

pasa si el actor expuesto —que también fue un autor, y que comprende ambos lados (*both sides*)— ha suscitado este espectáculo, si lo ha querido? Frente a Ray, hay otro actor, introvertido, más bien incómodo: Wenders. Entre ellos, el juego es el mismo, porque tienen un punto en común: ambos *posan*. Wenders es, desde sus comienzos, un cineasta de la seducción; no de la exhibición, sino de una pose discreta, imperceptible, que hace que las imágenes más neutras procuren a los que en ellas figuran, y al que los ha hecho figurar en ellas, el goce secreto de no saberse vistos, de saberse sorprendidos “en el momento en que no se posa”. “Pose al cuadrado”, que me irritaba en los primeros films de Wenders, e incluso en *El amigo americano*, y de la cual veo que, en lugar de cultivarla, ha hecho con ella el tema y la materia misma de *Nick's Movie*. Por que el encuentro entre Ray y Wenders, empezamos a sospecharlo, es un verdadero encuentro. Entre padre e hijo, sin duda; entre pares seguramente. Ray sabe que se trata de un juego entre el que posa y el que hace posar; entre el que mata y el que muere (*Amarga victoria* nuevamente, retomada en *El amigo americano*: el que asesta el golpe mortal es el que grita; grita en lugar del otro). Basta con ver el final del film y el agotamiento en el rostro de Ray. No tiene ya nada que decir, y dice: “Cut!”. Wenders (fuera de campo): “Don't cut”. Es un juego en que nadie gana, pero que salva al film de la necro-cinefilia pura y simple. Hay en todos ellos una tal conciencia de la cámara que, en un punto, la presencia de ésta se vuelve el motor del film, empujando al espectador a la periferia, privándolo de su “fragmento de muerte”.

7. Porque se cree con demasiada facilidad que la cámara deshace las poses, hace caer las máscaras. Pero una cámara no capta sino máscaras y reflejos. Más acá o más allá del “rol”. Lo “directo” nunca es otra cosa que el nombre dado a una técnica de registro de las imágenes y los sonidos. Lo directo “en sí” no existe. “En directo”, se asiste a la creación de un *cuerpo sutil*, hecho de indicios materiales de la idea que se hace de sí mismo el cuerpo expuesto a la cámara. Un cuerpo sutil, una veleidad de máscara, una perturbación y una mueca, un jeroglífico: nada simple. Hay ahí, más que el saber hacer de los actores (o, entonces, todo el mundo es actor), porque ese cuerpo sutil, ese cuerpo protector, esa piel de más, es el mismo que el otro, con un himen cerca (pero el himen es sólido). Por esto pienso que Wenders tuvo razón al volver a montar *Nick's Movie*. La versión mostrada en Cannes era un film largo, incómodo y bastante caótico, al que no se podía adherir, salvo diciéndose que se trataba de lo *real* del rodaje que se hallaba tan puesto de manifiesto. Pero el rodaje de un film que nadie había querido, un film huérfano y que nadie asumía. En una escena que ha desaparecido del montaje final, se veía al montajista intentar poner en orden el film. Yo tuve la impresión de que el film no era ni de Ray (muerto antes del fin del rodaje), ni de Wenders (a quien el equipo reprochaba, en una escena también desaparecida, haber abandonado el film al partir a California, para ocuparse de otro, *Hammett*), sino que el film era del montajista, Peter Przygodda, que testimoniaba sus dificultades y su sufrimiento. Przygodda privilegiaba la figura de Ray moribundo, los estancamientos de un rodaje azaroso, la desgracia del equipo, encerrado entre su impotencia y su voluntad de hacer las cosas bien. Es cierto que al montar de vuelta el film,

Wenders ha traicionado algo: ha traicionado el film de Przygodda, el documento duro y en bruto. Se lo puede deplorar, desde luego. Pero es cierto que haciendo esto, Wenders ha encontrado el verdadero tema de su film: ni la muerte de Ray, ni el rodaje puesto en abismo, sino la *verdad de su relación con Nicholas Ray*. Es necesario recordar esa escena magnífica de *En el transcurso del tiempo*, donde Zischler, que vuelve a ver a su padre y es incapaz de hablarle, compone, cuando el padre se ha dormido, la primera página del diario en que trabajaba (es un impresor). El escrito triunfa allí donde la palabra falta. “Mientras el padre duerme”. Durante la muerte de Nick Ray: aprovechando una intermitencia. En la versión definitiva de *Nick's Movie*, la presencia de Ray es así: intermitente, misteriosa. A veces parece ya muerto desde hace tiempo. Por eso me gusta mucho esa escena (que se podrá juzgar muy explícita, pero es eso precisamente lo que me gusta de Wenders, la pesadez de las explicitaciones), donde Wenders sueña que está en la cama de sufrimiento de Ray y que éste lo vela: un Ray zombie, atento, algo cómico, como un fantasma salido de Kurosawa.

8. Wenders dijo que quiso que, después de todo, *Nick's Movie* fuese un film. Es por eso que deshizo el montaje de su amigo Przygodda. No es solamente una diferencia de estilo o una preocupación comercial; es una cuestión de contenido. Quizás no haya más que dos grandes temas en el cine: la filiación y la alianza. Ray y Wenders tienen en común que tienden a mezclar, confundir, invertir esos dos temas. Decía al comienzo: filiaciones vividas como alianzas, o alianzas forzadas en el sentido de la filiación. ¿Wenders es el amigo o el heredero de Ray? La elección que ha hecho, al renunciar a la piedad documental en beneficio de la ficción, indica que ha optado por la filiación, una filiación que ha tenido la fuerza de asumir. Este es el sentido que le doy al retorno del estilo de Wenders, en ese montaje final, con sus *tics* y sus facilidades (sobre todo las inserciones musicales). Como si, en un momento, se hubiese dicho: voy a hacer el film de tal modo que *L'Officiel des spectacles* pueda resumirlo así: “Un anciano y un hombre más joven, vinculados por una extraña amistad, comienzan a hacer un film juntos, pero el primero muere prematuramente...” Era necesario que el film se volviera anónimo, que el cadáver estuviese arreglado, embalsamado. La única manera de responder a la exhortación perversa de Ray (algo así como: te pido que me traiciones), es ser un buen hijo, un buen hijo del cine [*ciné-fils*].

La rampa (bis)

Se llama “clásico” al muy corto momento de la historia del cine —¿treinta años?— durante el cual los cineastas supieron producir el cebo de aquello que parece faltarle desde siempre al cine: la profundidad. Fue la edad de oro de la escenografía, el triunfo paradójico de una escenografía sin escena. Con el so-

noro había desaparecido el lugar de la música de acompañamiento: orquesta o piano. Luego del sonoro, esta escenografía estará perseguida por el recuerdo del estudio, de la escena siempre necesariamente perdida del rodaje, desde entonces fracturada, volatilizada, sometida a los forzamientos del montaje, a los azares del cuadro, a los saltos de los tipos de planos. A estos forzamientos se los ha llamado "puesta en escena", arte de señalar recorridos, para los espectadores, en un juego de argucias y de caprichos, con el fin de perderlos en un laberinto de *raccords*. Todo esto es suficientemente conocido.

Hoy estamos bastante lejos de ese cine. Ya no sabemos hacerlo y, por eso, lo amamos más que nunca. Ahí donde nos hemos "rendido", nos damos cuenta de que la única profundidad, cuyo engaño podía construir el cine clásico, debía ser una "profundidad deseada". Como se dice "un niño deseado". El título de un film americano de Fritz Lang resume bien lo que hace a esta escenografía y al deseo que la sostiene: *Secreto tras la puerta*, el secreto detrás de la puerta. Deseo de ver más, de ver detrás, de ver a través.

¿De qué se trataba, siempre? Del momento diferido en que se veía lo que había detrás. Detrás de cualquier cosa. El pacto del espectador sólo se sostiene sobre un punto: hay algo "detrás de la puerta". Tal vez sea cualquier cosa. Tal vez sea el horror. Pero ese horror vale aún más que la constatación fría y desencantada de que no hay nada, y de que no puede haber nada allí, puesto que la imagen del cine es una superficie sin profundidad. Es lo que el cine moderno recordará, rompiendo el pacto.

La escenografía del cine clásico ha consistido entonces en disponer obstáculos en un estudio, luego luces, luego raíles para la cámara y, en último lugar, actores. Los grandes actores de ese cine son simplemente aquellos que menos se chocan con los obstáculos. O que lo hacen, como Cary Grant, con una elegancia cuyo secreto también se ha perdido. Los buenos cineastas son aquellos que saben hacer representar a cualquier objeto el papel de un ocultamiento temporal, lleno de la promesa de un "más para ver". Objetos-pivote: las puertas y las ventanas, las miradas y los espejos, los cuerpos esbozados, el marco de una puerta. Y ese objeto inmaterial, la palabra, cuando se pone a funcionar como un retruécano o un jeroglífico.

Este cine ha captado al espectador más durablemente que todo otro porque nunca ha dejado de proponerle salidas. Aberturas para respirar y desenlaces para asegurarse. Supo hacer salir al espectador —de la escena o del film— para hacerlo volver enseguida a gozar del *happy ending* de las falsas salidas. De ahí la relativa indiferencia del cine clásico por los "contenidos" de los films, porque el único contenido real de un film reside en el arte con que no desalienta al espectador a volver para ver otro film que, de hecho, será una variante del primero.

¿Cuál es el límite del cine clásico? Que los ojos, las puertas, las palabras, los objetos-pivote y los objetos que ocultan no se abran sobre nada. Ya en Hitchcock: ojos reventados, puertas condenadas, lenguaje intransitivo y plano. Nada esconde nada porque todo puede verse. ¿Qué sucede si no hay nada para ver "detrás"? Un accidente. El cierre del circuito de la pulsión escópica. La mirada ya no se pierde entre obstáculo y profundidad, sino que es devuelta

por la pantalla como una pelota sobre un muro. La imagen vuelve a fluir hacia el espectador con la aceleración del *boomerang* y lo golpea de lleno.

Llamaré "moderno" al cine que "asumió" esta no profundidad de la imagen, que la reivindicó y que pensó hacer de ella —con humor y con furor— una máquina de guerra contra el ilusionismo del cine clásico, contra la alienación de las series industriales, contra Hollywood.

Este cine nació —no por azar— en la Europa destruida y traumatizada de la posguerra, a partir de las ruinas de un cine aniquilado y descalificado, a partir del rechazo fundamental de la apariencia, de la puesta en escena, de la escena. Nació de un divorcio del teatro, expresado con fuerza por Bresson.

Ese rechazo sólo se comprende si no se pierde de vista que las grandes puestas en escena políticas, las propagandas de Estado, convertidas en cuadros vivientes, que las primeras manipulaciones humanas de masa, y que todo ese teatro ha desembocado —en lo real— en un desastre. Detrás de ese teatro guerrero, como su reverso oculto y su verdad vergonzosa, había otra escena que no ha dejado desde entonces de asediar las imaginaciones: la escena de los campos.

De modo que, por diferentes que hayan sido unos de otros, los grandes innovadores del cine moderno, de Rossellini a Godard, de Bresson a Resnais, de Tati a Antonioni, de Welles a Bergman, son aquellos que desvinculan radicalmente su arte del modelo teatral-propagandista, omnipresente por el contrario en el cine clásico. Tienen en común presentir que ya no tienen exactamente nada que ver con los mismos cuerpos de antes. De antes de los campos, antes de Hiroshima. Y que esto es irreversible.

¿Qué escenografía para el cine moderno, puesto que se está frente a (humor negro) un "hombre nuevo", al superviviente de las sociedades post-industriales, frente a un cuerpo aligerado de su peso, del que la televisión naciente presenta su delgada radiografía macilenta? No es sorprendente que la pintura, y no ya el teatro, haya sido la primera referencia, el primer testigo del cine moderno. La concesión del estatuto de "autor", y la famosa "política" que debía acompañarlo, vinieron a señalar, en el momento preciso, que el viejo oficio de *metteur en scène* nunca más sería inocente.

Fue necesaria entonces una nueva escenografía donde la imagen funcionara como superficie, sin profundidad simulada, sin argucias, sin salida. Muro, hoja de papel, tela, cuadro negro, siempre un espejo. Un espejo donde el espectador captaría su propia mirada como la de un intruso, como una mirada de más. La pregunta central de esta escenografía ya no es: ¿Qué hay para ver detrás? sino, más bien: ¿Puedo sostener con la mirada aquello que, de todos modos, veo y que se despliega en un solo plano?

Se trata de una escenografía de la obscenidad, muy diferente de la pornografía sagrada del viejo *star system*. Lo que hacía que la Garbo, o la Dietrich, fueran *stars* es que miraban a lo lejos algo que ni siquiera era inimaginable. La modernidad comienza cuando la fotografía de *Monika*, de Bergman, estremeció a una generación entera de cinéfilos, sin que Harriet Anderson se vuelva sin embargo una *star*. O cuando las miradas-cámara furtivas e insistentes de *Pickpocket*, de Bresson, influyen a todo el cine de la *Nouvelle Vague*, mientras

que el nombre mismo del "actor", del que lleva de esa mirada, es olvidado.

¿Qué ha cambiado? Esas miradas nos ubican en una situación insostenible. Insostenible en todo caso para el "grande" y "buen" público de cine: ser testigo del goce del otro. Un otro que ya no es una *star*, sino cualquiera. Un otro que "no sabe nada" y que mira a través de nosotros. Sin vernos. Erotismo, por cierto, pero muy batailleano: exceso y sufrimiento.

En este sentido, si el cine moderno nace con la escena de la tortura frente a un tercero (*Roma, ciudad abierta*), termina tal vez con la eterna pregunta-denegación de los últimos films de Godard: ¿por qué en el cine se muestra siempre a las víctimas de frente y a los verdugos de espaldas? Pregunta de escenografía, si la hay. Con la mirada-cámara en su centro, mirada que niega al espectador y rompe con todas las identificaciones. Porque si se filma a los verdugos de frente, ellos disparan contra el espectador. Algo que faltaba demostrar.

Hoy es posible aventurar esto: el cine "moderno", su imagen plana y su escenografía de la mirada, se aleja. No porque habría decaído, o porque habiendo desafiado al espectador, habría perdido definitivamente. Sino porque habría sido sustituido, generalizado y como "automatizado" por otro medio, la televisión. Ahí, la falta de profundidad y la espec(tac)ularización de todo son la regla. Herramienta de vigilancia, la televisión ha realizado al cine moderno. Pero también lo ha traicionado. El horror frente a la indiferencia, que confiere a los films de Godard ese *pathos* de sobresalto moral, se ha convertido, en la televisión, en indiferencia pura y simple frente al horror.

¿Y el cine? Los cineastas más inventivos de los años setenta han dejado de denunciar la ilusión de la escena. Menos históricos, más genealógicos, muestran el mecanismo, no para desmitificar sino para restituir al cine esa complejidad perdida con la instauración del sonoro. La escena de cine, con sus reminiscencias teatrales, es compleja. Los cuerpos de cine, reales o representados, son necesariamente heterogéneos, imprevisibles, improvisados.

Ni la profundidad simulada de la imagen plana, ni la distancia real de la imagen respecto del espectador, sino la posibilidad ofrecida a éste de desplazarse lentamente a lo largo de las imágenes que se desplazan unas sobre otras. Con delicia y con ironía. Uno de los grandes momentos de esta escenografía del tercer tipo se encuentra al comienzo de un bello film de Raúl Ruiz, *L'Hypothèse du tableau volé*. La cámara encuadra, de frente, un cuadro a lo largo del cual se desliza insensiblemente, al sesgo, haciendo de él una anamorfosis, pasando detrás y llevándonos con ella. ¿Y qué encontramos allí? Ni algo, ni "nada", sino un desván oscuro que se revelará como un museo. Un museo de la escenografía.

En las cumbres del cine, hemos vuelto a los bastidores de la imagen. En ese *no man's land*, los diferentes sistemas de ilusión pueden funcionar uno al lado del otro. Democracia de la devastación: cuadros vivientes, "verdaderos" actores que se mueven y hablan, pequeñas marionetas en un cajón, cuadros reales, etc.

Esta escenografía ni clásica ni moderna es la de la "visita guiada". La Historia del Cine, suponiendo que existe, toma prestado este puente barroco. En

los films de Syberberg, el fondo de la imagen es siempre ya una imagen. Una imagen del cine. Entre ella y nosotros, sobre el delgado proscenio del estudio de cine, la ilusión se construye a la vista, exactamente como en los films de Méliès.

En Syberberg, se juega la utopía de un cine de las primeras épocas, cuyos héroes serían los niños o las marionetas. Esta utopía tiene lugar frente al espectáculo histórico del antiguo cine, el de la propaganda, de Hitler y de Hollywood. El cine tiene a partir de ahora al cine como tela de fondo.

Y el espectador, invitado a esos films-ceremonias como al museo de sus propias ilusiones, no es ya ni la apuesta ni el blanco de esta escenografía hojeada, barroca en forma de diorama. Es el espectador de la primera fila, el que está más cerca de una rampa imaginaria; ni teatro, ni cine, sino ese lugar ambivalente, que vale por todos, que es el estudio.

Syberberg, Ruiz, son seres llenos de cultura. Habría podido citar a Duras, Schroeter o Carmelo Bene. O incluso a Oliveira. Curiosamente, en la otra punta de la industria, en el nuevo Hollywood de los jóvenes cinéfilos-nababs, es la misma pregunta la que se agita a través del retorno a los efectos especiales, a Walt Disney y a la fantasmagoría del mudo.

Entonces, ¿el barroco?...