

¿Qué es el cine moderno?

Adrián Martin

1 ¿Qué es el cine moderno?

"Había un montón de energía de posguerra. Mucho del sentimiento, tanto en la TV en vivo como en esas primeras películas, era: 'No vas a decirme cómo tengo que hacerlo, nada de eso. Lo haré a mi modo. Sobreviví a la guerra, lo haré a mi modo'. Sabíamos que nos vendrían con lo convencional, ¡y nosotros queríamos hacerlo de otra manera!"

-Arthur Penn, 2008¹

"¿Qué es moderno en función de su narrativa?
Prefiero decir que es su mayor libertad".

-Jean-Luc Godard, 1965²

"Se puede decir que los críticos quedan casi invariablemente desconcertados por una nueva obra, y por eso tan a menudo no saben qué decir".

-François Truffaut, 1962³

Una de las más bellas piezas de crítica fílmica del siglo XX es el tributo del teórico literario Roland Barthes al director italiano Michelangelo Antonioni (1912-2007), compuesto y entregado en 1979 con ocasión del

¹ BECK, HENRY CABOT: *Close-ups on the outcasts*. New York: True West, mayo de 2008.
<http://www.twmag.com/cms/story/detail/close_ups_on_the_outcasts/379/>

² MILNE, TOM (ed.): *Godard on Godard*. London: Secker & Warburg, 1972, p. 221. Entrevista original en Cahiers du Cinéma, N° 171, octubre de 1965.

³ SARRIS, ANDREW (ed.): *Interviews with Film Directors*. New York: Avon, 1967, p. 525.

premio especial de la ciudad de Bolonia al cineasta⁴. Barthes comienza su carta, "Caro Antonioni", haciendo una distinción (vía Nietzsche) entre la figura del sacerdote ("tenemos más que suficientes de ellos") y la del artista. "Al revés del sacerdote", escribe, "el artista se asombra y admira. La mirada del artista puede ser crítica, pero no es nunca acusatoria ni resentida".

Esto puede no ser así en cada artista o cineasta, pero ciertamente es verdad en el artista Antonioni. Barthes alude al famoso diálogo entre él y el joven Jean-Luc Godard. Era 1964, el año de *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*), una obra crucial para el cine contemporáneo en muchos sentidos. Dos años después, su colega italiano Pier Paolo Pasolini usaría este filme como evidencia de la tendencia creciente de un *cine de poesía*, en el cual el estado de perturbación mental del personaje central ofrece el pretexto para un estado liberado de cine. ¿Qué es lo que realmente importa aquí, el *contenido* (historia y personajes) o la *forma*, el juego con la composición, la forma, el color, el ritmo, el sonido? *El desierto rojo* plantea esta cuestión de una manera frontal, desde que su heroína, Giuliana (Monica Vitti), está perdida en un mundo que es entregado por el cineasta de maneras palpablemente artificiales e irreales: los árboles y la hierba, por ejemplo, son reflejados en colores impactantes, antinaturales. Podría llamarse —en referencia al cine alemán de los 20— *expresionista*, salvo que Giuliana no es un Doctor Caligari o Nosferatu, y el extraño nuevo mundo a su alrededor, que refleja su estado mental, también parece autónomo, desligado de subjetividad personal. Respondiendo a esta inusual mutación del expresionismo en el cine, Godard, el estudiante respetuoso, planteó a Antonioni esta proposición: "El drama ya no es psicológico, sino plástico", a lo cual Antonioni, el maestro radical, respondió: "Es lo mismo".

Para Barthes, esta conjunción o fusión de la psicología y la plástica corresponde al sentimiento tierno y curioso de Antonioni por el Nuevo Mundo de los 60, en el que él mismo se sitúa como un observador paciente: "Su aprehensión de esta era no es la del historiador, el político o el moralista, sino la del utopista que quiere percibir el nuevo mundo en detalle, porque quiere ese mundo y quiere ser parte de él. Su vigilancia como artista es una vigilancia amorosa, una vigilancia de deseo".

⁴ BARTHES, ROLAND: *Caro Antonioni*. New York: Art & Text, N° 17, abril de 1985, pp. 43-46.

Barthes va aun más lejos en este breve pero gran texto: "Es debido a que usted es un artista que su trabajo es receptivo a lo moderno. Muchos ven lo moderno como una bandera de combate contra el viejo mundo y sus valores comprometidos, pero en su caso no es el término estático de una oposición fácil —lo moderno es la dificultad activa de seguir los estragos del tiempo, no sólo a nivel de la Gran Historia, sino también dentro de esa pequeña historia por la cual se mide la existencia de cada uno de nosotros. Su trabajo, iniciado poco después de la guerra, se ha desarrollado paso a paso sobre un doble curso de vigilancia, hacia el mundo contemporáneo y hacia su propio ser".

Así es como debemos proceder al escribir la historia del cine moderno y definir sus principales líneas de búsqueda estética e intelectual: como esta "activa dificultad de seguir los estragos del tiempo —estrags marcados en el mundo por las dos guerras mundiales; y en aquellos individuos que, de un modo u otro, luchan para definir sus identidades en relación con los tiempos y sensibilidades cambiantes. De nuevo, como Barthes dice de Antonioni: "Cada uno de sus filmes ha sido, a nivel personal, una experiencia histórica: la superación de un viejo problema y la formulación de una nueva pregunta".

Pero permítanme ir un poco más atrás. En cierto sentido, el cine siempre ha sido moderno: una "bandera de lucha en contra del viejo mundo". Hijo del siglo XX, es a la vez la cabeza de playa de la tecnología industrial de las comunicaciones y el heredero de una presión particular del romanticismo en el arte y el pensamiento. Esto se ha convertido en una potente combinación: como medio "de masas", el cine representa la nueva Edad de la Máquina, con toda su creencia en el progreso y la eficiencia en la manufactura; y como cultura popular, toca el humor, la energía, el ritmo y la vitalidad del entretenimiento de "clase baja", desde el circo al cómic, pasando por todas las formas del teatro callejero y la música de Tin Pan Alley. Por sobre todo, el cine vino a llenar el sueño operático de Wagner del *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total: se engulló a toda forma de arte anterior y las mezcló en un continente super-expresivo, psicológica y plásticamente.

Lo que esto significa es que el cine es, desde el comienzo, como lo dice inmortalmemente Samuel Fuller en *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965), acerca de la *emoción*. No solo las emociones familiares y novelísticas de las historias y sus personajes, sino las emociones únicas generadas por

el medio cinematográfico (o el *cinématographe*, como lo llaman los franceses): velocidad, delirio, sensaciones de todo tipo que emergen del intercambio entre movimiento y quietud, o (más tarde en su historia) entre silencio y sonido.

Como quiera que se autodenomine expresionista (como en Alemania) o impresionista (como en Francia), el cine siempre ha sido acerca de extraer la emoción de su continente tradicional, la historia, y proyectarla en grande, desplegándola a todo lo ancho de una pantalla: tiemblan por igual los grandes paisajes y las pequeñas gotas de lluvia; rostros y cuerpos son disueltos en los mundos que contemplan y a través de los cuales se mueven; trenes o animales, clavándose en el cuadro, distraen nuestra atención de la línea de la intriga. Esto es lo que el filósofo Jacques Rancière ha descrito como el rango de las emociones –humanas y no humanas, más allá de lo humano, post-humanas– asociadas con la *edad estética* a la que el cine pertenece⁵. Y virtualmente todos los más excitantes teóricos iniciales del cine –Vachel Lindsay, Béla Balázs, Jean Epstein– se convirtieron en visionarios con su disposición a ser testigos de estas transformaciones de la realidad por la máquina cinematográfica.

Esta tendencia a lo excesivo, lo abstracto, lo puro e irracionalmente emocional, explica por qué, incluso en su apariencia más realista, el cine parece tan esencialmente surrealista. Todo lo que se ve en la pantalla, o se oye a través de ella, es más grande y monumental que sí mismo, más intenso, más deliberado, relacionado con una clase diferente de gravedad: en su momento, cada detalle parece fantásticamente importante, y mientras ese momento se está yendo –el celuloide sigue rodando en el proyector–, el detalle se vuelve liviano, un puro recuerdo. “Eso real irreal que llamamos cine”, dijo el teórico Raymond Bellour –una realidad impresa fotoquímicamente que es también una alucinación mental y sensorial⁶.

Así que el filme –cualquier filme– es una instancia o ilustración de la *modernidad*: esa nueva forma de producción cultural que trae al mundo un nuevo tipo de objeto artístico, y un nuevo tipo de percepción para el espectador que es sumergido en una oscuridad comunitaria asombrosamente cargada. Pero ¿es todo filme un ejemplo deliberado de *modernismo*

⁵ RANCIÈRE, JACQUES: *Film fables*. London: Berg, 2006.

⁶ BELLLOUR, RAYMOND: *The analysis of film*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

artístico? Obviamente no; los movimientos de vanguardia explícitos, con todo lo gloriosos que pudiesen ser (como en la experimentación soviética de Sergei Eisenstein y Dziga Vertov o el surrealismo de Luis Buñuel y Salvador Dalí), siempre han sido marginales en el mundo del cine. La mayor parte del cine –y por cierto el que se produce con fines comerciales– tiende a cierta forma de contención regulada, una especie de disciplina, que lo empuja hacia el *clasicismo*: el filme bien balanceado, bien armado, la historia bien contada, las reglas establecidas de la artesanía profesional.

El cine nació bastante después del establecimiento de la mayoría de las artes clásicas: la pintura académica, la novela del siglo XIX, el soneto poético, la obra de tres actos, la canción de verso y coro, y así por delante. El clasicismo es acerca del “estilo invisible”, la forma tan perfectamente elegante y no obstruiva que puede pasar inadvertida si los espectadores estamos suficientemente concentrados en la ilusión del mundo ficticio y sus habitantes, en el contenido narrativo. Donde el cine es inescapablemente moderno es en la atención que nos obliga a poner en la forma *per se*, esta fusión de lo psicológico y lo plástico: ¿cómo podríamos ver un filme de Louis Feuillade en los 10, de Fritz Lang o Ernst Lubitsch en los 20, de King Vidor en los 30 o de Edgar Neville en los 40, sin darnos cuenta (y disfrutar) del dinamismo de la composición, el patrón de motivos repetidos, la intrusión expresiva de los efectos sonoros, las oleadas rítmicas impuestas por el montaje?

Sin embargo, poderosas fuerzas sociales y culturales metieron a la mayor parte del cine, durante sus primeras cuatro décadas, en la camisa de fuerza del clasicismo: algunos cineastas (como Howard Hawks o Clint Eastwood hoy) prosperaron allí, encontrando la invisibilidad artística altamente apropiada para su temperamento y sensibilidad; otros simplemente desaparecieron en el anonimato y la mundanidad. El clasicismo se convirtió en una “norma de trabajo” para la mayor parte de las industrias del cine (y más tarde, la televisión) alrededor del mundo, legitimando la etiqueta, puesta muchos años después de los hechos, de “narrativa clásica de Hollywood”, un término impreciso que no puede agrupar a una pléthora de filmes excepcionales hechos en cada punto de la historia del cine, pero que también apunta válidamente a algo sólido, estóico, aun- que a menudo aburrido, que ha afectado a todas las industrias fílmicas dentro y alrededor de Estados Unidos.

En el campo de la teoría fílmica, la tendencia a validar el clasicismo estuvo curiosamente entrelazada con la actitud de esos teóricos que se alejaban del romanticismo radical, del surrealismo y re-investigaban, en cambio, el paciente y humilde registro de la realidad fenomenológica: el documentalista John Grierson, el espiritual André Bazin (autor de "¿Qué es el cine?"), y el filósofo materialista dedicado a la redención de la existencia cotidiana del mundo, Siegfried Kracauer. Sólo hoy estamos empezando a leer a estos realistas de manera diferente, separándolos del conservadurismo clásico que los rodeaba y los secuestraba de otros desarrollos más tumultuosos del cine y el pensamiento.

Por muchas razones, el fin de la Segunda Guerra Mundial marca la innegable emergencia de una división real entre lo clásico y lo moderno en el cine. Sobrevivir a la guerra como ciudadano y soldado, y especialmente sobrevivir al Holocausto como judío, era realmente un triunfo, como lo atestigua Arthur Penn en la cita inicial de esta introducción. Más aún, la guerra dejó a gran parte del mundo (Italia, Alemania, Japón, Gran Bretaña...) literalmente en ruinas; así, la reconstrucción de posguerra significó mucho más que una simple limpieza; era un borrado total, una sensación de empezar desde cero en todos los niveles de la ética, la moral, la formación social y la estética. En este contexto, el cine también luchó para levantarse desde las cenizas. Y las "identidades modernas" literalmente estaban naciendo en ese momento, gente (como Antonioni) que internalizaba el destino de ser un artista-ciudadano de la última mitad del siglo XX. Por ejemplo, Thomas Elsaesser comenta a la figura del Nuevo Cine Alemán de los 70, Rainer Werner Fassbinder, como alguien que internalizó en su persona y proyectó en su arte la "activa dificultad de seguir los estragos del tiempo". "En cierto sentido", escribe Elsaesser, "no hay nada más misterioso en la ventaja 'teórica' de Fassbinder en Alemania que el hecho de que mayo de 1945 puede ser entendido como una *tabula rasa*, un momento 'originario' (siendo mayo de 1945 el año y el mes de su propio nacimiento) en el que todos los valores pueden ser reorganizados".

Así, después de 1945, hasta los modos más regulados y conformistas de producción fílmica comenzaron a reflejar —a menudo a pesar de sí mismos— nuevas formas de expresión artística. Y entonces, por fin, para

⁷ ELSAESSER, THOMAS: *Fassbinder's Germany: History Identity Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996, p. 241.

1960, el verdadero modernismo se desplazó desde el margen vanguardista hacia el terreno iluminado de un circuito internacional de "cine de arte", anunciado por todos los movimientos de nueva ola de Francia, Italia, Brasil, Japón...

Roberto Rossellini es, en este período, uno de los primeros directores que anunciaron que algo radicalmente nuevo y extraño, militantemente desconocido, había entrado en el mundo del cine. Pero lo que es más moderno de Rossellini, en retrospectiva, no fue tan fácilmente percibido en su momento, a través de la niebla mistificadora de ese movimiento que conocemos como neorrealismo, y que relevaba la naturalidad (locaciones reales, actores no profesionales, inspiración en los periódicos) sobre cualquier clase de artificio. Cuando leemos hoy a Bazin y Kracauer sobre estos filmes, la trilogía histórica de *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), *Paísà* (1946) and *Alemania, año cero* (*Germania anno zero*, 1948) —y si dejamos de lado los clichés del neorrealismo histórico—, vemos que estos críticos elogiaban exactamente lo mismo que responderíamos hoy, retrospectivamente: una nueva manera de filmar a la gente y al mundo en que se vive, una nueva forma de contar (o negarse a contar) una historia. Después de todo, Rossellini partía consciente y literalmente de una *tabula rasa*, el "año cero", como atestiguan en sus películas las ruinas y los lazos rotos entre individuos, familias e instituciones sociales (escuela, hospital, ejército, prisión...).

Y había algo desconcertantemente no clásico, o deliberadamente anti-clásico, en la manera en que Rossellini abordaba su oficio de cineasta: este era un cine de bordes ásperos, de *sketches* y viñetas, de rupturas brutales del ritmo, de yuxtaposiciones y mezclas de tonos dramáticos y cómicos. Un cine de la espontaneidad y la improvisación (incluso cuando ese efecto de espontaneidad era cuidadosamente elaborado): un cine del riesgo, no del dominio o el control que caracterizaban a la institución del cine clásico. Fue este elemento de suerte y riesgo el que llevó a Jacques Rivette, en *Cahiers du Cinéma* de 1955, a elogiar a *Te querré siempre* (*Viaaggio in Italia*, 1953) —el tránsito de Rossellini desde los asuntos sociopolíticos a la esfera doméstica y personal— como "la ruptura que todo cine, con dolor mortal, debe atravesar"⁸. Por lo menos, todo cine orgullosa y desafiantemente moderno.

⁸ RIVETTE, JACQUES: *Lettre sur Rossellini*. Paris: Cahiers du Cinéma, N° 46, mayo de 1955.

Pero lo que Rossellini estaba haciendo de un modo muy potente y concentrado era algo que se venía filtrando en muchos lugares durante la segunda mitad de los 40. En las producciones norteamericanas de Jean Renoir (especialmente *Diario de una camarera* [*Diary of a chambermaid*, 1946] y *La mujer deseada* [*The woman on the beach*, 1947]) –como en los *thrillers* de bajo presupuesto de Otto Preminger, ultra-atmosféricos, melancólicos, los *films blanc* que respondían al ordenado *film noir*–, se empezaba a dibujar un nuevo tipo de psicología de personajes. Los personajes ya no eran individuos bien delineados, “tridimensionales” o coherentes; ahora existían en el momento, encarnando ciertos estados y emociones, y cambiando rápidamente de un momento al siguiente. François Truffaut lo describió bien en 1962: “La psicología de los personajes ya no interesa. Era... completamente poético en vez de psicológico”⁹. Y Bazin (como veremos luego en este libro), hablando como crítico sintonizado con lo nuevo, más que como teórico de la realidad esencial, lo identificó apropiadamente como un modo psicológico *intersubjetivo*, que ocurre en los espacios *entre* los personajes, no dentro de cada uno; el deseo, por ejemplo, no pertenece a nadie, pero se mueve entre los cuerpos como “una misteriosa bola de fuego”.

Mientras tanto, los cineastas norteamericanos de posguerra –figuras como Elia Kazan y Nicholas Ray, que bebían del método post-Stanislavsky de Lee Strasberg– exploraban un nuevo estilo de interpretación para recoger las concepciones contemporáneas de la psicología de personajes: ocupado, inquieto, nervioso, neurótico, con un manierismo corporal y facial lleno de “detalles de superficie”. El método puede haber sido asociado en su tiempo con el código del realismo, pero rompió el código de la invisibilidad, de la proporción y la elegancia clásicas: aquí, actuar era *mostrarse*; el intérprete ya no desaparecía dentro o debajo del personaje (si es que alguna vez lo hizo). Incluso en la obra de directores que comenzaron en un período más clásico vemos el efecto de estos cambios: *Nace una estrella* (*A star is born*, 1954), de George Cukor, es un ejemplo inmortal, con estrellas veteranas como Judy Garland y James Mason trabajando las nuevas concepciones de actuación en el cine, mientras la vieja narrativa del *showbiz* comenzaba a romperse, aplastada por otro tipo de espectáculo intensamente emocional.

⁹ SARRIS, ANDREW (ed.): *Interviews with Film Directors*. New York: Avon, 1967, p. 525.

Tal estilo de actuación necesariamente tenía que impactar, y hasta deformar completamente, la práctica estándar de *mise en scène* para la cámara: ya no se podía confiar en que los actores permanecieran congelados para un plano-contraplano; ahora los cuerpos iban el uno hacia el otro, entrelazados en formas y configuraciones impredecibles... que fue exactamente la revolución (a veces confundida como una simple asperanza de *cinéma-vérité*) que más tarde, a fines de los 50, lanzó John Cassavetes, como el sistema estilístico situado en el corazón de sus filmes –y sólo unos años más tarde, Maurice Pialat en Francia, partiendo con *L'enfance nue* (1968).

Pero el incipiente modernismo de fines de los 40 y comienzos de los 50 no siempre significaba histeria, delirio o paroxismo. En una clave aún más baja que el ciclo de filmes de Rossellini con su mujer Ingrid Bergman, estaba la obra de Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi y Mikio Naruse en Japón: ciertamente había trazas del melodrama y de algunos géneros populares, pero por sobre todo había una reinención sorprendentemente contemporánea del mundo cotidiano visto por el cine: una nueva atención a la geometría de los espacios corrientes y del gesto y la postura física.

Dos personas que se convertirían en grandes maestros del cine de arte también comenzaron en este período: Antonioni en Italia e Ingmar Bergman (1918-2007) en Suecia. Unos días antes de la muerte de Bergman, el 30 de julio de 2007, mostré a mis estudiantes universitarios su notable película *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1952), una apasionada historia de amor juvenil crudamente confrontada con la melancolía deprimente y forzada de la vida adulta. Leímos las inspiradas palabras de Godard en 1958 y de Alain Bergala hoy, tratando de entender su enorme significación para estos críticos como la erupción de algo nuevo, singular y moderno en el cine. Como ha notado Bergala, fue filmada (en su sección central y extática) en una pequeña isla, liderando la excitante ruptura de las reglas de rodaje en estudio y las diplomáticas barreras entre reparto y equipo¹⁰.

Para Godard estaba en juego algo aún más fundamental. En su inmortal texto “Bergmanorama” de Cahiers du Cinéma, escribió: “Un filme de Ingmar Bergman es, si se quiere, la vigésima cuarta parte de un segundo metaforizado y expandido por más de una hora y media. Es el

¹⁰ BERGALA ALAIN: *Monika de Ingmar Bergman*. Belgium: Editions Yellow Now, 2005.

mundo entre dos parpadeos, la tristeza entre dos latidos, la alegría entre dos aplausos"¹¹. En otras palabras, el cine como la conjugación de un *presente eterno* —una idea y un gesto especialmente conmovedores después de la desolación del pasado por la guerra.

Así, para fines de los 50 todas las exploraciones y experimentos que definen al cine moderno ya estaban cartografiados en embrión: en rechazo al clasicismo, había nuevas aproximaciones a la narrativa; a la actuación y la caracterización y, por tanto, al cuerpo y al gesto; al despliegue de relaciones temporales y de lugar o espacio; y, en último término, a la *misma representación*: el acto de mostrar o imaginar el mundo. En la historia siguiente del cine moderno, algunos de estos aspectos fueron obliterados del todo —no historias, no cuerpos, no tiempo lineal, no mundo real discernible—, pero siempre seguido por una nueva reagrupación, una nueva aproximación a las preguntas y problemas perennes del cine. Y todo bajo la bandera de una cierta *libertad*, una liberación de los límites clásicos.

La historia siguió: los 60 fueron indudablemente la gran era del cine moderno. Desde Agnès Varda y Alain Resnais (Francia) a Jerzy Skolimowski (Polonia) y Nagisa Oshima (Japón), desde Federico Fellini y Marco Bellocchio (Italia) a Glauber Rocha (Brasil) y André Delvaux (Bélgica), desde Arthur Penn y Jerry Lewis (Estados Unidos) a Raúl Ruiz (Chile) y Vera Chytilová (Checoslovaquia), desde Peter Whitehead y Ken Loach (Reino Unido) a Miklós Jancsó (Hungría), aparecieron nuevos directores, en unos pocos meses, de naciones antes desconocidas o ignoradas, para sobrepasar las convenciones y ensayar nuevos experimentos en el estilo fílmico. En este contexto hicieron los grandes clásicos sus obras finales y testamentarias: Hawks con *El Dorado* (1967), John Ford con *Siete mujeres* (*Seven women*, 1966), e incluso Alfred Hitchcock golpeó en direcciones desconcertantemente modernas, casi antonionescas, con *Los pájaros* (*The birds*, 1963) y *Marnie* (1964), mientras Buñuel alcanzaba la apoteosis de su carrera, renaciendo con una serie de obras maestras tales como *El ángel exterminador* (1962) y *Bella de día* (*Belle de jour*, 1967).

Los 70 fueron años de intensificación de estos logros, menos eclécticos y glamorosos, más focalizados. Desde Fassbinder y Wim Wenders en Alemania hasta Monte Hellman y Elaine May en Estados Unidos, desde Jean Eustache y Philippe Garrel en Francia a Sohrab Shahid Saless en

Irán, desde Chantal Akerman en Bélgica y Víctor Erice en España al expreso transeuropeo de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, emergió un nuevo espíritu vanguardista, especialmente sintonizado con el *minimalismo*: alejándose del montaje soviético rápido y complejo de los 20, Dusan Makavejev en la Yugoslavia de los 60 y Chris Marker desde los 50, o Chytilová con la "construcción de grandes partes" (reemergida en los 90), el cine moderno descubrió su amorío de largo plazo con las tomas largas, las duraciones exquisitamente expandidas, las posiciones de cámara distantes y a menudo estáticas... y, en una señal de que vendrían más transformaciones después de los 70, Godard se reinventó a sí mismo, no una, sino dos veces: primero en los crudos ensayos políticos de su asociación con Jean-Pierre Gorin y el grupo "Dziga Vertov" (que culminó en 1972 con *Tout va bien*), y luego en la exploración de la nueva tecnología de video, tanto en televisión como en cine.

Los 80 representaron una fase inusual y difícil en la aventura del cine moderno. El radicalismo político, las polémicas asombrosas y los audaces experimentos formales de la década anterior parecían haberse consumido; o quizás habían sido exitosamente apagados por las fuerzas del mercado en todo el mundo. En los campos de la crítica y la teoría, y especialmente el área floreciente de los "estudios culturales", la atención se volvió, como en los 50, a las modas y géneros populares: el filme de acción (renovado en Hong Kong), el musical (orgullosamente continuado por Bollywood), la comedia adolescente (facilitando el resurgimiento en Norteamérica de lo que Manny Farber llamó el *arte termita*, astutas e intrigantes obras conseguidas, sin ruido, dentro de las fórmulas comerciales) y especialmente el horror (campo para un nuevo autismo, con David Cronenberg, Wes Craven y George A. Romero tendiendo un puente entre las formas populares viscerales y las tradiciones de cine de arte de Bergman-Fellini... y toda esta obra (en cine y en crítica) es sin duda importante, pero merece otro libro, diferente del que usted está por leer.

Si hay una película de los 80 que haya mostrado cómo se iba a desarrollar el cine moderno en las décadas siguientes, es *Sin sol* (*Sans soleil*, 1982), de Marker: reflexiva, seductora, como una especie de puzzle literario-cinemático (¿qué historia de vida es, exactamente?), pero también un panorama elíptico de la experiencia política vivida y experimentada en muchos lugares desde los 50. Sobre todo, en su estatuto incierto e intrigante como nuevo tipo de práctica —el *filme-ensayo*—, redibuja las

¹¹ MILNE, TOM (ed.): *Godard on Godard*. London: Secker & Warburg, 1972, p.77.

barreras entre el documental y la ficción, entre el reportaje objetivo y la especulación imaginativa, entre el análisis y la fantasía. *Sin sol* también fue profética al usar la tecnología de video digital: no sólo el registro crudo de la realidad, sino también su transformación visual y auditiva a través del circuito de una nueva sensibilidad surrealista, y una indicación de cómo las imágenes y sonidos serán, en el siglo XXI, accesorios ubicuos en nuestros teléfonos y pantallas personalizadas: no más un místico "mundo aparte", sino algo tan cercano como nuestra piel, una especie de segunda naturaleza...

Aunque este libro examina a algunos de los innovadores de post-guerra claves para el cine moderno –Cassavetes, Marker, Godard, Robert Bresson y Roman Polanski– su foco principal son los innovadores que emergen en los 80 y 90, de Hou Hsiao-hsien y Tsai Ming-liang en Taiwán a Abbas Kiarostami en Irán, de los viajeros incansables como Akerman y Robert Kramer (que comenzaron en los 60) a los artistas desafiadamente locales y "parroquiales" como Pedro Costa en Portugal y Naomi Kawase en Japón. De hecho, ¿tiene todavía algún sentido hablar de "cines nacionales" en el caso de estos cineastas (los Dardenne en Bélgica, Ulrich Seidel en Austria o Mercedes Álvarez en España ofrecen otros ejemplos) que habitan en una región, un pueblo o una comunidad, un pedazo de tierra con su propia infinita peculiaridad y riqueza de carácter? El cine moderno, más que nunca, se define en la tensión entre la tendencia al veloz cosmopolitismo –como la estilizada fantasía fronteriza de Wong Kar-wai en *2046* (2004) o el pequeño vuelo poético de José Luis Guerín a Estrasburgo para *En la ciudad de Sylwia* (2007)– y una voluntad regionalista, un deseo de sentarse en un lugar y observar cómo se hunden allí las fuerzas y las trazas de la historia.

En el cine moderno más reciente vemos nuevos intercambios –especialmente entre documental y ficción– que están redistribuyendo las líneas divisorias entre lo espectacular y lo cotidiano, o lo psicológico y lo plástico. La tecnología digital ha adelantado su última mutación, tal como lo ha hecho el firme avance del trabajo audiovisual en las galerías de arte y los museos (Varda, Costa, Akerman, Erice, Kiarostami, Guerín, Marker, Ruiz ya han dado este paso), y también en la cultura *on-line* de internet (donde florecen David Lynch y otros).

Unos pocos puntos finales acerca de la aproximación y el estilo de este libro, que, de un modo algo inmodesto, pero respetuosa y afectuosamente,

se llama "¿Qué es el cine moderno?", como una secuela del texto clásico de Bazin. Es fácil, hablando de cine moderno, ponerse nostálgico, lamentar la pérdida del radicalismo de los 60 y 70, y cerrar el libro de la aventura de lo moderno. Pero, para citar por última vez el "Caro Antonioni" de Barthes, el cine moderno no termina cuando un período brillante y demostrativo de la modernidad social parece acabado; al revés, "como un instrumento muy sensible", el artista "sigue las sucesiones de lo nuevo como le son presentadas por su historia; su obra no es una reflexión fija...". Lo mismo para el cine como forma de arte.

Este libro –después de unos pocos ensayos generales– esencialmente discute el cine moderno a través de sus artistas, sus directores. No voy a repetir los viejos argumentos inventados para convencer a los lectores de la existencia del *auteur*; de hecho, he incluido algunas reservas puntuales sobre el *auteurismo*, cuando la sola devoción a los filmes "de autor" (en el circuito del cine-arte o del festival) bloquea nuestra sensibilidad para ver otras cosas que están pasando en el cine actual. Pero adopto el método que el crítico y cineasta francés Jean-Claude Biette ha llamado una *poétique des auteurs* (mejor que la clásica *politique des auteurs* de los 50¹²).

¿Qué es esta "poética de autores"? Supone hallar en la obra de un artista el complejo total, la *gestalt* de estilo y contenido, sensibilidad y gesto poético, de modo de probar, aplicar y extender ese "instrumento muy sensible" formado por la visión del mundo de un cineasta, una *regard* (en el doble sentido de mirada y actitud) que es crítica y amante. Y mi esperanza es que escribir sobre cine pueda, a su manera, portar también la "vigilancia amorosa" de esa doble mirada que es tan propia del cine.

Agosto, 2008

¹² Biette, JEAN-CLAUDE: *Poétique des auteurs*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1989.

2. Como una bola de fuego

"El misterio pertenece a todos y es el principio de una comunidad genuina".

-Louis Aragon, 1927¹

"De cualquier manera, lo más importante es volver a encontrar los misterios".

-Norman O. Brown, 1960²

Misterio

A menudo pienso que la manera en que analizamos las películas va por el camino equivocado. Habitualmente comenzamos por el final de la película, como si se nos hubiera presentado así, y proyectamos hacia atrás, hasta el comienzo de todo lo que hemos llegado a saber acerca de los temas, los personajes, la forma, su trayectoria total. Una vez que empezamos a pensar o a hablar acerca de una película, lo más difícil de recapitular, cuando la criticamos*, es la experiencia inicial de enfrentarse a ella bajo la bendita ignorancia, cuando no sabemos (la mayoría de las veces)

¹ CARRE, MARIE-ROSE: *René Crevel: Surrealism and the Individual*, Yale French Studies 31 (1964): 74-86.

² BROWN, NORMAN O: *Apocalypse and/or Metamorphosis*. Berkeley: University of California Press, 1991.

* En el original, "when we re-view it", un juego de palabras entre *review*, o comentario de cine, y *re-view*, volver a ver. Es decir, el proceso de la escritura en la crítica de cine es también el proceso de volver a ver una película [N. del T.].

nada de lo que ocurrirá, y no entendemos nada acerca de las extrañas figuras, lugares, objetos e incidentes que se aparecen frente a nosotros. Existe una frase, tomada de la transcripción de un panel de discusión de finales de los setenta, que recuerdo a menudo: respondiendo a ciertos comentarios negativos sobre el cine experimental hechos por Jean-Louis Comolli, Peter Gidal lanzó: "Usted debe estar ciego"; a lo que Comolli, con mucha calma, le respondió críticamente: "Estoy ciego, y todos somos ciegos"³.

Alain Masson, en su libro "Le Récit au cinéma"⁴, enfatiza el intenso aura de misterio que acompaña a casi cualquier película en sus primeros momentos. Todo es extraño, ambiguo, lleno de múltiples potencialidades: al inicio todos somos ciegos, tanteando en la oscuridad. Masson argumenta que, para entender una película, para seguirla, debemos pasar a través de una serie de -podríamos llamar- portales (Masson ocupa la palabra francesa *seuil*, "umbrales"). En cada uno de estos sucesivos portales preguntamos algo, o establecemos una hipótesis acerca del estatus o la identidad de aquello que estamos viendo y escuchando. Gradualmente -a menudo, en el transcurso de unos pocos minutos de acción- vamos entrando en el mundo de la película, en el mundo de su ficción.

El espíritu de la colmena (1973), la gran película de Víctor Erice, comienza muy lentamente. Se toma en total 19 minutos para establecer unos datos muy simples y básicos, un territorio que películas más ordinarias cubrirían con mucha más prontitud. Pero el tiempo que se toma, el misterio, la suspensión de este segmento inicial, es un microcosmos que contiene por completo el arte de Erice. Le toma estos 19 minutos a la película, y a nosotros, establecer que hay una familia compuesta por un padre, una madre y dos niñas, todos quienes comparten la misma casa, y que, de alguna manera, son dueños los unos de los otros. Todos ellos deben pasar literalmente por un portal para que podamos conocer un poquito de estos asuntos familiares con algo de seguridad⁵. Es como si

³ DE LAURETIS, TERESA and STEPHEN HEATH: *The Cinematic Apparatus*. London: Macmillan, 1980.

⁴ MASSON, ALAIN: *Le récit au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1994.

⁵ Para un ejemplo más clásico, compárese una toma temprana en *Polytechnique* (1982) de Tobie Hooper que utiliza el recorrido de un perro por una casa para presentar rápida y ciertamente a todos los miembros de una familia, y la relación que existe entre ellos. Esta secuencia, a su vez, puede ser ventajosamente comparada con una secuencia mucho más fracturada cerca del

aquí Erice buscara recrear para nosotros el nacimiento mismo del cine: la secuencia contiene muchas marcas de "primitivismo" (como las estáticas y repetidas tomas iniciales e incluso un tren que llega a una estación).

Erice nos muestra a un hombre con sus abejas, y luego en su estudio; nos muestra a una mujer escribiendo y andando y enviando una carta dentro de un tren. Con los niños, Erice es aún más cauteloso y sigiloso en la manera en que se inmiscuye en ellos, y en cómo los revela como un foco central de interés. Al principio hay sólo una multitud reunida en un salón para ver una película; y, entonces, gradualmente, paso a paso, somos guiados para poner atención en dos niños en particular; sutilmente, nos lleva a enfocarnos especialmente en uno de ellos, Ana (la que está particularmente asustada -y marcada con una cicatriz, como nos enteraremos más tarde- por la imagen del monstruo de Frankenstein en la pantalla). De hecho, incluso con la madre y el padre, la "revelación" que hace Erice, la identificación, es gradual, viene dada por las partes, por pedazos y piezas: al comienzo la mujer es sólo una voz sobre imágenes de otra; y el hombre, sólo una mano en un guante. Los personajes de Erice nunca están verdaderamente allí, nunca se nos presentan directamente: deben emerger como figuras a partir de sus acciones, las situaciones y emociones con las que ya se han mimetizado -como acciones diarias y obsesivas; o como continuos monólogos interiores; o como una multitud improvisada, amante del cine, hambrienta e inagotable. Sólo lentamente podrán desenredarse -tanto de un constante cambio social como de su compleja e infinita soledad-, para entonces reconfigurarse en un diagrama que les asigne un lugar en esa extraña comunidad que llamamos familia.

Los inicios de las películas son asuntos muy especiales. Existe un caudal de conocimiento técnico en la industria del cine acerca de cómo establecer una sensación de partida; cómo desarrollar una rápida exposición que entregue toda la información necesaria para que el espectador siga la historia, el quién y el dónde y el cuándo y todo eso. A mí me fascina esa

final de *El dinero* (L'Argent, Bresson, 1983) en la que los movimientos de un perro nos revelan los efectos de la violencia de un asesino en varias habitaciones de un hogar de familia. *El río* (He l'ui, 1997) de Tsai Ming-liang usa la larga y críptica introducción de Erice a las partes de una familia de un modo incluso más distendido y radical. Una versión más amigable de este juego es evidente en *Wonderland* (Michael Winterbottom, 1999), una película cuya deuda estructural, narrativa y emocional con *Torrentes de amor* (Love streams, 1984) de John Cassavetes (discutida más adelante) pasa inadvertida para sus fans.

proficiencia, pero no es aquello que pretendo desentrañar en esta meditación. Me interesa menos la claridad de la narrativa fílmica que su misterio. Deseo saber cuán lejos puede sostenerse ese misterio en una película, más allá de sus primeros momentos y temblorosos pasos. Y me interesa determinar qué de la cualidad de ese misterio tiene que ver con aquello que Pier Paolo Pasolini llamaba, hace más de cuarenta años, el "cine de la poesía".

En 1966, Pasolini propuso una distinción entre un cine de poesía y un cine de prosa, y se sintió compelido, casi al instante, a entender el segundo como un "cine de prosa narrativa"⁶. El cine de poesía, tal como él lo define claramente, podría ser algo como un torrente libre compuesto por imágenes y eventos sonoros, similar a cierto tipo de cine de vanguardia. La narrativa ingresa en esta poesía solo como un compromiso o una restricción; de hecho, Pasolini llama a la narrativa un pretexto, una coartada. Cita a Antonioni, Godard y Bertolucci como tres directores que utilizan particulares tipos de personajes —dementes, hipersensibles o extasiados— con el propósito de poder embarcarse en lo que él llama un "discurso libre indirecto" como una mimesis de los estados mentales interiores de estos personajes.

Pasolini no fue el primero ni el último de los directores-teóricos en establecer una distinción entre cine poesía y cine prosa en un eje narrativo/no narrativo. Jean Epstein en la década de 1920 escribió uno de sus típicos ensayos sobre las maravillosas secuencias iniciales de una película común y corriente —primeros planos fragmentados y oníricos de una mano moviéndose, una pistola en un cajón, la manilla de una puerta que se mueve misteriosamente y así— hasta que, repentinamente, suena un teléfono en la película y un personaje levanta el auricular, inaugurando la historia y así rompiendo el hechizo mágico, poniéndole un abrupto final a lo sublime⁷. La prosa narrativa, para Epstein, marcó la caída desde un edén puro, sin ataduras, de la poesía cinematográfica o *photogénie* como le llamó famosamente.

⁶ PASOLINI, PIER PAOLO: *Heretical Empiricism*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

⁷ EPSTEIN, JEAN: *Bonjour cinéma and other writings*. Afterimage 10, 1981: 8-16.

Pero la declaración más llamativa acerca de la relación prosa-poesía que he encontrado hasta ahora quizás sea un análisis escrito a comienzo de los setenta por Noel Burch acerca de ese alegre filme de espionaje de Fritz Lang de la época muda, *Spione* (1928). Burch comienza su discusión echando abajo la "estereotipada banalidad" del argumento de la película, en oposición a la destreza de su intricado trabajo con las formas cinematográficas, y concluye sugiriendo que *Spione* avanza "casi como si mientras más pequeño fuera el único lugar posible para establecer la mínima prosa de la historia, mejor le permitiera expandirse entre una poesía pitoresca —a menudo oscura, a menudo construida sobre la base de elementos sutiles perflusos de la narrativa— y una poesía lánguida de gestos "impropios", de tomas "excesivamente largas", una poesía de momentos cautivadores"⁸.

Pero existe una poesía de momentos cautivadores en *El espíritu de la colmena*. Y es en la poesía de ciertos filmes narrativos donde busco misterio, sensaciones, texturas y sensualidad... todas esas palabras impresionistas, en el sentido de que denotan impresiones; palabras que con mucha facilidad expurgamos de la escritura de la crítica de cine y guardamos para el comentario más efusivo y populista de los medios masivos. Una razón por la que impresiones como el misterio, las sensaciones y la sensualidad son difíciles de discutir en el cine es porque son difíciles de definir y cuantificar. Son cualidades de la atmósfera, del aire. Pero en las películas, la atmósfera no se cuela como la niebla o como una capa estilística que cubre la historia. Es más productivo pensar en la atmósfera como aquello que junta, define, pone en circulación y transforma todos los elementos de una película: sus personajes, eventos, gestos, lugares, espacios, imágenes y sonidos.

¿Significa esto que tratemos de pensar en la atmósfera y la narrativa juntas como dos partes idénticas y entrelazadas de un cine de poesía? Sugiero que imaginemos la narrativa como un mapa de conexiones, conexiones constantemente hechas, desechas, rehechas. En todos sus puntos, líneas son dibujadas y vueltas a dibujar: redes de interrelaciones frágiles y delicadas son tejidas (como en Victor Erice o Bresson), o brotan trampas brutales y envolventes (como en Lang o De Palma). El cine de la poesía, entonces, sería el cine de la relación, de relaciones entre per-

⁸ BURCH, NOEL: *Fritz Lang: German Period*, en ROUD, RICHARD (ed.): *Cinema: A critical dictionary*. London: Secker & Warburg, 1980, 583-99.

sonajes, lugares, incidentes, gestos; pero relaciones que están sujetas a una constante metamorfosis, intercambio, vibración.⁹

Existe una escena que recientemente se ha vuelto para mí como una especie de emblema de una acción narrativa poética y delicada en el cine. Es la apertura asombrosamente económica, de solo dos minutos y medio de extensión, de *El rata* (*Pickup on South Street*, 1953) de Samuel Fuller. Esta escena contiene las que deben ser las primeras líneas de diálogo que considero mis favoritas de cualquier película:

—¿Qué está pasando?

—Aún no estoy seguro.

Esta es una declaración maravillosa del desconcierto no únicamente de los personajes, sino que también el nuestro, porque antes de que cualquier palabra sea dicha, ya hemos sido lanzados hacia una ficción que deriva hacia tres direcciones distintas al mismo tiempo. Es mucho lo que está contenido en esta pequeña escena. Donde a Erice le gusta separar a sus personajes, conteniéndolos en sus epifanías privadas y solitarias, manteniendo la mayor parte del tiempo sus historias separadas unas de otras, a Fuller (de manera completamente distinta) le agrada hacer andar todas las líneas dramáticas enfrentadas unas con otras, de manera que ellas puedan interrumpirse o cancelarse entre sí, o (más habitualmente) transformarse unas a otras. En esta escena, en este particular compartimiento de un tren a toda velocidad, se distinguen tres tramas: la mujer que lleva un microfilm secreto, los agentes del FBI que están siguiéndola con la mirada y el carterista que justo elige tomar este vagón y a esa mujer para practicar su oficio. Mientras transcurre la escena, también aparece una cuarta intriga: esta es, por supuesto, la atracción erótica entre la mujer (Jean Peters) y el carterista (Richard Widmark) que constituye la típica historia de amor dura y tierna, y sadomasoquista, de Fuller.

Incluso al describir las tramas de esta forma, ya estoy proyectando hacia atrás lo que ocurre más tarde en la película. Lo que uno realmente ve en la escena es una increíble serie de misteriosas puertas de entrada a

⁹ En este concepto he sido grandemente influido por el libro de Nicole Brenez *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, especialmente en el capítulo introductorio donde realiza un análisis de una escena de *Los usurpadores de cuerpos* (*Body snatchers*, 1994) de Abel Ferrara.

las tramas que parecen haber sido forzadas a abrirse con apuro: ¿Quién es esa mujer? ¿Qué lleva en su bolso? ¿Quiénes son estos hombres que la miran? ¿Quién es el otro tipo que se le está acercando? ¿Cuáles son las líneas, las conexiones, los vínculos anteriores, presentes o futuros que existen entre ellos? Fuller simplemente nos muestra el precipitado movimiento de estas tramas conectándose unas con otras, antes de proceder, en las siguientes pocas escenas, a responder tales preguntas; y a medida que las va respondiendo, también sigue extendiendo sus redes hacia otros hilos y líneas narrativas más complicadas: cuando la mujer hace una llamada telefónica, cuando los agentes del FBI se separan y toman diferentes rumbos, cuando Richard Widmark llega a su casa. En la narrativa de Fuller, siempre vamos corriendo, preguntándonos: "¿Qué está pasando?" y la respuesta que obtenemos es "Aún no estoy seguro".

Alternación

Entre los muchos giros lingüísticos que pueden encontrarse en las ideas de Pasolini sobre el cine de poesía, aparece esta descripción del nuevo lenguaje de los filmes artísticos de los sesenta: "...una historia es contada a partir de un renovado comienzo y repetición que es absolutamente irregular en el lenguaje del cine". "Un renovado comienzo y repetición": ¿qué quiere decir Pasolini con esto? ¿Acaso que la forma en las películas es una especie de acto tartamudo que constantemente vuelve al inicio, como para volver a comenzar? Estamos enfrentados, dice él, con visiones, ángulos y aspectos -múltiples y apenas diferenciables- de un gesto, de un paisaje, de un rostro humano. Pasolini describe esto como una actividad insistente, de hecho, "obsesiva", y acuña un alocado concepto para ella: "neocubismo atonal".

En una serie de ensayos escritos en la década de los setenta, Raymond Bellour puso especial atención en el fenómeno de la repetición en el cine. A pesar de que su objeto de estudio fue en su mayoría el cine clásico de Hollywood, no halló ahí ese siempre nuevo "comienzo y repetición" que vuelve sobre sus pasos obsesivamente que Pasolini celebraba. Bellour teorizó acerca de un fenómeno del todo opuesto: lo llamó la 'repetición-resolución'¹⁰. El cine narrativo clásico se resuelve a

¹⁰ BERGSTROM, JANET: *Alternation, Segmentation, Hypnosis: An Interview with Raymond Bellour*. *Camera Obscura* 3/4, Verano de 1979, 71-103.

sí mismo, argumentaba, porque se repite y avanza en etapas para reunificarse siempre en rimas, motivos y estructuras simétricas hasta alcanzar su cierre definitivo. Al estudiar este tipo de estructura de la serialidad, Bellour encontró que la principal forma de repetición, aquella que rige de manera más poderosa el cine narrativo clásico es la alternancia. Puesto en palabras simples: una ficción toma una unidad, la rompe en dos piezas separadas y las encamina con habilidad en la narrativa, siempre volviendo hacia atrás y hacia adelante entre A y B hasta que, hacia el final, la unidad ya está reparada.

"Romper la unidad" significa romper con aquello que une a los personajes —como una familia— y con aquello que une una historia. La alternancia funciona mejor, de una manera clásica, cuando se tienen dos personajes en dos espacios o lugares separados, cada uno dentro de su propia trama... hasta que, de una manera u otra, corren hacia su encuentro, su colisión. Cuando pensamos en la alternancia en el cine que conocemos desde D.W. Griffith en adelante, sospecho que esa es nuestra impresión más clara: siempre está la satisfacción de un encuentro, un rescate, un indulto de último minuto, la satisfacción de un triunfo o de un choque o de una explosión, una especie de momento completo en que descansa toda la errancia, la tensión y la fragmentación de la historia que le precede.

A pesar de esta verdad clásica tan evidente, he llegado a creer que las estructuras de alternancia en la narrativa del cine constituyen uno de los juegos más misteriosos, elásticos y poéticos en el repertorio fílmico. Tomemos la proposición por la que Bellour se hizo más famoso e influyente en los setenta: el cine de Hollywood, decía, es una maquinaria de producción de la pareja, en el sentido de la pareja romántica. Sepárenlos, manténgalos alejados, vuelvan a juntarlos: conocemos bien la fórmula por miles de películas desde *El séptimo cielo* (*Seventh heaven*, 1927) de Frank Borzage hasta *Sintonía de amor* (*Sleepless in Seattle*, 1993) de Nora Ephron. Una de las variaciones más lindas y modernas de esta fórmula está en asegurarse de que los personajes ni siquiera se conocen hasta que se encuentran en la última escena o plano: ese es el principio que rige los extraños romances presentes en la sobrenatural *Hecho en el cielo* (*Made in heaven*, 1987) de Alan Rudolph o *Un sofá en Nueva York* (*Un divan à New York*, 1996) de Chantal Akerman. Estas películas nos co-

quetean y se burlan de nosotros al inclinarse por la posibilidad de que quizás estos personajes nunca lleguen a conocerse, nunca se conecten, nunca se reconozcan en su mutua búsqueda por el amor. Pero sabemos que, de alguna forma, nosotros y ellos, estaremos bien al final.

Las películas que hizo en Hong Kong el director Wong Kar-wai, por otro lado, hacen de ese sentimiento y posibilidad de desconexión su principal tema, sustancia y textura. En sus cintas a veces las parejas se encuentran, otras veces no; a veces permanecen unidas y otras no. Pero sus filmes como *Chungking Express* (*Chung Hing sam lam*, 1995) o *Ángeles caídos* (*Duo luo tian shi*, 1996) definitivamente no son maquinarias de producción de parejas, incluso desde una perspectiva más *cool* propia de la Generación X. Son algo infinitamente más frágil: una investigación de los elementos que condicionan la conexión y la desconexión, y el planteo constante de una pregunta: ¿De qué están hechas las parejas? ¿Qué hace que las personas se junten o se separen como partículas en un experimento? ¿Cuándo estos personajes están allí en su totalidad, presentes, para llevar a cabo la conexión entre sus almas, si es que ésta acaso surge? Así como *El rata* comienza con la pregunta "¿Qué está pasando?", la primera línea de diálogo de *Ángeles caídos* aparece titulada así: "¿Todavía somos una pareja?". Los personajes en las películas de Wong a menudo parecen más fantasmas y quimeras que personas; parecen entes intercambiables como si flotaran entre ellos en sus variadas y sobrepuestas trayectorias satelitales; pareciera como si su conciencia y su subjetividad estuviera apareciendo y desapareciendo todo el tiempo. Repiten las acciones del otro en los mismos lugares, asombrosamente sin saberlo, como si estuvieran ligados por una lógica superior y extraterrestre.

Las películas de Wong solo son los últimos ejemplos de una exploración que se inició con fuerza en el arte cinematográfico de los sesenta en torno a las posibilidades de lo que podría llamarse una alternancia de gran escala. En un debate sobre el montaje publicado en *Cahiers du Cinéma* en 1969, Jean Narboni describía tales narrativas fílmicas como construidas sobre la "suspensión móvil entre (...) las unidades más grandes del discurso", detallando la tendencia en estos términos: "a una parte medible del cine moderno le concierne el movimiento de bloques compactos, la disposición de largos flujos continuos, la superposición gradual cuidadosamente controlada de partes homogéneas, de elementos narrativos que

parecen estar buscando e indicando su propia posición, la más apropiada, al interior del sistema global del filme"¹¹.

Así que tenemos la idea de una construcción en bloques: dos o tres –o los que sean necesarios– segmentos continuos de historia o hilos argumentales que la película va intercambiando. A menudo, cada hilo distinto tendrá su propio personaje o grupo de personajes, en su propio lugar, espacio, situación o historia. Atom Egoyan utiliza esta estructura para prácticamente todas sus películas; Robert Altman también la utiliza casi con la misma frecuencia. La obra maestra de Takeshi Kitano *Flores de Fuego* (*Manabi*, 1997) me impresiona como uno de los ejemplos más ricos en mis recuerdos cercanos: en esta cinta intensamente poética dos hombres, en dos trayectorias, trazan un sendero interconectado, simbólico y extraordinario. Uno está herido físicamente y el otro traumatizado emocionalmente, pero ambos parecen unirse en un movimiento gemelo, reflejo, que de nuevo los transforma en fantasmas intercambiables: un hombre pinta lo que el otro siente y sueña, incluso hasta lo que el otro –en efecto– ve.

Existen muchas películas contemporáneas que hacen alternancias entre sus partes de una manera jazzística y ágil, muy parecida al efecto de cambiar canales del televisor con un control remoto, donde todo lo que en verdad registran es la inteligencia rápida, gráfica y precisa de los puntos de entrada y de salida de las historias que se fusionan unas con el otras: *Poison* (1991) de Todd Haynes, es un poco así para mí, así como la película australiana *What I have written* (1995) de John Hughes. Me siento más atraído por la suspensión móvil de las partes porque es con este tipo de suspensión continua y a gran escala que una película puede transmitir su aire y determinación de misterio más allá de los primeros segundos que tantean en la oscuridad.

En el primer momento en que una película pasa de una historia inicial a otra historia, en otro lugar, con otro protagonista, se logra una gran bolsa, de hecho, un pozo sin fondo, de potenciales misterios y preguntas. Moverse de un relato-lugar a otro al comienzo produce un efecto de *shock*, de intensa desorientación; pero a medida de que las alternancias continúan, ese *shock* tiende a ser reemplazado por una especie de curio-

¹¹ NARBONI, JEAN, SYLVIE PIERRE and JACQUES RIVETTE: *Montage*, en ROSEBAUM, JONATHAN (ed.): *Rivette: texts and interviews*. London: BFI, 1977, 69-88.

sidad. Esa curiosidad está conducida por preguntas como: ¿será posible que estas historias, como las partes dispersas de una pareja o una familia, se reúnan en algún momento? ¿Serán en efecto parte de un mismo universo ficcional? ¿Están ocurriendo dentro de un mismo espacio de tiempo? ¿Qué lógica las conecta?

En *Torrentes de amor* (*Love streams*, 1984) por ejemplo, John Cassavetes entrecruza con suficiente relajo la historia de un hombre (Cassavetes) y una mujer (Gena Rowlands). Pasada más de una hora, debemos preguntarnos si acaso estamos viendo dos películas distintas que han sido pegadas. Entonces, en uno de los movimientos narrativos más audaces e incontenibles que he visto en el cine, de repente estos dos personajes se encuentran y se abrazan. Algunos espectadores de inmediato asumen que los dos son amantes; Cassavetes se toma con mucha dulzura el tiempo para filtrarnos la noticia de que ellos, en realidad, son hermanos. Y justo al interior de esa misteriosa, ambigua, desbordada resolución amorosa en el auto de *Torrentes de amor* está la esencia del cine de Cassavetes: la intensidad de un vínculo o conexión entre personas siempre pulveriza y pone en duda el estado nominal, social o familiar de su relación, sean hermana y hermano, o una mujer madura que investiga pistas acompañada de un niño pequeño, “el hijo del vecino” que es como su compañero del bajo mundo en *Gloria* (1980).

En las películas que se basan en alternancias a gran escala de partes narrativas, los portales de la comprensión narrativa se dejan bien abiertos. Siempre generan preguntas que exigen precisar el estatus ficcional de lo que estamos viendo. Cuando pasamos de una historia a otra, ¿podemos estar seguros de que la segunda es una historia como la primera? ¿Qué pasa si es un sueño, un recuerdo, una ensañación, o algún tipo de ficción incrustada en la película que ha sido inventada por algún personaje? ¿Qué ocurre si la segunda historia alternada es algún tipo de interpelación global de parte del cineasta, el atisbo de un mundo paralelo, la recreación fantasmagórica de elementos de la primera historia, el vistazo de algún pasado imaginario que nunca ocurrió? ¿Algo, en otras palabras, salido de una lógica inconsciente, pero no atribuible a la inconsciencia de ningún personaje visible? ¿Qué tal si sólo estamos observando el experimento de haber puesto juntas películas completamente distintas, o un ejercicio de narrativa especulativa con el fin de “hacernos imaginar cómo la misma historia habría resultado si hubiéramos comenzado de

nuevo, solo con pequeños cambios, tres veces distintas"? Cineastas como Kieslowski, Rivette, Fassbinder y Ruiz han explorado todas estas posibilidades y más.

La alternancia es un fenómeno especialmente cinemático porque al mismo tiempo carga los elementos a un nivel formal y de contenido. Pasolini hablaba de cómo, en su preferido cine de la poesía, una edición "rítmica" se hace valer por sobre una mera edición "denotativa" ("hasta cierto punto la edición rítmica podría parecer típica de una forma de expresividad que debería ser lo opuesto a la denotación como tal"). Pero en realidad, no necesitamos elegir entre ellas cuando la alternancia entra al juego. La alternancia hace avanzar y cuenta la historia (edición denotativa) y abiertamente establece variaciones en los parámetros formales (edición rítmica). Bellour se refiere a la alternancia como aquello que está "constantemente en el punto de articulación entre expresión y contenido". La alternancia como un principio de montaje, como un principio de vinculación en cualquier modo posible, es de nuevo una cosa profundamente misteriosa y de final abierto. Sylvie Pierre en su contribución a la discusión sobre el montaje en Cahiers definió la "problemática general del montaje" en los siguientes términos: montaje es "una indagación de todas las nociones de ligazón, yuxtaposición, combinatoria (y sus corolarios: diferencia, ruptura, análisis)". La alternancia plantea todas estas posibilidades a nivel de las transiciones de bloque y las transiciones de escenas tanto como en el nivel atomizado de las transiciones de planos.

Desde D.W. Griffith en adelante, los cineastas (incluso los más clásicos) se dieron cuenta de que, lejos de rigidizar una historia en alguna opresión absolutamente realista, la alternancia entre escenas o acciones ofrece una increíble elasticidad, una liberación en relación al estricto tiempo narrativo. Esto es porque, cuando se salta de un Bloque Narrativo A a un Bloque Narrativo B, lo que ocurre en el Bloque B puede sustituir un pasaje de tiempo infinitamente pequeño o infinitamente grande con respecto al Bloque A. Una vez que la historia transcurre fuera de la pantalla, eclipsada, reordenada fuera de nuestra vista, en algún sentido su energía, su vida, su realidad se ha ido (incluso si produce ecos y rimas fantasmales que aún se le aparecen a su rival en pantalla). Cuando regresamos, casi siempre es en un momento o punto sorpresivo; es la suspensión móvil de las partes la que renueva y refresca cada parte individual, constantemente.

Existe otra escena inicial que juega de manera maravillosa con las posibilidades surrealistas de la alternancia, en especial con la alternancia entre planos: es el comienzo del clásico de Jean Vigo *L'Atalante* (1934). Esta muestra una particular forma alternada: alternancia entre partes de una escena que ocurren al mismo tiempo, pero apenas distantes en el espacio. La apertura de *L'Atalante* es —a un primer nivel— una escena cómica, con obvios homenajes a Buster Keaton —compárese, por ejemplo, con el *gag* de alternancia con el que comienza *College* (1927)—. El *gag* es precisamente una de las formas o nodos cruciales para la conexión narrativa en el cine: el *gag* como una forma que, de la manera más cruda o astuta, conecta personas y objetos, a menudo a partir de una colisión. La comedia moderna del cine —el trabajo de Jacques Tati y Jerry Lewis, por encima del resto— crea una especial atmósfera de suspensión y banalidad sobre lo que se denomina "*gags* diferidos": estos son chistes en los que vemos todo el proceso de construcción, toda la cuidadosa maniobra de colocar sus elementos en el lugar preciso, pero no el remate o el final del chiste. La suspensión o compactación de los movimientos narrativos, el *gag* según Jean Vigo, funciona un poco de esa misma forma para el cineasta Raúl Ruiz, quien dijo hace unos años: "Cuando una película está llena de *gags*, finalmente son solo 'extras'. Yo prefiero trabajar con el momento justo previo al *gag*; o bien, hacer chistes muy, muy largos, tan largos que terminen por volverse trágicos"¹².

En la encantadora primera escena de *L'Atalante* vemos dos acci- nes que básicamente son una, realizadas en el mismo sendero, con un pequeño desfase de tiempo entre las dos: un viejo y su asistente que caminan hacia el bote, y luego el séquito de una boda siguiendo la misma ruta. Pero la alternancia de ambos sucesos, la comparación entre ambas escalas temporales se va completamente al demonio. Aquello que la primera vez toma apenas un rato, se hace mucho más largo la segunda vez. A la par con las expansiones de tiempo, de repente también hay condensaciones de tiempo, como cuando el chico toma una guinalda de flores, o bien cuando el novio se cambia la ropa en el bote. Vigo es uno de los poetas mayores del cine porque, al igual que Erice, encuentra infinitas diferencias en las actuaciones de los mismos gestos. Es tanto lo que se

¹² MARTIN, ADRIAN: *Never One Space: the Cinema of Raúl Ruiz*. Cinema Papers 91, enero de 1998, 30-35, 59-62.

nos expresa en esta escena, no sólo todos los detalles que tienen que ver con las clases sociales o las diferencias culturales, sino que también con la multitud de maneras en que el hombre y la mujer caminan hacia el bote tomados del brazo: en un momento están rígidos, como autómatas o maniquíes sin gracia; luego, están orgullosos, sublimes, transfigurados. Cuando la novia se sube al bote, ella se vuelve un ángel volador; cuando el viejo se sube, es una presencia física muy bruta, una fuerza de la naturaleza, su espacio físico literalmente es invadido por su animalidad.

Como *L'Atalante*, *Les amants du Pont-Neuf* (1991) de Leos Carax establece, desde un comienzo, lo que Bellour llama la "conjunción de la pareja" –pero fugazmente, como apenas una anticipación de lo que más tarde haría Wong Kar-wai. El estilo y el método de Carax me sugiere una combinación radical entre el dinamismo del movimiento y las colisiones narrativas de Fuller, con las licencias poéticas que se toma Vigo con el tiempo, el espacio y el punto de vista. La energía de esta escena inicial, literalmente la fuerza, velocidad y dirección que toman los vehículos para moverse, me hace ponderar qué significa para mí, como espectador, ingresar a una película, a un texto, a una ficción. En estos días, cuando cierta escuela cognitiva de la teoría fílmica predica lo que considero un modo de entendimiento bastante pesado para explicar cómo las narrativas toman sentido, cómo se ponen en marcha y cómo se tejen a sí mismas. Carax, como Fuller, están adelantados en años luz de ese modelo.

Nos zambullimos en *Les amants du Pont-Neuf* con cierta ambigüedad respecto al punto de vista: podría ser el de un personaje o el de la película misma. La escena orquesta cuatro puntos: dos autos, un taxi y otro que lleva a una pareja; y luego, los que serán los dos personajes principales de la película, interpretados por Denis Lavant y Juliette Binoche. De los conductores y pasajeros de los autos solo vemos sus nuca y una mano; nunca vemos al conductor del taxi. Ambos autos se cruzan y desaparecen del filme; no volverán a tomar parte de la acción. Nos llevan hacia la película, pero también nos depositan en ella, nos dejan allí, botados, sin mucha cortesía, sólo con un vistazo fugaz del héroe masculino a través del espejo retrovisor (una de las muchas tácticas estilísticas de Carax). El tratamiento que hace la película para establecer la conjunción de esta pareja refleja cómo Carax se sumerge por completo en un cine de los sentidos: dos vagabundos deambulando y cruzan caminos por un momento en mitad de la carretera; él está muerto de borracho, y ella se está quedando

ciega. Cuando las resplandecientes luces del bus intervienen, Binoche desaparece mágicamente en una rara elipsis.

En lugar de ofrecer una alternancia a gran escala entre bloques de historias separados (como ocurre en *El espíritu de la colmena*) o una alternancia a menor escala entre distintas acciones al interior de un mismo lapso espacio-temporal (como ocurre en *L'Atalante*), algunos cineastas exploran cómo algunos elementos se distraen al interior de una escena: todos están ahí, casi en el mismo lugar, pero aún así existe una suspensión, una tensión y un misterio acerca de cómo y cuándo estos personajes lograrán conectarse, si es que llegan a hacerlo. Robert Altman, quien ha explorado todas las clases de alternancia, es uno de los verdaderos maestros e inventores de esta particular variación. Su *Tres mujeres* (*Three women*, 1977) es una cinta explícitamente parecida a un sueño –Altman construyó la historia basado en el proceso de despertarse de un sueño, y como en muchas de sus películas, hace notar la extraña y aterradora simbiosis entre un grupo de personajes claves– como los dos hermanos de su película sobre Van Gogh, *Vincent and Theo* (1990). Como Luis Buñuel o Ingmar Bergman, Altman construye sus oníricos psicodramas entre momentos en que los personajes están raramente hermanados, y son inter-cambiables, y otros momentos cuando están repentina y brutalmente revelados como personajes por completo diferentes, con conversaciones que nunca se realizaron, con intercambios que no pueden ser negociados y situaciones que salen terriblemente mal.

En la segunda escena de la película (que muestra a Sissy Spacek esperando por su reunión previamente arreglada con Shelley Duvall en su nuevo trabajo en un hogar de ancianos), Altman juega constantemente –e incluso de manera cruel y desconectada– con el reconocimiento y no reconocimiento. Utiliza pequeñas alternancias de acciones, para crear suspenso que luego llevan más tarde a anticlimax bruscos y embarazosos. Él usa el espacio del set y objetos como los espejos, para mantener visibles todos los elementos de la escena y mantener el asunto funcionando, pero también para establecer la natural separación entre las cosas y provocarnos con la posibilidad de la conexión y la agonía de la desconexión. El bienquerido lente *zoom* de Altman tanto aplanando como hace más elástico el espacio; y su distinguible práctica de cortar entre *master shots* tan diferentes como elaboradas (cada una enfocada en un personaje en particular) hace que nuestra percepción se mantenga a

brincos. Esta escena tiene ese efecto inusual, flotante, suspendido –un efecto atmosférico, medio atonal y neocubista– tan característico de la obra de Altman.

Comunidad

Todos mis ejemplos los he sacado de películas que tratan de grupos de personas, películas sobre la experiencia de la intersubjetividad. En un comienzo algunos pueden parecer sobre parejas, pero incluso en ellas existe a menudo un gran grupo o un círculo o una red al acecho, como el equipo que maneja el bote en *L'Atalante*, o el viejo vagabundo que es dueño de su pequeño reinado en el puente de *Les amants du Pont-Neuf* en definitiva, siempre algún tipo de comunidad. De hecho, me parece que la cuestión filosófica que está detrás de mucho de lo que considero como películas poéticas es precisamente esto: ¿qué es una comunidad humana, social? ¿Qué la constituye? ¿Qué fuerzas la forman y qué fuerzas amenazan su cohesión y sobrevivencia? ¿Qué es una pareja, una familia, una pandilla, una mafia, una ciudad, una nación?

¿Cómo es que esas apariciones dispersas y fragmentadas que irrisoriamente llamamos “personajes” pueden mantenerse unidos, por lo menos lo suficiente como para cimentar los vínculos afectivos del intercambio, la confianza y la responsabilidad que aseguran cualquier forma de comunidad? Las películas no solo reflexionan filosóficamente sobre imágenes-movimiento o imágenes-tiempo; en los movimientos, alterancias, transacciones y circulaciones que establecen, también filosofan sobre la eterna pregunta: ¿qué significa, y cómo se logra, que las personas se junten en comunidad y qué hace que se separen.

Regreso a *El espíritu de la colmena* porque en el corazón de estas preguntas sobre la comunidad no sólo existen respuestas políticas e históricas, sino que también esconden secretos intensamente poéticos, así como misterios y puntos ciegos: conforman una suspensión móvil. Esta película utiliza la estructura de alternancia a gran escala adherida de una manera rigurosa y sistemática a toda la historia. En el extenso segmento inicial, Erice dispone las figuras separadas de su mundo ficcional –madre, padre, niños– y luego procede a tejerlas en una red. La estructura subsecuente de la historia mantiene y respeta la separación que existe entre estos personajes; tal como lo nota Monte Hellman, es una película sobre

la soledad y la vida privada¹³. *El espíritu de la colmena* no es una película que encierre a sus personajes y los amarre a una narrativa muy estricta; de hecho, la mayoría de las cosas que estos personajes hacen se mantendrá en secreto para todos menos para ellos mismos. Sin embargo, Erice quiere que sepamos que estos personajes comparten un mismo mundo, el mismo poblado, el mismo hogar, el mismo espacio ficcional. La increíblemente cuidada y detallada topografía de la película –con sus hitos y sus momentos del día filmados con elegantes y obsesivos patrones de repetición– nos dicen esto: las personas deben caminar por los mismos senderos, ver los mismos objetos, atravesar los mismos portales.

¿Cuáles son las líneas que unen a estos personajes, qué los acercan? Los vínculos son, en primer lugar, físicos y materiales. Las niñas ven una película en un salón que ha sido remodelado con mucha rapidez; el audio doblado de la película llega hasta el estudio del padre cuando abre una ventana. Es, por cierto, un pueblo pequeño: el hogar está a una distancia del salón en que puede escucharse si alguien grita; y la madre debe pasar este salón cuando avanza hacia el portal de la entrada. Más allá de estos vínculos espaciales y arquitectónicos, Erice utiliza los códigos cinematográficos para establecer capas y montarlas una sobre otra: poner el sonido de la voz de la madre sobre las tomas del padre, por ejemplo. El único golpe más audaz en la edición es cuando deliberadamente omite, por medio de la alternancia, la escena de *Frankenstein* (1931) que más perturba a Ana: cuando la criatura asesina a una niña. Y es precisamente este momento traumático en torno al cual el núcleo lógico de la película comenzará a girar.

Las técnicas de montar capas y establecer vínculos en el cine de Erice equivalen a mucho más que una manera de dibujar contrastes temáticos y comparaciones entre los personajes (que sería un modo convencional más propio de las novelas literarias). El estilo de Erice muestra, en primer lugar, cómo cada personaje es capturado en las redes, físicas y psicológicas, tejidas por los demás personajes. Existe cierta sensación de que cada personaje sirve para metaforizar aspectos de los otros.¹⁴ Cuando se monta

¹³ HELLMAN, MONTE: *Victor Erice's Spirit of the Beehive*. London: Projections 4 1/2, 1995, 84-6.

¹⁴ La reflexión sobre las posibilidades y problemas de la metáfora en el cine comprende otra línea de textos en el cine de la poesía. Pasolini, por ejemplo, sugiere que aunque el cine “opera

la voz sobre la imagen, por ejemplo, nos preguntamos por un momento si acaso el marido/figura paternal es en efecto el amante a quien le escribe la mujer; también nos preguntamos si el hombre, en su colmena, es una especie de doctor Frankenstein. Nótese la manera en que Erice usa sutilmente sonidos similares que sirven tanto para la edición como para interrelacionar y conectar personajes, escenarios y acciones: el zumbido de las abejas, el traqueteo del proyector y la sonajera de la bicicleta en el camino pertenecen todos a la misma familia de sonidos.

A un nivel más profundo, la lógica que une a estos personajes es una lógica de la fantasía; cada uno se sugiere, sueña o conjura a los otros, o al menos son envueltos en un sueño o en una proyección fantástica. Erice está entre aquellos cineastas que explicita con riqueza todas las ambigüedades poéticas de la alternancia. Para la joven Ana, la figura de su padre y la figura de Frankenstein pronto serán equivalentes en sus constantes pesadillas; el amante ausente a quien la esposa envía sus cartas se materializa fugazmente, encarnado en lo que al parecer es el rostro de un soldado en el tren. "No existen imágenes accidentales ni escenas ajenas", comenta Hellman –y esta lógica de fantasías mutuas lo explica.

Esta es una película sobre espíritus, espíritus que caminan; palabras e imágenes oníricas hechas carne. Pero este espíritu, vuela donde vuela, azota por los lados como un ente formador; es simultáneamente el espíritu de la colmena del padre; el espíritu de Frankenstein que ha emergido de una pantalla del cine para entrar en la mente de una niña; el espíritu de una guerra que pasa por el lado o a través de este pequeño y humilde pueblo, dejando sus rastros. El espíritu es también el ángel de la muerte; y la tentación del mal, así como la tentación de existir. Tal como Jacques Rivette dijo de *No reconciliados* (Nicht versöhnt, Straub y Huillet, 1965), *El espíritu de la colmena* parece en definitiva trazar o dar forma "al inconsciente (...) cuya estructura comprime solo múltiples ecos literales y cruzados (...) el discurso de un espacio-tiempo donde todas las épocas y todos los lugares chocan y se fusionan". Yo agregaría que se trata de un inconsciente en acción, en movimiento, en constante desplazamiento y transformación, que no pertenece a nadie en particular y a todos en general.

de inmediato en el nivel metafórico", existen casos en que "sin embargo, algunas metáforas, construidas deliberadamente, siempre son inevitablemente crudas y convencionales".

Al contemplar la cualidad mágica, sensual y absorbente de *El espíritu de la colmena*, recuerdo algunas palabras escritas por André Bazin, tomadas de sus notas sobre la película americana de Jean Renoir, *La mujer deseada*. Bazin llamó a esta película "un filme extraño, obstinado, sincero, elusivo y oscuro"; tal como la película anterior de Renoir, *Diario de una camarera*, está "dominado por la fantasía", al presentar un escenario en el que "el héroe vive la aventura como si fuera una pesadilla". El argumento deliberadamente débil de *La mujer deseada* se ocupa de una misteriosa relación triangular entre una mujer y dos hombres, uno de ellos ciego. Lo que Bazin plantea sobre la sexualidad y la sensualidad de esta película es aplicable, me parece, a tantas películas donde los personajes, los lugares, los momentos y los incidentes están vinculados en una gruesa y suspendida red narrativa. Bazin especulaba: "Renoir dice que él quería retratar una atracción sexual pura, pero ¿entre qué personajes? Ciertamente la sensualidad está presente; pero pasa de un personaje a otro como una misteriosa bola de fuego. No sabemos con exactitud dónde se encuentra"¹⁵.

3

Título de propiedad

Desde la perspectiva del sentido común, la idea de "buscar el autor" es un poco absurda, porque no es necesario buscar muy lejos. Basta con ver dos obras sucesivas de Catherine Breillat, Stan Brakhage, Miike Takashi, se trate de cine de arte, comercial o experimental, y sabemos que esos filmes expresan sus inquietudes, obsesiones, ritmos y visiones: en breve, su propio yo. Pese a los recientes desafíos formulados a escala mundial por la industria (especialmente por los guionistas), todavía creemos en las poderosas palabras "una película de..." conocidas en la jerga industrial como el "título de propiedad".

La cuestión original del *auteurismo*, según se lo formuló hace cincuenta años —si podía considerarse a los cineastas en el mismo plano que a los escritores, pintores y músicos, es decir, si eran capaces de crear sus propios, reconocibles, estilos o lenguajes— ya no constituye, creo, una cuestión importante ni apremiante. Esa batalla se ganó hace mucho tiempo. Hoy la cultura popular nos enseña, prácticamente desde la infancia, que Steven Spielberg, por ejemplo, es un autor, y él también lo sabe. En un homenaje pagado que se le rindió en *Variety* a toda página, declaró lo siguiente: "Sueño para ganarme la vida". Así, nos encontramos en la era del autor como mercancía, como marca.

Pero si estamos "en busca del autor" ha de ser porque tenemos la incómoda sensación de que la figura o la idea de autor cinematográfico es hoy algo oscura. Es más: pienso que algunos de nosotros deseamos que

la *politique des auteurs* de nuestro tiempo sea una propuesta poco clara y difícil. Aunque a ciertos directores les resulte psicológicamente traumático enterarse de que no son el centro del universo, muchos de nosotros, sea en calidad de espectadores, cinéfilos o críticos, tenemos una curiosa y paradójica relación de amor-odio con la idea convencional de autoría. El surgimiento del director como superestrella, como celebridad mediática —la personalidad que hace declaraciones no sólo sobre su trabajo, sino también sobre la historia, la política, la cultura o la vida— es un fenómeno cada vez más irritante, aunque el autor en cuestión sea Jean-Luc Godard. Al autor como mercancía le estamos diciendo, efectivamente: esfúmese, podemos sin usted. Pero, ¿qué lo reemplazará? ¿Cuál sería una forma más novedosa y fructífera de concebir al autor cinematográfico, dado que los directores seguirán rodando películas donde se refleje su yo más profundo?

Como lector de teoría y crítica del cine, observo signos de una creciente ambivalencia con respecto al autor. Por ejemplo, Tom Gunning presenta a Fritz Lang (en "The films of Fritz Lang: Allegories of vision and modernity") como un autor que siempre desarrolla relatos simbólicos sobre la destrucción de su propia identidad a manos de las siniestras máquinas de la cultura industrial. En su importante libro de los 90 "Cinema without walls", Timothy Corrigan denomina a Raúl Ruiz el "fantasma huérfano" de los autores, alguien que no tiene un yo sino un *patchwork* de lenguajes y estilos, referencias y posturas indiscriminadamente tomadas en préstamo de toda la cultura global. Y aún más notable es el caso de Lars von Trier, sobre quien no leo todavía una sola reseña que no intente desentrañar si se trata de un autor verdadero o falso, un embaucador que probablemente nos estafa, mientras sube por los peldaños del autor exitoso desde Cannes a los Oscar.

En definitiva, sospecho que la duda implícita en la "búsqueda del autor" es el síntoma de un cambio o de un problema más profundo que padece la cultura fílmica global. Dicho de un modo más simple: cuando el cine mundial se encuentra en una etapa de relativa confianza y estabilidad, el autor se convierte en nuestro amigo, nuestro bastón, la persona que "invitaríamos a casa". Cuando el cine está en estado fluido, cuando está cambiando, cuando nuestras ideas previas están bajo asedio y también cambiando, el autor se oscurece, se pierde, se pone en cuestión. Y me apresuro a agregar que lo que describo no es una "crisis" en el sentido

negativo —no un desastre que despierta la nostalgia por los viejos, dorados y heroicos tiempos del *auteurismo*— sino, más bien, de una emergencia en el sentido más positivo: literalmente, un estado dinámico del cual surge algo nuevo.

Permítanme ofrecer algunos ejemplos de la historia del cine. El primero es una gran película de Vincente Minnelli, *Dos semanas en otra ciudad* (*Two weeks in another town*, 1962). Hay una maravillosa escena donde Kirk Douglas se comporta, en todo sentido, como el autor del filme dentro del filme, marcando la actuación de los actores, configurando el ritmo y el significado de cada escena. Y, sin embargo, él no es el director, sino un actor desocupado a quien Kruger (Edward G. Robinson), el verdadero autor, ha convencido de supervisar el doblaje de su débil proyecto. O sea que hay aquí un doble desplazamiento: Kirk no es el director oficial, ni está en el estudio con una cámara participando en la casi mítica actividad conocida como *mise en scène*. En lugar de ello, trabaja (en una vuelta de tuerca muy moderna y profética) en la post-sincronización, con el propósito de crear lo que Robinson denomina "el sonido de Kruger". ¿Por qué esta historia tan tortuosa de producción? Debemos recordar la época (principios de los 60) y el lugar (Cinecittà): *Dos semanas en otra ciudad* refleja tanto como diagnostica el profundo cambio, que ocurría en ese período, del estable sistema de estudios de Hollywood hacia el incierto campo de la coproducción internacional. En esta situación volátil, todos los autores están expuestos a una redefinición (conceptual) y una reorganización (literal).

Mi segundo ejemplo se refiere a una clásica antología de la crítica fílmica, "Cinema: A critical dictionary", el mamotreto en dos volúmenes que Richard Roud preparó durante los 70 y publicó finalmente en 1980 (sus colaboradores incluyen luminarias de Rotterdam como Noël Burch y Jonathan Rosenbaum). En su introducción, Roud declara tres cosas notables —por lo menos ahora, ventidós años después, resultan notables. En primer lugar, afirma que "Estados Unidos, Francia, Alemania, Italia, Suecia, Rusia y Japón" son los "siete países que han producido, digamos, el 95% de las obras maestras cinematográficas del mundo". En segundo lugar, dice que "Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia" son los tres países donde "hoy se escriben los textos más valiosos y más influyentes", porque "el estudio del cine está necesariamente restringido a las grandes metrópolis del mundo: Nueva York, Londres y París". Y, en tercer término,

luego de analizar algunas objeciones a la clásica teoría del autor, Roud concluye, sin embargo, lo siguiente: "El director debe ser considerado el creador del filme y, aun si esto resulta inaceptable, pienso que es sensato actuar como si lo fuera".

No deseo convertir a Roud en el blanco de una crítica fácil, porque muchos de nosotros podríamos haber escrito esas mismas palabras en aquella época. No obstante, su texto ofrece un ejemplo asombroso de lo que sucede cuando un período de confianza en la cultura fílmica (la cultura en que hablamos, programamos y enseñamos de cine) se vuelve excesivamente confiado, atrofiado y, por tanto, maduro para el proceso de cambio. Y ese cambio comienza en el instante mismo en que empezamos a dudar de esas tres constantes, profundamente arraigadas, de nuestro presunto conocimiento cinematográfico: creer que sabemos de dónde provendrán las mejores películas (por ejemplo, de qué países); que poseemos un lenguaje crítico capaz de explicar su acción y significado; y que podemos considerar al autor como el centro y la fuerza impulsora de cuanto es nuevo, vital y desafiante en el cine de hoy.

Me arriesgaré, pues, a proponer un axioma. El *auteurismo* sólo es útil como instrumento crítico en cuanto produzca resultados buenos y estimulantes –y nos ayude con nuevos descubrimientos–. Históricamente, esto es lo que en efecto ha hecho, en muchas épocas y lugares. Pero en tiempos de emergencia y cambio, el *auteurismo* puede convertirse en una acción de resistencia conservadora. La crítica autorista puede devenir una suerte de aprendizaje fácil, rutinario y regurgitado, para mantener la situación "igual que siempre". Esto es, lamentablemente, lo que está sucediendo hoy. Tomemos el caso de *El camino de los sueños* (Mulholland Drive, 2001), el filme apasionante y profundamente radical de David Lynch. Cualquier estudiante de cine, *amateur* o profesional, principiante o experimentado, puede enumerar las maneras en que la película de Lynch tiene ecos de sus trabajos anteriores, *Terciopelo azul* (Blue velvet, 1986) *Twin Peaks* (1992) y *Carretera perdida* (Lost highway, 1997). Todos podemos rastrear la "firma" de Lynch y hallar coherencia en su "corpus" situando a *El camino de los sueños* en el contexto de la evolución artística del realizador –la metodología estándar del *auteurismo*–.

¿Y qué? Esas percepciones son tan obvias que terminan bloqueando el discurso crítico. No aportan nuevas ideas, ninguna energía constructiva. Prefiero escuchar, en el contexto de un festival como el de Rotterdam, de

qué manera las transformaciones del cuerpo y la identidad en *El camino de los sueños* refieren a operaciones similares aunque diferentes en *Corpus callosum* (2002), de Michael Snow, o en *Despertando a la vida* (Waking life, 2001), de Richard Linklater; o cómo la maraña psíquica de sexualidad, fantasía, violencia, proyección y negación en los *thrillers* de horror de Takashi los complejos culturales que aparecen en los *thrillers* de Lynch contribuye a iluminar o en los psicodramas de Abel Ferrara. Pero aun sin ir tan lejos: debemos establecer conexiones entre los filmes que no dependan siempre de la presencia de un "nombre" que los legitime. ¡Debemos descubrir las películas sin autor!

Por supuesto, el cambio en la cultura cinematográfica no sólo se produce en los escritos y en las teorías; los verdaderos desplazamientos del autor pueden verse en la pantalla, especialmente en los filmes, videos e instalaciones experimentales y multimediáticos presentados últimamente en Rotterdam. Véase, por ejemplo, la aparición de formas fílmicas específicas de autobiografía, autorretrato y diario cinematográfico. Por un lado, tenemos autorretratos sobrios como el magistral *Porto de minha infância* (2002), de De Oliveira, o el bello *En sus brazos* (Ni tsutsumarete, 1992), de Naomi Kawase, donde el autor prescinde, en lo posible, de su presencia física, literal, y habla de un modo fugaz y fragmentario a través de lugares y huellas dispersos, que constituyen ficciones o versiones múltiples de la identidad. Por otro lado, las nuevas tecnologías digitales están permitiendo un tipo extremo de introspección, una forma "confesional" de la cual se apodera el sujeto encargado de la filmación con el propósito de disolver, en definitiva, el monolito de la identidad singular, tal como ocurre en *Intoxicated by my illness* (2001), la obra maestra de Stephen Dwoskin. En estas nuevas formas estamos tan lejos de un narcisismo simple y apolítico como de un amable exhibicionismo intelectual. El autor está mutando pero el *auteurismo*, por el momento, le va a la zaga.

El *auteurismo* en el cine siempre ha sido acerca de una íntima y a menudo secreta complicidad: como espectadores, nos sentimos privilegiados cuando escuchamos o recibimos la silenciosa "voz" del autor, como si hubiésemos recibido un regalo especial. Esto es lo que el crítico y teórico Raymond Bellour llamó alguna vez el "objetivo indirecto" del autor, y depende precisamente de esta figura el estar oculta en algún nivel antes de que pueda ser descubierta. El "objetivo indirecto" es una manera útil de reflexionar sobre todos esos directores que –desde los días dorados del

sistema de estudios hasta el arte experimental de hoy- están buscando formas creativas de esfumarse.

Hoy, en una cultura donde los directores se ven obligados a hablar demasiado, a revelar demasiado y a explicitar siempre sus propósitos, Te-aprecio profundamente el ejemplo de uno de mis autores favoritos, Terrence Malick, quien casi no ha hecho ninguna declaración pública sobre su trabajo desde los 70. Y los modernos autores, al volver a desaparecer de ese modo en el "texto", al centrarse no sólo en "sí mismos" en el sentido estrecho del término, sino más bien en el cine mismo como lugar de transformación, pueden renovar nuestras cargadas y subterráneas relaciones con la más hipervisible de las formas culturales.

2002

II PIONEROS