el cine no sólo altera las coordenadas espaciotemporales del mundo intersubjetivo, sino que, al alterarlas para lograr su dimensión ficcional específica, convierte a lo que no es cine en la pauta para determinar lo que es cine, pero la diferencia sólo existe dentro del filme. Por eso, el cine contemporáneo absorbe en un lenguaje común a ambos mundos como diferentes, pero manteniendo la diferencia como intracinematográfica.

Este principio de la no exterioridad, si bien necesita mantener una diferencia intracinematográfica entre lo moral y lo real (entre *deber ser* y *ser*), tiende a establecer no el primado, sino la autonomía de lo moral. La diferencia, siempre interna al lenguaje del filme, es necesaria para sustentar esa autonomía. El simple primado de lo moral sobre lo real —aun siendo interno al filme— significaría lo contrario: la subordinación de un principio al otro y, en última instancia, la disolución de la diferencia.⁷

⁶ Si bien las primeras películas de De Palma son anteriores a *El padrino*, el principio de no exterioridad se vuelve significativo con la constelación que se crea alrededor de este filme.

⁷ Sin la diferencia, desaparece también la tensión. El suelo común hace significativa tanto a la igualdad como a la diferencia. Si un filme quisiera ser escrupulosamente realista, operaría el mismo principio de no exterioridad. Sólo que tensaría la relación entre lo moral y lo real en el sentido contrario, postulando como mínima la diferencia entre ambos.

El principio de no exterioridad (ese suelo común discursivo donde se expresa una diferencia como diferencia) opera a distintos niveles dentro de un filme. El modo en que lo hace reproduce, llevándolas al extremo, las atribuciones que se tomaba la literatura respecto de la vida corriente. El relato establece su propia temporalidad, que sólo es autónoma si logra una tensión interna al texto entre el tiempo en el que se desarrollan las acciones y los diálogos, y el modo en que el tiempo fluye habitualmente. Los diálogos, a su vez, contienen frases imposibles en la conversación cotidiana. Son la quintaesencia de lo que debería ser un habla significativa: permiten conocer a los personajes, hacen avanzar la acción o, si no, describen el mundo en el que son pensados. A través de ellos, los personajes revelan una autonomía del mismo grado que la del mundo al que pertenecen. Que no se muestren todas las acciones que desarrolla un personaje en su vida cotidiana intrafílmica es un índice de que en el filme no rige la misma temporalidad que en la vida cotidiana del espectador, pero, al mismo tiempo, es esa temporalidad extracinematográfica —como negación interna al filme— la que permite que exista una temporalidad cinematográfica autónoma. En última instancia, que las acciones de los personajes estén subordinadas a un propósito estético (porque siempre son vistas desde la perspectiva de la tercera persona) es tan adecuado a la temporalidad cinematográfica como el hecho de que las escenas estén acompañadas por una música incidental. Las acciones no pueden ser neutrales, porque el mundo donde suceden es un mundo moral.

5. Texto y contexto del cine contemporáneo: la cultura audiovisual, Kubrick, y una nueva noción de autor

El cine contemporáneo se vuelve consciente del desfase entre el mundo moral del cine y la realidad extracinematográfica incorporando esa diferencia como una diferencia interna al discurso del filme, pero sin dejar marcas legibles en el texto. La operación tiene casi un valor subliminal. No se trata sólo de aprovechar la ortopedia del espectador por parte de los otros modelos narrativos, sino de la necesidad de un saber específico, que se lo supone a la vez que se lo genera. Se necesita de una nueva erudición —proveniente de la cultura popular— para descifrar el estilo y la escritura de un filme contemporáneo. Hay un espectador *ilustrado* por la industria cultural —y por el cine como parte de ella— que es el espectador ideal del cine contemporáneo. Con él, aparece el problema del gusto ligado a la dimensión popular del cine. Así como el cine moderno prácticamente surge a la par de la cinefilia —como fenómeno cultural— y de los estudios sobre cine —como fenómeno académico—, el cine contemporáneo podría ser pensado como un subproducto —entre otros— del auge de la cultura audiovisual que ya se perfila a comienzos de los ochenta.

Las películas contemporáneas aparecen en un contexto cinematográfico donde las modalidades del gusto ya han sido codificadas. Cuando surge la política de los autores, a comienzos de los años cincuenta, la cinefilia se encuentra desmitificando la presunción de saber de los consumidores culturales equivocados de su tiempo: los degustadores del cine de *qualité* y aportando sus razones para que los espectadores medios que disfrutaban un *western* tengan a la Razon de su lado. La política de los autores, en ese sentido, comparte la misma racionalidad que el cine moderno (la categoría de autor presupone la autonomía del cine y la aplica en términos retroactivos). La esperanza ilustrada que está a su base consiste en suponer que la incorporación del cine a la alta cultura es una forma más de democratizar el saber. Con ella, los que no sabían por qué les gustaba una película de Hawks tendrían en el futuro razones para sentirse orgullosos de sí mismos.



Kubrick, un cambio en la noción de autor en el cine contemporáneo.

La cultura audiovisual

Desde la segunda mitad de la década del setenta, aproximadamente, la oferta de novedades para el entretenimiento se diversifica de una manera imprevisible y el cine se incorpora definitivamente a una cultura audiovisual que no existía cuando los que eran lectores en la década del cincuenta se convertían también en cinéfilos. Aquellos cinéfilos ilustrados no pensaban que el cine tenía *per se* un valor cognitivo. Hacía fines de los setenta (con el surgimiento de nuevos fenómenos en la recepción audiovisual, como el *camp*, el *cult*, el *trash*), la cinefilia muta a una relación de *culto* con el cine, porque reconoce en él un lenguaje por el que muchas veces no necesita preguntarse. La reflexión puede abrir un mundo, pero un mundo del cual ya se forma parte sin saberlo. Con la democratización de los medios tecnológicos y la proliferación de escuelas de medios audiovisuales, la relación con el cine se vuelve más práctica que teórica. La experiencia audiovisual se legitima como entretenimiento, y como una parte del entretenimiento.

En estas condiciones, lo que significa un autor cambia drásticamente. El antecedente más cercano al nuevo sentido podría estar en Kubrick o, mejor dicho, en lo que Kubrick pasa a representar para el cine contemporáneo.

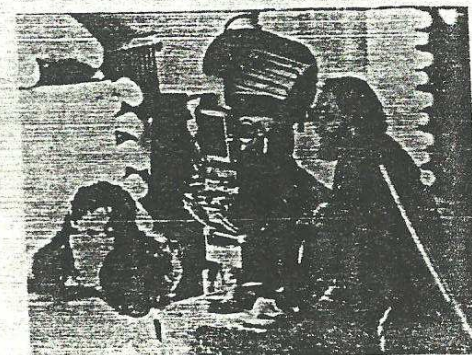
Aun hoy queda por explicar qué fue lo que Kubrick trajo de nuevo como para haber pasado por un genio. Más allá de emular la idea del director-creador iniciada por Welles, sus películas despertaron más admiración entre colegas que entre críticos. Esa admiración responde en partes iguales a la idea que una generación de directores cinéfilos se hizo de Kubrick y a la idea que esa misma generación se hizo del cine. Kubrick se impuso a la fuerza como el autor absoluto de sus películas. Los cineastas clásicos fueron revalorizados *a posteriori* como autores. Los cineastas modernos lo eran por definición. Pero Coppola, Scorsese, Spielberg, Lucas, De Palma, Bogdanovich, y otros, se construyeron a sí mismos tomando como modelo la intransigencia con que Kubrick hizo valer su condición de autor después de la experiencia de *Espartaco* (1960), en la que reemplazó a Anthony Mann, debiendo seguir al pie de la letra las directivas del estudio. La defensa casi gremial de la condición de autor que él inicia responde a una idea burocrática e industrial del cine. Por eso mismo introduce la novedad de concebir de manera materialista, casi marxista, las bases de su poder real.

Pero el hecho de ser admirado por los pares suele deberse más al dominio de la técnica que a los secretos del arte. Es que en realidad la búsqueda de la perfección que siempre obsesionó a Kubrick es más una meta ingenieril que artística. De hecho, hay algo profundamente ajeno al arte en su cine, como si sus películas pertenecieran a una nueva esfera de la cultura contemporánea, donde la fascinación técnica con el dispositivo cinematográfico adquiere un significado inédito hasta entonces y hace posible una experiencia puramente audiovisual, independientemente de las operaciones intelectuales que estén en juego.

Kubrick podría ser por varias razones un precursor del cine contemporáneo, aunque —como decía el narrador de *Barry Lyndon* sobre la tragedia de su personaje—: “Las cualidades que le permitían conseguir una fortuna eran las mismas que le impedían conservar”. Kubrick padecía su mismo mal: las virtudes que lo acercaban al genio estaban intrínsecamente unidas a los vicios que delataban sus profundas limitaciones.

Sus películas son intentos de incursionar en un género para redefinirlo. Esa ambición es para él más importante que cualquier otra, inclusive que la búsqueda de una escritura y un estilo propios. Su condición de autor proviene de la autoridad con que impone su obra ante la institución cinematográfica y no tanto de la *autoría* que logra imponerle a la propia obra. Eso quizá explique en parte por qué todas sus películas son metagénericas, pero carecen de novedad artística. Kubrick confunde la reescritura con la distorsión y la modernidad con el modernismo (y a veces, con la arbitrariedad). Aplica la idea del autor como aquel que no rinde cuentas y puede actuar sin limitaciones, como el tirano de un Estado antiguo: su voluntad es la ley. Pero, a falta de límites externos, él se autolimita con su propio carácter obsesivo y se concentra en cada película durante

todos los años que necesita para aspirar a la perfección (una meta propia de la industria, no del arte). Ese rasgo psicológico Kubrick lo convirtió en un sinónimo de autonomía estética, simplemente porque lo hacía valer en condiciones de producción estrictamente industriales. Sus tiempos largos no tenían por sí mismos un rango estético, salvo en el contexto donde él hacía que se respetaran. Pero para el cine contemporáneo la obsesión pasa por genialidad, la autoridad determina la autoría y la sujeción a los propios tiempos significa independencia. Cada rasgo empírico se vuelve trascendental, en la medida en que las condiciones industriales del cine se revelan como intrínsecas (y no como un límite, sino como una especificidad). Dentro de ellas, el estatus de autor se define de manera política. No es un efecto de la obra, sino un producto de la voluntad. Pero la política no proviene de un programa artístico (como en los programas modernos),



Kubrick

sino de un sentido de pertenencia al cine. De ahí que lo político tenga un cierto rango familiar y se defina en términos de autoridad. El autor es el padre —y no el hijo— de las obras. No es él mismo su propio tema, sino el responsable de que la obra sea tan libre como él se lo permita. El autor es el mediador entre la institución y la obra, hasta que la obra pueda por sí misma expresar la ley bajo la cual fue modelada.

6. Los géneros y los deseos humanos: una lectura contemporánea del sentido del cine

Por supuesto que, en términos de autoconciencia acerca de cuál es su posición respecto de cualquier modalidad pasada del arte cinematográfico, una película de David Lynch o de los hermanos Coen es mucho más contemporánea que una de Coppola o de Scor-

sese. Pero aun si esa diferencia pudiera medirse en términos cuantitativos, el modo de determinarla no sería contar los momentos autorreflexivos en cada texto. En todo caso, el grado de anomalía que presenta un universo cinematográfico respecto de otro no puede establecerse por la comparación mutua, sino por el modo específico en el que cada filme lo determina como autónomo por su negación de la vida cotidiana. Los hermanos Coen hacen de esta operación directamente el tema de sus películas: el hombre común es una creación del cine. Escribiendo para el hombre común —como debe hacerlo Barton Fink—, el cine crea una dimensión estética donde la vida cotidiana está presente, pero negada. Está adentro, pero no se la ve. La desproporción entre cómo sucede un acontecimiento dentro del cine y fuera de él —el gran tema coppoliano— necesita que la negación absoluta de lo extracinematográfico acontezca dentro del filme para que la magnificencia del mundo autónomo celebre al cine y no a la vida. Sólo si existe una dimensión estética que sea popular —que tenga al hombre común como horizonte— se puede determinar hacia adentro del filme la diferencia entre dos mundos, el cinematográfico y el que no lo es.

El modo en que el mundo cinematográfico es un mundo moral está determinado por los géneros. Que el género se haya vuelto referencia insoslayable para el cine contemporáneo no tiene que ver ni con su capacidad de sistematizar tópicos dispersos —que después pasan a ser revisados o citados— ni con su carácter de tradición narrativa canónica. La idea contemporánea acerca del género es que en él se formula de manera universal la máxima de que el cine tiene que ser más grande que la vida. Cada género se construye sobre un *standard* de la vida cotidiana, que pasa a ser incorporado, negado y reemplazado por un universo moral. Lo contingente es necesario, lo relativo, absoluto, lo mixto, puro. Las situaciones son cruciales, las acciones, significativas, los diálogos, relevantes. El tiempo es intenso y concentrado. Las transiciones entre los momentos significativos están sobreentendidas. Cada personaje es un individuo (todo lo que hace y dice es propio de sí mismo) y, al mismo tiempo, un prototipo de la humanidad. Mientras tanto, fuera del cine, el individuo y la humanidad siguen siendo promesas incumplidas.

La evolución de estos géneros se dio en una relación de simbiosis con el público. Por eso, en cada caso, en la parte de la vida cotidiana que se escogía para reemplazarla por su alternativa moral estaban previamente depositadas expectativas sociales acerca de la felicidad. Al reemplazarla por un género, el cine le borraba a cada porción de realidad su carácter neutral y la volvía significativa en relación con los deseos humanos.

Los géneros son conceptos límite. Cada uno se define como tal por oposición a todos los demás, pero sobre todo a uno, con el cual comparte una zona conflictiva. El *western* le otorga carácter épico a la conquista de un territorio y a la civilización de sus habitantes. Responde a una idea mítica sobre cómo se forma la nación norteamericana. El cine bélico se concentra en la guerra como una experiencia enteramen-

te masculina, pero donde todos los comportamientos varoniles expresan verdades esenciales sobre el género humano. En ambos géneros puede estar en juego por igual la conquista de un territorio, pero la perspectiva desde la que aparece ficcionalizado ese suceso implica recortes opuestos de un mismo mundo: épico-trágico. Las películas de *gangsters* leen en la mafia los males del capitalismo salvaje. Es el género social por excelencia. El policial negro plantea la investigación de un delito como una forma de perder definitivamente la ingenuidad y de ver las cosas sin el horizonte de la mediocridad. El género de aventuras convierte en experiencia íntima a la pérdida de la seguridad cotidiana. La aventura y el policial implican al heroísmo, en la medida en que la perspectiva del héroe representa un alejamiento —quizás irreversible— de la perspectiva del hombre común (eso los diferencia, a su vez, del género de *gangsters*). El suspense o el *thriller* configuran la realidad de manera paranoica, instando a mirar dos veces lo que parece casual o normal (esa es precisamente la interpretación que hace De Palma del modo en que Hitchcock fundó y distorsionó todos los parámetros de un posible género). El terror insta a recuperar la catarsis como experiencia estética inmediata, apelando a la irrupción de lo terrible en la vida cotidiana en el mismo grado en que el melodrama apela a lo sublime para representar el sufrimiento que causa el amor (esa dimensión exime a lo terrorífico de la totalización paranoica propia del suspense o del *thriller*). Son los géneros por excelencia de lo irrepresentable. Lo sublime y lo terrible son experiencias totalmente ausentes en la vida cotidiana. En ellas se vivencia lo que está fuera del control de la voluntad humana. En cierto sentido, son la contraparte del musical y de la comedia, dos géneros a su vez enfrentados, porque compiten por la transmisión de optimismo. El musical suspende el sentido de realidad para encontrar armonía inclusive en la desgracia. Introduce una belleza gratuita, que el mundo real no tiene. Si el mundo real es un valle de lágrimas, el único antidoto contra el destino funesto es fabular que, desde el punto de vista de la totalidad (desde el ojo de Dios), las desgracias podrían ser bellas y armoniosas, un efecto que —a escala humana— se lograría cantando y bailando. La comedia, en cambio, abre el juego a la posibilidad de lo casual, asume que la suerte —buena o mala— es pasajera, y que el futuro es impredecible. Propone el caos, en lugar de la armonía, e introduce la libertad de los personajes, en lugar de la belleza del conjunto. Hace que todo suceda en un mundo desacralizado, caótico y cambiante, donde el azar es la única ley. Relativiza la suerte, en lugar de embellecer la desgracia. Por eso, las comedias suelen ser cuentos morales y los musicales, cuentos de hadas. La comedia celebra la posibilidad del cambio y postula al error como fuente de nueva sabiduría. El fantástico, por su parte, se diferencia de ambos en la posibilidad de crear un mundo enteramente fabulado, aunque ese carácter fabulado sea tal simplemente por la negación —interna al filme— de los parámetros de la realidad conocida. En lugar de contraponer lo posible a lo real —como la comedia— o lo imposible a lo irremediable —como el musical—, el fantástico contrapone una moralidad fabulada (un sistema de costumbres enteramen-

te arbitrario) a la moralidad que el cine clásico postula como la que debería tener vigencia en la vida social.

El modo relativamente inmediato en que la lógica de los géneros se conecta con los deseos humanos habla por sí mismo del carácter popular del cine. Esos géneros tienen un origen literario y no es ninguna novedad que se incorporen al cine cuando es el cine el encargado de volverse guardián del relato, porque la literatura se radicaliza al nivel de las otras artes. El cine moderno experimentó constantemente con los géneros, muchas veces sin dejar marcas de enunciación en el texto (como hizo Fassbinder con el melodrama). Pero en esas operaciones, los géneros eran empleados a la manera de materiales. Por eso, necesariamente, tenían que perder su eficacia narrativa al aparecer mediados por el programa estético en juego. Los géneros abandonan el estatus de materiales en el cine contemporáneo. En el cine moderno simultáneo a él —en los filmes de Godard, por ejemplo— siguen siendo materiales.

El reconocimiento de la eficacia narrativa del género es casi una declaración de principios sobre el cine. En ese punto, moderno y contemporáneo son categorías que se contraponen. Si dentro de un filme el género narra —independientemente de todas las otras operaciones que estén en juego al recurrir a él—, ese filme acepta una pertenencia del cine a la industria cultural de la que no termina nunca de redimirlo su ulterior condición de arte. Lo que se acepta es no mediar —hasta el punto de hacerla desaparecer— la relación del cine con los deseos humanos, una relación que el cine estableció como propia al nacer como una parte sustancial de la industria de la cultura, y no como la séptima de las artes.

En el cine contemporáneo, lo que proviene de la cultura popular se incorpora a un sistema de signos complejo, sin dejar marcas de enunciación en el texto, de manera tal que sólo el espectador entrenado lea la operación que está en juego. Pero si bien no existe ninguna diferencia entre capas superficiales y capas profundas en el filme contemporáneo, la lectura del sentido del cine que está implicada en el recurso al género aparece como un mensaje subliminal, si se quiere. La autoconciencia no arruina el espectáculo para el gran público. El estilo no contradice el espíritu de la época, pero tampoco se subordina a él. Los filmes contemporáneos son parte de un estadio de la industria cultural donde ya ha acontecido el momento de la autonomía del cine (con el cine moderno) y por eso mismo ha quedado integrado a ella de un modo diferente al inicial. Cuestiones que para el cine moderno eran extrínsecas se vuelven intrínsecas para el cine contemporáneo. El problema del gusto (la relación con las expectativas del espectador) es tan esencial al cine como el problema de la representación, aunque sea imposible recuperar la ingenuidad de los comienzos, cuando los géneros se formaron en sincronía con los deseos del espectador.

De ese modo, el cine entra en contacto con la problemática contemporánea de la estética, una problemática de la que la novedad de su lenguaje lo mantuvo al margen durante mucho tiempo. Lo que el cine contemporáneo tiene de contem-

poráneo —independientemente de que sea además posmoderno (lo posmoderno es una variante, una posibilidad dentro de lo contemporáneo)— no se define por un rasgo o por una suma de rasgos —tal como suele definirse erróneamente lo posmoderno—, sino por su relación con un fenómeno que lo exceda, pero que por eso mismo lo atraviesa. Ese fenómeno es la pérdida de especificidad del arte. De un tiempo a esta parte, diferenciar lo artístico de lo que no lo es se ha vuelto una dificultad tan frecuente como determinar las razones estéticas de la calificación de una obra. Es obvio que es la sociedad la que determina qué es arte y qué no lo es. Por eso, así como en un momento le permite liberarse de cualquier regla que no sea creada por él mismo, en otro puede exigirle que acepte su destino dentro de los términos que ha creado la propia esfera que le garantiza su autonomía: como la exigencia de una producción autorreflexiva, pero que no encuentra su fundamento en esa autorreflexión.

Silvia Schwarzböck

Referencias

- Adorno, T. W., "Kulturindustrie. Kultur als Massenbetrieb", en *Gesammelte Schriften* 3, Frankfurt, Suhrkamp, 1997 ("La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas", en Horkheimer, M., Adorno, T. W., *Dialéctica del iluminismo*, trad. H. Murena, Buenos Aires, Sudamericana, 1997).
- Adorno, T. W., *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften* 7, Frankfurt, Suhrkamp, 1997 (*Teoría estética*, trad. F. Riaza, Madrid, Taurus, 1971).
- Bazin, A., "De la politique des auteurs", *Cahiers du cinéma*, n° 70, avril 1957 ("La política de los autores", trad. F. La Valle, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n° 1, nov. 2000).
- Kant, I., *Crítica del juicio*, trad. M. García Morente, Madrid, Austral, 1934.
- Lukács, G., "Metafísica de la tragedia", en *El alma y las formas y Teoría de la novela*, trad. M. Sacristán, México, Grijalbo, 1935.
- Gubiña, D., *Filmología. Ensayos con el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2000.