DEL LADO DE LA FOTOGRAFÍA: UNA HISTORIA DEL CINE EN LOS MÁRGENES DEL SISTEMA DE REPRESENTACIÓN CLÁSICO

*

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

Pensar históricamente la emergencia, a lo largo de los años sesenta –que no terminan del todo hasta 1973-1975– de toda una serie de escrituras fílmicas radicalmente divergentes –y en muchos casos explícitamente deconstructoras– del sistema de representación clásico hollywoodiano, es una tarea que exige una revisión en profundidad de las categorías tradicionales de la historiografía cinematográfica.

Es esta, sin embargo, una tarea hoy posible gracias a los progresos operados en los últimos veinte años –no casualmente desde el 68 hasta aquí– en el ámbito del análisis textual de films. Pues tales trabajos permiten, y a la vez exigen, una reconstrucción en profundidad de la historia del cine.

Comienza así a ser posible esbozar el proyecto de una historia del cine concebida como historia de las escrituras fílmicas y de los diversos sistemas de representación que han polarizado el sinnúmero de prácticas fílmicas concretas[1]. Para ello ha sido necesario reconocer el equívoco subyacente en la noción de "lenguaje cinematográfico", que conducía a los historiadores de la primera generación (Mitry, Jacobs, Sadoul...) a identificarlo con el canon del relato clásico hollywoodiense, erigido a su vez en el desenlace inevitable de una historia del cine concebida al modo teleológico.

El análisis textual de los films clásicos de Hollywood ha permitido reconocer, allí donde se veía la realización de una determinada esencia –o especificidad, al decir de los semiólogos ingenuos– del cinematógrafo, la presencia de un sistema de representación sólido y sofisticado, pero en ningún caso único ni superior a cualquier otro. Sistema, por otra parte, bien enraizado en determinados ámbitos intertextuales –el sistema ordenador perspectivista, las tradiciones de la narrativa decimonónica, etc.–.

Se hace imposible, por tanto, cualquier enfoque autártico de la historia del cine. Ningún sistema de representación se halla más próximo de las esencias del cinematógrafo por la sencilla razón de que no hay tales esencias. El film –cada film– es un espacio donde los lenguajes trabajan y este trabajo –la escritura– es huella de mil conexiones y de mil violencias con respecto a un intertexto definido por la totalidad de los universos culturales que lo arropan.

De ahí la necesidad de revisar, uno por uno, los conceptos y los esquemas aparentemente obvios de los que se ha alimentado la antigua historiografía fílmica. Desaparecido el mito de las esencias –y su homólogo, el de los orígenes– es preciso revisar aquellos grandes ámbitos textuales que hasta hoy han sido pensados, de manera mecánica –y

casi imperialista–, como meros precedentes, más o menos exóticos y defectuosos, del canon clásico identificado como la apoteosis del –no menos mítico– lenguaje cinematográfico.

Y he aquí uno de los posibles resultados de esta necesaria revisión de la historia del cine: frente a lo que se ha afirmado en algunas ocasiones demasiado apresuradamente, las escrituras fílmicas que irrumpen a lo largo de los años sesenta no pueden ser concebidas mecánicamente como una simple deconstrucción del sistema clásico; aun cuando éste sea sin duda uno de sus gestos más llamativos, deben ser historizadas como la necesaria prolongación de una corriente constantemente presente en la historia del cine que, ya desde los tiempos del mudo, se desarrolla en los márgenes del sistema clásico.

Sobre ella, sobre esa otredad con respecto a los cánones que han sido durante demasiado tiempo identificados con el "lenguaje cinematográfico", versarán las líneas que siguen.

1. Fotografía versus Pintura

Entre los umbrales que hacen posible la figuración (pues ambas pueden entregarse a la abstracción con sólo atraversarlos), algo opone esencialmente la fotografía a la pintura.

En la pintura figurativa todo está del lado de la representación, de la presencia omnímoda del signo que ocupa el lugar –y nombra– lo representado ausente. O en otros términos: no hay, en principio, lugar para lo real[2].

En la fotografía, en cambio, aun cuando el signo deviene presente –de él dependen las seguridades perceptivas–, algo se resiste a su lógica simbólica: sin duda, un exceso de singularidad, una cierta huella de lo real que no ha podido ser abolida por todos los dispositivos retóricos que, paradójicamente, ha heredado de la pintura –perspectiva, composición, angulación, encuadre, iluminación, gradación de la definición en profundidad, etc.– En suma: la fotografía se resiste a la lógica del signo. Hija de los modelos de representación occidental, se convierte finalmente en su mayor amenaza.

2. Breve exordio histórico

¿Qué es la representación?. En cuanto que ordena y nombra (visualmente) un mundo extrapictórico, algo que pertenece a la economía del signo, al orden de lo simbólico.

El Románico y el Gótico suministran ejemplos innumerables de pinturas plenamente discursivas, prolongación literal del discurso que en el interior del recinto sagrado pronunciaran sus sacerdotes: cada icono es un símbolo que encuentra su equivalente en el discurso religioso; igualmente, su ordenación en el fresco –su ubicación y dimensiones– responde a un sistema de valores plenamente estructurado, jerarquizado. Así lo fue hasta el Renacimiento.

Pero con el Renacimiento aparece un problema nuevo: el naciente sistema de representación es analógico con la percepción visual: el ojo empieza a engañarse, a confundir la representación con el referente (es decir, con la imagen perceptiva): lo imaginario –es decir, el ámbito de las identificaciones y seducciones visuales exteriores y anteriores a la economía del signo– emerge en un terreno hasta entonces dominio absoluto de lo simbólico.

Paradójicamente, se ha llegado a esta situación en una dinámica plenamente simbólica: el proyecto de apropiación del mundo a través de la imagen, la fantasía de la re-producción.

Sin embargo, el Renacimiento controla la situación a través de la perspectiva: lo simbólico

ordena lo imaginario emergente instituyendo el lugar pleno de la mirada centrada del Hombre en ese vértice preciso –geométrico– que proyecta la perspectiva en el exterior del lienzo. A partir de él, todo un sistema de reglas codifica la ordenación del espacio –y, al hacerlo, somete, ordena, lo imaginario–: gradación de tonos, colores y de la definición de las líneas, normativa centrada, equilibrada, de la composición, etc.[3].

Pero a partir de aquí, ya con el manierismo –y sabemos que los historiadores del arte cada vez se ven obligados a remontar su comienzo más atrás en el quinientos–, el conflicto se manifiesta de manera progresiva: la espiral de lo imaginario (inscrita a través de todo tipo de artificios visuales) apunta hacia un cierto agujero negro.

El barroco (hijo de la Contrarreforma) será, en este proceso, un gran movimiento de contención: se teme a la crisis, la representación se espesa y se dramatiza, el sujeto –el Hombre inscrito por la perspectiva– se tambalea, pero se retorna a Dios –si bien a un Dios que, como en los relatos de Borges, tiende a escorar hacia una cierta opacidad–.

Y he aquí el momento crucial: la fotografía –hablamos de la fotografía en su manifestación más rotunda y salvaje: una máquina capaz de producir imágenes dotadas de una absoluta, hiriente, profundidad de campo de manera aleatoria (la máquina puede haber sido dejada ahí, en cualquier sitio, dotada de un mecanismo que la accione periódicamente), sin criterio de angulación, de composición ni de encuadre, sin control alguno de la luz...; es decir, en ausencia de todos esos procedimientos retóricos, heredados de la pintura, con los que el orden simbólico de la representación ha tratado de colonizarla.

Su gravedad depende ya no sólo de que el proyecto de la pintura pierda sentido (la analogía fotográfica es más radical), sino de la emergencia de una imagen plenamente imaginaria, potencialmente desimbolizada.

Con la fotografía el orden simbólico, la economía del signo –icónico– entra en crisis y con ella todo el universo de la representación: ese es el efecto de la singularidad y concreción de la foto: en ella sólo hay imaginario: y con un imaginario desprovisto de simbólico: amenazan el delirio, la locura, y lo real.

3. Fotografía versus imagen perceptiva

Si hago –si alguien hace, da lo mismo– una fotografía de mi habitación, de la habitación que me es más propia, que creo conocer y dominar mejor, cuando luego veo esa fotografía siempre me sorprende. Aunque reconozco todos los objetos y todos los espacios, emerge siempre en ella algo en lo que no había reparado: una determinada densidad de los objetos, una determinada densidad de sus relaciones espaciales, un aspecto –una angulación, un efecto de luz...– que me desconcierta. Y, necesariamente, una cierta extrañeza me invade.

Extrañeza que nace en ese mismo punto en que se aparta de mi percepción cotidiana –y, seguramente, de toda la lógica perceptiva–. Cuando miro mi entorno sólo veo lo que espero ver, lo que busco. La visión es un acto perceptivo siempre orientado –orientado, después de todo, por un cierto relato de mi acontecer concreto, aquel en el que pienso mi cotidianeidad: levanto la cabeza de mi mesa de trabajo para buscar el libro que necesito; mientras me dirijo a él, si ninguna violencia externa se interpone en mi trayecto, nada veo excepto el libro que me espera y, quizás, los objetos que se interponen a mi llegada hasta él–.

La fotografía, en cambio, lo capta todo y me obliga a mirarlo todo; es, por eso, siempre excesiva, salvo que esté demasiado orientada, conquistada por los aparatos retóricos de la representación. Y por eso me desordena, me amenaza.

4. Fotografía: espejo de las cosas

Me miro en un espejo y –aun cuando la imagen que veo es siempre inquietante– encuentro siempre lo que busco: mi propia imagen absolutamente centrada sobre mi mirada. Si quiero, en el espejo, ver cualquier objeto que no sea yo mismo, deberé, a su vez, buscarlo y lo encontraré necesariamente descentrado, perfilado lateralmente con respecto a mi imagen –a ese eje perpendicular y perspectivo que va de mis ojos que miran a mis ojos mirados–. Deberé, además, focalizar mi visión, buscar el objeto en la profundidad necesaria.

La fotografía es también un espejo, pero uno que me desplaza. Refleja las cosas, marca sus huellas especulares con la precisión de lo mecánico, sin que sea necesario que medie en el proceso gesto de búsqueda alguno. Y así, al poder actuar independientemente de mi proceso perceptivo, se manifiesta como un espejo que me despoja. En suma: la fotografía es el espejo de las cosas.

Así, la densidad de los objetos que emergen en la fotografía –cuando ésta se manifiesta en toda su pureza mecánica, es su ser rabiosamente extrapictórico, extrarrepresentacional, extrasimbólico– es la densidad de lo real. Lo podemos leer en una de las experiencias de Henri Michaux con la mezcalina –y que recuerdan, anotémoslo desde ahora, ese instante de angustia de los primeros espectadores del cinematógrafo cuando una tremenda locomotora amenazaba con aplastarles:

> *Cojo una revista ilustrada y observo la fotografía de un hombre. No tarda en importunarme. Existe demasiado. Posee una existencia creciente. Existe con repetición. Está existiendo de manera interminable. Ya ni siquiera hay filtro entre su existencia y la mía. Está existiendo de forma totalmente desproporcionada para su importancia real y para el interés que pueda inspirarme. Basta. No puedo más. ¡Que cese nuestra confrontación!*[4].

Podríamos también leer aquí la brutalidad de la captura en lo imaginario cuando se rompen todos los muros de contención de lo simbólico. En cualquier caso, la quiebra de tales muros de contención conduce al agujero negro de lo real: la densidad que cobra el hombre fotografiado es estrictamente inhumana, es la densidad de la cosa absoluta, no mediada, la densidad vertiginosa de lo real.

5. El relato contra la fotografía

Es pues necesario someter a la fotografía. Y, como hemos comprobado, no basta para ello con los artificios retóricos que la pintura brinda; ese exceso de singularidad –que Barthes[5] denominará punctum y que es una forma de grano, de resistencia de la huella de lo real en la imagen fotográfica– le sobrevive.

En un cierto sentido, todo el sistema de representación fílmica clásico se orquesta para someter a la fotografía: si en él el orden de la representación se somete a las líneas maestras de la articulación narrativa –de la que depende su estructura semántica fuerte– es porque sólo el relato puede anular la huella de lo real (esa huella que sin embargo, todo estudioso que ha

trabajado en una moviola lo intuye, emerge en el momento en que la imagen se congela).

6. Cinematógrafo: una tensión fundadora

Una cierta tensión está presente en el origen mismo del cine y encuentra su mejor expresión en *La llegada del tren a la estación de la Ciotat (L'arrivee d'un train en gare,* Louis Lumière, 1895):

(1) El tren se me echa encima, él y yo estamos en el mismo mundo –por un instante no existe el encuadre, es un instante de delirio–.

(2) El tren no me aplasta, sino que sale de cuadro: yo estoy en un mundo diferente al del tren: el tren está en la imagen, existe el encuadre, y éste, al instaurar el orden simbólico de la representación, me defiende del delirio.

Una consecuencia inevitable:

En (1) el contracampo es homogéneo al mundo percibido (el mundo del tren): yo estoy allí, puedo ser aplastado.

En (2), en cambio, el contracampo es heterogéneo: señala un lugar, el mío, que es radicalmente otro con respecto al mundo del tren. Entre ese mundo y mi lugar, un hiato absoluto e incluso a veces (como cuando un bello film clásico acaba en el mejor de los besos y aparece la palabra fin, momento en el que la lógica del encuadre, que es la del cierre, la de la clausura, se impone absolutamente aniquilando el mundo percibido) la vivencia de un desgarro.

7. El sistema de representación clásico

El principio ordenador del film clásico obedece a una brillante estrategia: anular el desgarro que el encuadre materializa a través de la multiplicación de los encuadres, borrar la fragmentación a través de una fragmentación sistemática. Nace así una de las leyes fundadoras del sistema fílmico clásico: la reversibilidad absoluta del par campo/contracampo; o en otros términos: la prohibición del contracampo heterogéneo.

Se construye de esta manera el universo representativo del film, primer efecto de sentido del texto fílmico clásico. Pero a veces se olvida que lo que sustenta todo el aparato de representación, lo que hace posible tal nuclear efecto de sentido, es el relato: el universo representativo del film clásico es, necesariamente, un universo narrativo.

O en otros términos: el efecto de sentido nuclear del texto clásico reposa a su vez sobre la incorporación del efecto de sentido nuclear del relato: la producción de un tiempo diegético.

Es la continuidad (narrativa) del tiempo diegético (del tiempo de la ficción) la que sutura los fragmentos de espacio que ofrece cada plano. En ella, la reversibilidad del campo/contracampo se traduce en coexistencia simultánea y permanente.

Pero no cualquier tiempo –existen, sin duda, muchos– sino, muy precisamente, el tiempo diegético del relato clásico: todo lo contrario, por ejemplo, al tiempo disperso e indeterminado de la cotidianeidad, ese tiempo que tan sólo ofrece una certeza, la de la sucesión inexorable –y a la vez amenazadoramente arbitraria– de los segundos, los minutos, las horas y los días; por el contrario, un tiempo preciso, lógico, razonable: tiempo de el despliegue de aconteceres pertinentes, necesarios, sometidos a una lógica causal indiscutible y ejemplar –la ejemplaridad, tal y como se manifiesta en el mito y en el cuento infantil, dos formas nucleares de lo que enten-

demos como relato clásico, es sin duda esencial, pues sobre ella se sostiene la función más densa, antropológica, del relato–.

Es esta lógica rigurosamente causal, íntimamente asociada a la temporalidad diegética, la que conduce a la emergencia de universos narrativos fuertes, razonables, pues son, en sentido estricto, universos sometidos a la razón, es decir, universos donde la ley reina de manera inequívoca, plena.

Y es esta misma lógica temporalizada –y antropomorfizada– la que cohesiona el sistema de representación fílmico clásico: la reversibilidad entre el campo y el contracampo no sólo se sustenta en la simultaneidad temporal, sino en su articulación propiamente causal: el plano del que habla exige el contraplano del que escucha o responde como la causa genera y anuncia el efecto; igualmente el plano del que mira demanda el contraplano del objeto mirado, el plano de un movimiento que comienza reclama el plano en el que el movimiento termina, el plano de la pistola que dispara hace necesario el contraplano del cuerpo que se desploma...

Diríase que el relato clásico responde a la necesidad de construir universos bien estructurados, coherentes, legales y plenamente legibles, para así neutralizar la siempre alarmante incoherencia de lo real.

En cualquier caso, la sistemática de la planificación clásica encuentra aquí su fundamento a la vez que las reglas de su concreta mecánica. Hay multiplicación, pero en ningún caso dispersión de las posiciones de cámara: al igual que el pintor perspectivista poseía principios geométricos que regían la ordenación de las figuras en el lienzo, el cineasta clásico posee principios equivalentes para determinar las posiciones de cámara necesarias: si la lógica narrativa es ineluctable, no lo es menos la sucesión de los puntos de vista: la cámara debe estar allí donde el nuevo acontecimiento se muestra en su esencia –es decir, en su funcionalidad– narrativa, allí donde mejor se descubre su necesidad, su ser efecto de una causa y causa de un ulterior efecto.

El montaje (ya sea interno o externo) se descubre así, en el ámbito del sistema clásico, como el principio de ordenación de la puesta en escena bajo el dictado de la lógica narrativa. La sistemática de los raccords (de espacio, objeto, mirada, movimiento, etc.) no sólo tiene por función suturar los planos para producir un universo narrativo homogéneo (Burch)[5] sino que, a la vez, tiene por misión introducir un sistema de orientación de la mirada del espectador en la imagen: la duración del plano está sometida al tiempo necesario de lectura de su información narrativa –un tiempo siempre menor al necesario para una exploración completa de su contenido visual–, y su visionado por el espectador queda regido por el motivo que articula el raccord (el movimiento que termina, el objeto mirado, el cuerpo que recibe la bala) y, en sentido más amplio, por la expectativa narrativa a la que responde. Así, la mirada del espectador se ve sometida a una búsqueda impuesta por la lógica del relato, algo, después de todo, muy semejante a esa búsqueda que orienta nuestra percepción cotidiana.

(Podemos ahora, desde las categorías del sistema de representación fílmico clásico, leer *La llegada del tren a la estación de la Ciotat;* es esta una operación historiográficamente insostenible –el film pertenece por derecho propio a otro sistema de representación– pero útil para comprender la lógica interna de tales categorías: el tren avanza hacia mí, pero no puede aplastarme, pues sale de cuadro; son ahora las puertas de los vagones las que reclaman mi atención y los viajeros que de ellos descienden: montaje interno, planificación dentro del plano secuencia que conduce de una causa –la llegada del tren– a un efecto –el descenso de los viajeros–).

De aquí, pues, la transparencia del film clásico: un efecto de sentido que nace de la supresión de la indeterminación amenazante de lo real por la construcción de un mundo (narrativo, clásico) plenamente determinado, ordenado y necesario, sometido a ley, es decir, un mundo plenamente simbolizado.

Anotemos, finalmente, que aquella tensión que se anunciara con el tren de los Lumière ha quedado, en el movimiento de conformación del sistema de representación clásico, resuelta en una elegante síntesis dialéctica: el encuadre ya no me separa del mundo percibido, pues ya no trocea y encierra uno de sus fragmentos: sigue, sin embargo, existiendo, protegiéndome del delirio, convertido en una ventana móvil que abre y despliega mi mirada en un mundo que se ofrece a mi visión. El tren se me echa encima pero no me aplasta –aunque puede aplastar al personaje–, porque yo estoy ya en otro lugar.

Es pues el papel estructurador de lo narrativo en el texto fílmico clásico lo que dota a cada suceso, a cada gesto o mirada, a cada signo, en suma, de su plenitud significante, una plenitud que nace de su absoluta transitividad (funcionalidad, causalidad) narrativa.

No debe deducirse de esto una pobreza del orden de la representación en el texto clásico. Más bien todo lo contrario: su sometimiento al orden narrativo conduce a una admirable expansión metafórica en el trabajo de la puesta en escena: cada angulación, cada efecto de luz, cada estructura compositiva o cada desplazamiento del actor o la cámara tiene por función elaborar, en el plano metafórico, el sentido tutor –por utilizar un expresivo término de Barthes– generado por el relato.

Es por lo demás este último movimiento, esta expansión del ámbito metafórico (que alcanzará en los años cuarenta su primer gran esplendor) lo que culmina el sometimiento de la fotografía o, si se prefiere, el sometimiento de eso que en la fotografía, en su manifestación más primaria, hay de dispersión, de resistencia a la economía del signo, de amenaza latente de lo real.

8. El otro camino, la fotografía de nuevo

Pero otro camino es posible. El de un cine que, lejos de combatir la interrogación formulada por la fotografía, la haga suya en profundidad.

El lector avisado en los debates de la teoría del cine habrá quizás descubierto en lo hasta aquí expuesto una voluntad de releer algunas de las más sugestivas –y, a la vez, de las más condenadas– aportaciones de André Bazin a la reflexión sobre la historia y la teoría del cinematógrafo.

Pues en Bazin se encuentra la hipótesis de un hilo conductor, a lo largo de toda la historia del cine, que atraviesa algunas escrituras esplendorosas y desconcertantes que se han mantenido –y que han sido mantenidas por la historiografía oficial– en los márgenes del proceso de evolución y consolidación del sistema clásico: Chaplin, Stroheim, Buñuel, Dreyer, Renoir, Rossellini.

Si bien muchas de las notables anotaciones de Bazin han influido considerablemente en las investigaciones fílmicas contemporáneas, estas mismas investigaciones, quizás por enmarcarse en un enfoque semiótico en exceso reductor, se han visto obligadas a rechazar su aportación historiográfica más notable: esa precisamente que puede permitir establecer el hilo conductor

que atraviesa esa otra historia del cine y que conduce, en nuestra opinión, a las escrituras fílmicas que, en los sesenta, se afirman en la radical negación del sistema clásico.

El conflicto se produce inevitablemente en el punto nuclear de la reflexión baziniana: su teoría del realismo fotográfico/cinematográfico. Sin duda, el sesgo humanista, en unas ocasiones, y fenomenológico y metafísico, en otras, en los que Bazin arropa su argumentación, dificulta el diálogo. Pero no es éste el único motivo. Si la teoría fílmica moderna ha sido incapaz de releer a Bazin, de despojar su texto de esas vestimentas históricas prescindibles, es porque su reflexión sobre la fotografía señala hacia un aspecto indigerible para la semiótica dominante –aquella en la que la teoría fílmica actual afirma su cientificidad–. Ciencia del signo, del código, o, si se prefiere, del discurso como espacio de producción de significación, la semiótica se resiste a aquello que en el texto artístico pueda escapar al orden simbólico. O en otros términos, no quiere saber nada, no puede decir nada, de lo real. Y no puede, por ello, pensar la fotografía.

En otro lugar hemos señalado cómo la noción baziniana de puesta en escena permitía reconocer[6], aun cuando de manera intuitiva y un tanto enmarañada por los usos fenomenológicos que formulaba su discurso, el ámbito de un trabajo de escritura que se resistía al dominio absoluto que la narratividad ejercía en el film clásico. Un trabajo de escritura que afirmaba otras pertinencias que las estrictamente narrativas (el agotamiento del signo en información pertinente para el devenir del relato, el agotamiento del sintagma en premisa de causalidad del sintagma subsiguiente, el sometimiento del cuerpo –del actor o del objeto– a su funcionalidad narrativa) y que, al hacerlo, conducía a una inevitable erosión de esa plenitud del signo que reconocíamos en el orden clásico.

La fotografía aparecía entonces como el inevitable punto de referencia:

> *La virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder para revelarnos lo real... sólo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de amor*[7].

Desatendamos ahora el sonido humanista que despiertan aquí palabras como *"virginidad"* o *"amor"* –creemos, en todo caso, que si responden realmente a tal problemática lo hacen de manera constantemente contradictoria–. Nos importa más atender a lo que entronca la reflexión baziniana en las consideraciones sobre la fotografía que venimos proponiendo hasta aquí: la *"revelación de lo real"* aparece en el mismo momento en el que la fotografía –en esa su manifestación más primaria y salvaje a la que apelamos– cercena los usos perceptivos cotidianos –los que hemos reconocido introducidos en la imagen por la pintura y el relato clásicos–. Aparece así lo real como algo que no se somete al orden del signo icónico:

> *La existencia del objeto fotografiado participa... de la existencia del modelo como una huella digital*[8]
>
> *...y esta vez el cine sí está allí, velo de la Verónica sobre el rostro del sufrimiento humano*[9].

Velo de la Verónica, huella digital –la confrontación de estas dos metáforas traduce a la perfección esa tensión que resquebraja el tono fenomenológico y humanista del que parte el discurso de Bazin–: emergencia, en la superficie de la imagen, de unas huellas de lo real que se resisten al orden simbólico de la significación.

Algo semejante a lo que sucede en ciertas novedosas fotografías científicas –originadas, quizás, por el descubrimiento de un nuevo y más potente microscopio– que abren el campo de la visión a ámbitos todavía desconocidos por la ciencia que las genera. El científico que las hace frente debe reducirlas, suprimir la brutalidad opaca de sus manchas, de sus inesperadas texturas; y lo hace *nombrando:* introduciendo nombres –y a veces, como sucede en los llamados "descubrimientos", inventando nombres nuevos que obligan a reestructurar el discurso de la ciencia en cuestión– que identifiquen, ordenen y sometan a la lógica simbólica del discurso científico esos rasgos –¿grafemas?– inesperados.

Huellas fotográficas, velos –siempre dramáticos– de la Verónica, en los que lo real desafía a los significantes visuales constituidos –es decir, ligados a significados en la estructura del signo. Irrupción brusca de la *materia de la expresión* que obliga a una reordenación de la cadena de significantes. Nada, después de todo, diferente a la dramática de esas esculturas postreras de Miguel Angel en las que ciertas figuras humanas se esbozan entre masas de materia que se resiste a ser totalmente sometida. Es éste, después de todo, uno de los momentos recurrentes de la historia del arte –y el que quizás ilustre más poderosamente la problemática de la escritura–: la tensión entre la materia de la expresión –el mármol, el granito, la tela, la línea, las pinturas, pero también el grano de la fotografía, la densidad de la huella impuesta por el objeto en la imagen...– y los signos que de ella pretenden apropiarse para que emerja el sentido.

La puesta en escena de la que hablara Bazin a propósito de aquellos cineastas en los que, como en Chaplin o en Stroheim, en Dreyer o en Buñuel, la supremacía de lo narrativo era suprimida, era el ámbito de emergencia de tal dialéctica entre la materia de la experiencia –la huella digital, fotográfica, de lo real– y el orden del signo icónico y narrativo. Quizás ahora podamos oír mejor enunciados como este:

> *Stroheim, el más opuesto a la vez al expresionismo de la imagen y a los artificios del montaje. En él, la realidad confiesa su sentido como el sospechoso ante el interrogatorio incansable del comisario. En principio su puesta en escena es simple: mirar al mundo lo bastante de cerca y con la insistencia suficiente para que termine por revelarnos su crueldad y su fealdad*[10].

Bazin llama *expresionismo* –la elección del término es sin duda desafortunada– a toda operación retórica de inscripción en la imagen de un orden perceptivo, ya sea pictórico o/y narrativo. La *revelación* y el *amor* que encontramos más arriba, ciñen su sentido con la *crueldad* y la *fealdad* de esta nueva cita: lo real surgido en la fractura del orden simbólico –en una fractura, en suma, del equilibrio de la significación que sustenta la lógica del signo– conduce necesariamente a una cierta pasión donde lo siniestro –Stroheim, Buñuel– y lo sublime –Dreyer, Chaplin– pueden irrumpir de la manera más inesperada.

Insistamos una vez más: para que esto sea posible es necesaria la desarticulación de los dos mecanismos estructuradores del texto fílmico clásico: las retóricas escenográficas de la imagen y la determinación estructural del relato. Pero son dos movimientos de un mismo gesto escritural: a través de ellos los cuerpos de los actores y los de los objetos, las densidades de los espacios y las de la luz, escapan a esas pertinencias narrativas –netamente funcionales– que estructuran el sistema clásico de representación. Emerge así el *espacio de la representación* como un espacio resistente a su articulación en universo narrativo verosímil; es decir: se quiebra el ingenuamente

llamado "efecto de realidad" –su nombre correcto sería "efecto de verosimilitud"– y el universo narrativo amenaza constantemente en disolverse en espacio de escritura.

Desde este momento, ya nada fija las pertinencias que debieran guiar nuestra percepción: como sucederá ejemplarmente en Renoir –nuevo momento esencial en el hilo de esta otra historia de la cinematografía– cada actor –ya sea protagonista, secundario o mero figurante–, cada objeto –ya tenga un peso narrativo específico o sea mero paisaje escenográfico– cobrará *la misma relevancia, la misma densidad visual.* Bazin lo ha indicado a propósito de Rossellini –a quien Godard supo reconocer como la referencia irrecusable de los nuevos cines de los sesenta–, pero sus conclusiones pueden extenderse a un abanico de escrituras mucho más amplio:

> *...considerada en sí misma –cada imagen como un fragmento de realidad anterior al sentido total–, toda la superficie de la pantalla debe presentar la misma densidad concreta. Es exactamente lo contrario a la puesta en escena tipo "manilla de la puerta" en el que el color del barniz, el espesor de la mugre sobre la madera a la altura de la mano, el brillo del metal y el desgaste del picaporte son otros tantos hechos perfectamente inútiles, parásitos de la abstracción y que sería preferible eliminar.* (11)
>
> *Por la misma razón el comportamiento de los actores procurará no disociar jamás su interpretación del decorado... El hombre mismo no es más que un hecho entre otros al que a priori no habría que dar ninguna importancia privilegiada.* (12)
>
> *El gesto, el cambio, el movimiento físico, constituyen para Rossellini la esencia misma de la realidad humana. Es también el atravesar los decorados, cada uno de los cuales, de paso, atraviesa todavía más a los personajes.* (13).

Densidad de los cuerpos, densidad del *grano* de los cuerpos, que abole toda jerarquización y toda funcionalidad narrativa: la imagen se convierte en un espacio tendencialmente opaco, es decir, amenazado por la pérdida de todo sentido tutor.

Así, el relato, aún estando presente, se manifestará sometido a una esencial *indeterminación estructural,* es decir, a una inquietante disolución de esos nexos de causalidad que determinarán el fluir inequívoco del sentido en el relato clásico:

> *Diría, de la formas del arte clásico y del realismo tradicional, que construyen las obras como se construyen las casas, con ladrillos o con sillares. No se trata aquí de negar la utilidad de las casas ni su eventual belleza, como tampoco la perfecta idoneidad de los ladrillos para ese empleo; pero se estará de acuerdo que la realidad del ladrillo le viene menos de su composición que de su forma y de su resistencia. A nadie se le ocurriría definirlo como un pedazo de arcilla, puesto que su originalidad mineral importa muy poco; lo que cuenta es la comodidad de su volumen. El ladrillo es un elemento de la casa. Eso está inscrito hasta en sus mismas apariencias. Se puede hacer el mismo razonamiento con los sillares que componen un puente. Encajan unos en otros perfectamente para componer la bóveda. Pero las piedras de un vado siguen siendo piedras, sin que su realidad como tales se vea afectada porque, saltando de una a otra, las utilice para franquear el río.* (14)
>
> *La mente debe dar una zancada de un hecho a otro, como se salta de piedra en piedra para atravesar un río. Sucede incluso que el pie duda al hacer la elección en-*

tre dos piedras, o que falta una, o que da un resbalón. Lo mismo hace nuestra mente. Y es que lo esencial para las piedras no es permitir a los viajeros que atraviesen los ríos sin mojarse los pies... Los hechos son los hechos y nuestra imaginación los utiliza, pero no tienen como función el servirla a priori. En la planificación cinematográfica habitual (según un proceso semejante al del relativo novelesco clásico) el hecho es apresado por la cámara, dividido, analizado y reconstruido; no pierde sin duda toda su naturaleza de hecho, pero queda envuelto en abstracción como la arcilla del ladrillo está envuelta por la pared todavía ausente que multiplicará su paralalepípedo.(15)

...en la composición artística clásica el sentido está ya dado a priori: la casa está ya en el ladrillo.(16)

Sin duda, las piedras no están puestas en el río para que los viajeros no se mojen los pies –nunca se reconocerá suficientemente la brillantez de las metáforas bazinianas–: pero el viajero es aquí el espectador cuyo lugar, el del espacio off heterogéneo, emerge tensamente desde el momento que la arcilla de la que están hechos los ladrillos –los signos en su plenitud significante– comienza a manifestarse contra toda lógica constructora, de manera tan amenazante como la raja que crecía progresivamente en la mansión de los User; han sido, finalmente, sustituidos por piedras, por una materia de la expresión en permanente resistencia con su articulación significante, y los viajeros terminan siempre por mojarse los pies.

El sujeto vive dramáticamente esta emergencia de su lugar –el contracampo heterogéneo, intransitivo con respecto al universo de lo representado– desde el momento que los cuerpos que llenan la superficie de la imagen se resisten a ofrecerse plenos de sentido a su mirada. Mirar se ha convertido –al menos desde *La ventana indiscreta (Rear Window,* Alfred Hitchcock, 1954)– en una experiencia dramática.

En el cine clásico reinaba la visión sobre la mirada –el movimiento transitivo sobre el intransitivo–: el espectador mira con los personajes y ve lo que en su mundo sucede –el raccord de mirada descubre así su función esencial en el sistema clásico. Desde *La ventana indiscreta,* en cambio –film que inscribe ejemplarmente el desplazamiento manierista que anunciará la crisis de la representación clásica–, se invierten los términos: el ver se hace dudoso desde el momento en que el espectador *se mira mirar* en el espejo que encarna James Stewart. No es casualidad, por ello, que casi todas las más radicales escrituras de los sesenta y setenta incorporen algunos de los procedimientos de escritura que rigen sistemáticamente la puesta en escena de este film decisivo en la historia del cine: el uso sistemático del reencuadre, la profusión de composiciones fuertemente simétricas, y, a la vez, tensamente vacías: allí donde la crisis de la causalidad narrativa deja al espectador indefenso ante la emergencia de cuerpos, objetos y atmósferas inquietantes en su densidad, el reencuadre, simetría composicional y el plano vacío subrayan constantemente la presencia de un encuadre que enfrenta la mirada del sujeto con espacios que le devuelven un siempre inquietante vacío –el mismo, por otra parte, que Hitchcock mostrara en el gran plano detalle del ojo que abre *De entre los muertos (Vértigo,* Alfred Hitchcock, 1958).

Excepcionalmente, en el texto renoiriano –como en los de Fellini, y Pasolini, sus más joviales y, por eso mismo, próximos herederos–, y sólo en virtud a su admirable incorporación

de la tradición carnavalesca –la misma que, por otra parte, estuviera presente en el cine popular primitivo y que luego sería netamente cercenada, entre 1905 y 1915, por la progresiva consolidación del sistema clásico–, esta emergencia de lo real, esta inquietante fractura de la significación, esta emergente disolución de los patrones semantizadores del texto, no será vivida de manera dramática sino, por el contrario, juguetona y eróticamente gozosa[17].

Pero en otros lugares –y este es ya el signo que dominará algunas de las más valientes escrituras de los sesenta– habrá de percibirse como tormento, como amenaza de castración que conduce al vacío de sentido –Resnais, Duras, Antonioni–, cuando no al encuentro con lo siniestro: sucedía en Stroheim y retornará necesariamente con Straub, Fassbinder, Zulawski o Syberberg y a veces, como en Llobet Gracia, Bergman, el último Godard y el segundo Tarkowski, bordeará los límites de una escritura propiamente psicótica. En otros casos, pero en un movimiento igualmente dramático, la pasión nacida de esta fractura del orden de la significación habrá de conducir a discursos necesariamente metafísicos en los que un determinado encuentro con lo sagrado permitirá trascender el drama del sujeto fracturado: Dreyer, Oliveira, Rossellini, Bresson.

Y en otros, finalmente, la escritura se manifestará como una tensión incesante entre lo siniestro y lo sagrado, entre el vacío total de sentido –la amenaza del azar, de la arbitrariedad absoluta– y la posibilidad, o al menos el ensueño, de una palabra verdadera: Pasolini, Erice, los hermanos Taviani, Gutiérrez Aragón[18].

Después de todo, entre lo sublime y lo siniestro –las dos formas extremas en las que lo real puede manifestarse– media una siempre incierta diferencia: de eso hablaba, o quizás mejor, porque no es, después de todo, una cuestión que pueda ser dicha, eso se mostraba en uno de los más densos y absolutos planos que la historia del cine ha conocido: la huella fósil de dos cuerpos abrazados que perecieron siglos atrás en la erupción del Vesubio. Con ella se encuentran los dos viajeros de *Te querré siempre (Viaggio in Italia,* 1953, Roberto Rossellini), en un momento esencial en el que Rossellini entierra toda la paja costumbrista y blandamente enternecida que ensuciará el neorrealismo para, con la mirada de dos extranjeros –de dos espectadores que se saben extranjeros– acceder a algo que podría ser interpretado como un milagro o como un mero accidente del azar.

NOTAS

(1) Un notable trabajo historiográfico en esta dirección puede encontrarse en Vicente Sánchez-Biosca: *Del otro lado de la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar,* Instituto de Cine y Radio-Televisión/Hiperión. Valencia, 1985.

(2) A lo largo de este trabajo los conceptos real, imaginario y simbólico deberán ser leídos como nociones procedentes de texto lacaniano.

(3) Hemos desarrollado esta temática en *La metáfora del espejo, El cine de Douglas Sirk,* Instituto de Cine y Radio-Televisión/Hiperión, Valencia, 1986.

(4) Henri Michaux: *El infinito turbulento, Experiencias con la mezcalina,* Premia, México, 1979.

(5) Roland Barthes: *La cámara lúcida,* Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

(5) Noël Burch: "Porter o la ambivalencia", *Cuadernos del cine,* 2, Valencia, 1982.

(6) "La fractura de la significación en el texto moderno. A propósito de Jean Renoir, André Bazin y Roland Barthes", *Contracampo* 28, Madrid.

(7) André Bazin: *¿Qué es el cine?,* Rialp, Madrid, 1966, p. 19. .

(8) Bazin: op. cit. p. 20.

(9) Bazin: op. cit. p. 53.

(10) Bazin: op. cit. p.p. 126-127.

(11) Bazin: op. cit. p.p. 459-460.

(12) Bazin: op. cit. p. 460.

(13) Bazin: op. cit. p. 583.

(14) Bazin: op. cit. p.p. 583-584.

(15) Bazin: op. cit. p. 457.

(16) Bazin: op. cit. p. 584.

(17) Nos hemos ocupado de ello en: "La fractura de la significación en el texto moderno", op. cit.

(18) No pretendemos aquí ninguna clasificación rigurosa, sino tan sólo señalar algunas de las líneas de fuerza del cine contemporáneo que entendemos vinculables a un tronco común. De hecho, muchos de los cineastas a los que aludimos deberían situarse, según cada uno de sus films, en más de una de estas líneas de fuerza.

www.gonzalezrequena.com