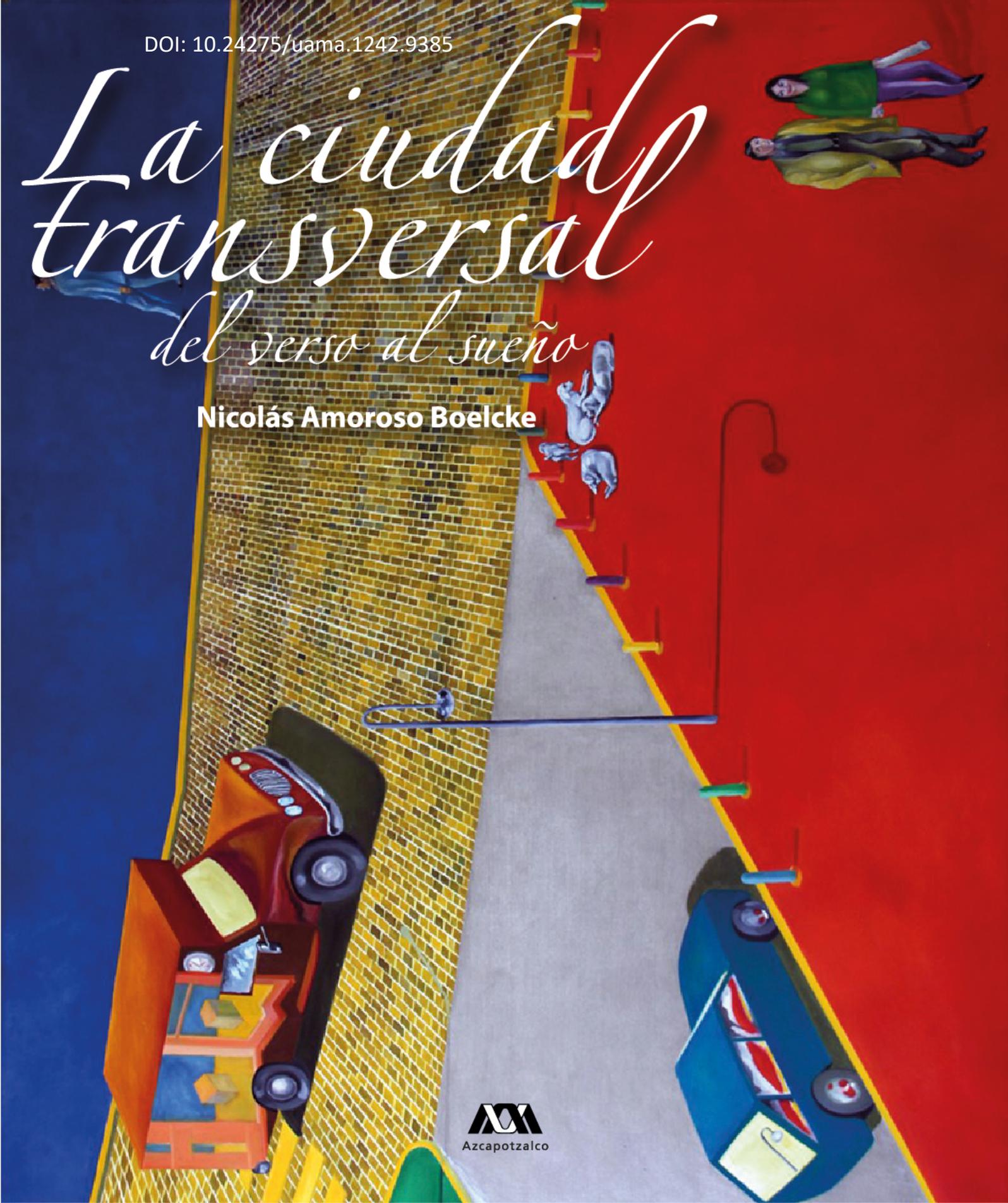


DOI: 10.24275/uama.1242.9385

La ciudad transversal del verso al sueño

Nicolás Amoroso Boelcke


Azcapotzalco





*La ciudad
transversal*
del verso al sueño

Nicolás Alberto Amoroso Boelcke

La ciudad transversal del verso al sueño

Primera edición, 2022

ISBN: 978-607-28-2713-4

D.R. © 2022 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Unidad Azcapotzalco División de Ciencias y Artes para el Diseño

Departamento de Medio Ambiente

Avenida San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas

C.P. 02200, Ciudad de México.

Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. José Antonio de los Reyes Heredia

Rector General

Dra. Norma Rondero López

Secretaria General

Unidad Azcapotzalco

Dr. Oscar Lozano Carrillo

Rector de la Unidad

Dra. Yadira Zavala Osorio

Secretaria de la Unidad

Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas

Director de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Mtra. Areli García González

Secretaria Académica de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Mtro. Luis Yoshiaki Ando Ashijara

Jefe del Departamento de Medio Ambiente

Mtra. Gloria María Castorena Espinosa (Coordinadora) | Mtra. Irma López Arredondo | D.C.G. Laura Elisa

León Valle | Dr. Gabriel Salazar Contreras | Dr. Francisco Gerardo Toledo Ramírez | Mtro. Saúl Vargas González

Consejo Editorial de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Dra. Luisa Regina Martínez Leal (Presidenta) | Dra. Elizabeth Espinosa Dorantes | Dra. Gloria María Castorena

Espinosa | Dra. Luisa Regina Martínez Leal | Dra. Ma. Itzel Sainz González | Mtra. Adriana Acero Gutiérrez |

Dr. Fernando Rafael Minaya Hernández | Dr. Fausto Rodríguez Manzo

Comité Editorial de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Dr. Nicolás Alberto Amoroso Boelcke

Coordinador de la Edición

Luvia Alba Duarte

Gestión Editorial

Dr. Nicolás Alberto Amoroso Boelcke | D.C.G. Lilian Alejandra Ortiz Moreno

Diseño Editorial

La ilustración de portada e interiores fueron elaboradas por el autor de esta obra.

LA CIUDAD TRANSVERSAL DEL VERSO AL SUEÑO es una publicación de la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex Hacienda San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México. Teléfono: 55 5318-9189 ext. 5570 o 5572. Fecha de la última modificación: 9 de Septiembre de 2022.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.



Índice

A Primera parte

La Ciudad transversal

- 1 Entre el subsueño y el cine 5

B Segunda parte

Ciudad

- 1 Entre el cielo y el concreto 13
2 Ciudades implícitas 23

C Tercera parte

Método

- 1 Pensar en imágenes 35
2 La enseñanza aprendizaje del dibujo 41
3 Métodos y maneras: Un salto al vacío 45

D Cuarta parte

Narración

- 1 Estética de la incertidumbre 57
2 ¿El cine es un medio o está en el medio? 63
3 Shakespeare en Tucumán 73

E Quinta parte

Transversal desde el arte

- 1 La habitación. Lectura de mi obra 79
2 Arte y Gestalt 85
3 Bisbiseo de trapos 99
4 Desintegración recomposición de la imagen. Plástica y cinematográfica. 103
5 El sentido de la obra 107
6 La producción gráfica 113
7 Motivo de obra: la creación 117
8 Provocación de la realidad. La construcción dramática como respuesta 121
9 Provocación de la realidad. Los problemas vivos de la realidad 127
10 Provocación de la realidad. Personalidad del grupo social 131
11 Tiempo y espacio en la propuesta plástica 135

F Sexta parte

Cine

- 1 La imagen como discurso: historieta y cine 139
2 Zoot Suit 145
3 Desarrollo del cine como medio de expresión 153
4 La ficción encastrada 157

5	Crash. Extraños placeres	161
6	El hacer cinematográfico un documento dramático	165
7	El Gatopardo Lampedusa y Visconti	171
8	Vestida para matar de Brian de Palma	175
9	El cine erótico El imperio de los sentidos	181
10	Madre Juana de Los Ángeles	185

F Séptima parte

Desde la política

1	Creación y cultura nacional	189
2	Facundo	191
3	Imagen y expresión reflejo del contexto económico social	197

H Octava parte

Final

1	Capítulo del adios	201
---	--------------------	-----

<i>J</i>	Referencias	209
----------	-------------	-----

La ciudad transversal

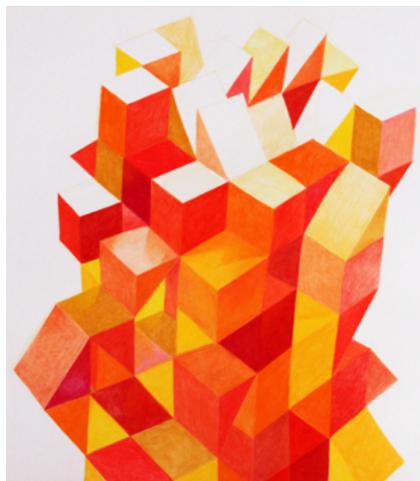


Primera parte

Con levantarme y llegar al patio y alzar la cabeza, podría ver un fragmento de cielo, vaciándose en el hueco que dejan las paredes de musgo, agrisadas. Saliendo a la puerta miraría la calle vacía, sin árboles, llena de casas de una planta, enfrentándose en dos hileras rectas y regulares a través de la vereda de baldosas grises y de la calle empedrada (Saer, 2014)

Entre el subsueño y el cine

Voy a tratar de recuperar un entre sueño pensando en el trabajo que supone este libro en la idea de la Ciudad transversal. Me planteo la siguiente imagen que sería una pregunta: ¿Qué es la realidad? Es lo real. ¿Existe lo real o es todo una ficción? Es decir, algo que entre todos hemos construido casi sin darnos cuenta y donde actuamos conforme a un argumento que vamos gestando poco a poco y se van estableciendo ramificaciones y como tal es una especie de serie de las que ahora abundan en la televisión. Diversos acontecimientos se entretajan y cada persona hace nuevas conexiones y supone un nuevo tipo de relación o bien una idea no del todo acabada respecto a lo que les pasa a los demás. Esto tiene una idea base que fue gestada por Borges donde él se plantea que probablemente nosotros estemos siendo soñados por alguien, en particular. Cuando vino a México fue con un amigo cineasta, Adolfo García Videla que había hecho una ttpelícula con él en Buenos Aires, *Los paseos con Borges*. Cuando el escritor vino a México decidió hacer de cicerone y a uno de los lugares que lo llevó fue a las infaltables pirámides de Teotihuacán.



¹ <https://narrativabreve.com/2014/09/cuento-juan-jose-saer-sombras-vidrio-esmerilado.html> Los mejores 1001 cuentos literarios de la Historia: «Sombras sobre vidrio esmerilado», de Juan José Saer. Sus fragmentos lo utilizaremos tanto como cita en el apartado Narraciones, y epígrafe en las entradas de sección. En la encuesta que Alfaguara le hizo a críticos literarios y escritores para preguntarles cuál había sido en su opinión el mejor relato argentino del siglo XX, «Sombras sobre vidrio esmerilado», de Juan José Saer, quedó en la décima posición.

Allí Borges volvió a plantearse la pregunta diciéndole a este amigo si no sería factible que todos fuéramos soñados por Moctezuma. Si bien es cierto que el vínculo entre es el rey Azteca y la cultura muy anterior que representa la teotihuacana tiene la validez de qué se trata de un personaje histórico, dueño de un reinado en un sector más que importante de México. Él sería el que estaría soñándonos y todos nosotros sólo seríamos parte de una articulación onírica que tendría todo lo azaroso que posee un sueño en cuanto a los comportamientos humanos. Es en esa dirección es que se me planteó la idea, seguramente, de jugar con el tema de la ficción. Es muy significativo entender que en muchos aspectos la ficción, me refiero a las narraciones que pueden ser novelas, cuentos, películas, obras de teatro, son formas de ver el mundo que nos traen una concepción del autor y que es de la misma naturaleza de lo que podría ser un ensayo. Esta valoración de la ficción es la que van a encontrar ustedes a lo largo de este trabajo aunque, no necesariamente, haya llegado a la culminación, por lo menos, de la idea inicial. Sí van a encontrar diversos momentos donde el elemento ficcional opera en la realidad de la misma manera que puede operar una cámara que estuviese documentando los hechos, llamémosle reales, lo que cuestionaba al comienzo. Por ello, la idea de ciudad transversal trata de una construcción que está asentada en una ciudad, puede tener un nombre o puede ser un genérico, pero que, en definitiva, la atraviesa y le da sentido. Tiene esa dimensión ficcional un instrumento del conocimiento, por ello en algún trabajo de los que van a ver dentro del texto tiene conexión con la idea del arte como forma del conocimiento y la ficción es algo que le pertenece a la actividad artística, sea de la naturaleza de qué se trate. Sin olvidar al admirado Borges, podríamos decir que la operación aquí señalada es inversa al juego que él solía realizar en sus cuentos. Colocaba citas de libros como se hace en un trabajo científico y muchas de ellas eran apócrifas, al punto tal de confundir a su amigo Adolfo Bioy Casares que fue a una librería a encargar uno de esos libros citados en algunos de sus trabajos. Aquí es la ficción la que penetra la especulación científica. Entre las categorías de la psicología y más propiamente del psicoanálisis se habla del inconsciente o del subconsciente con diversos matices, se habla de los sueños como un componente fundamental de la estructura psíquica y acá lo que vamos a tratar de dilucidar es una intención que se encuentra en lo que podríamos llamar el sub sueño. Significa la idea de que estando el protagonista de nuestro relato, o sea quién les habla, dormido, semi despierto. Empiezan a aparecer imágenes que tienen que ver con la preocupación de lo que



está intentando desarrollar en el libro y si bien es cierto no consigue despertarse del todo, ni tiene tampoco la pretensión que aconsejan a los escritores de tener en la mesa de luz, en la mesa de noche, un papel y un lápiz para que las ideas no sé escapen prefiere incorporarlas en ese, en ese Limbo. Qué es una especie de filo de la navaja entre lo real y lo que está detrás, que es el hombre dormido.



La historia puede ser canija porque se desdobra, se entrecruza, se duplica, se superpone o se encastra y son los factores que encontraremos a lo largo de este libro Porque la idea no es la linealidad es lo transdisciplinario pero lo transdisciplinario no solo en un sentido horizontal de comunicación entre diversas disciplinas sino en el sentido del amontonamiento y cuando las cosas se amontonan, a veces ocultan, otras dejan transparentar lo que tienen debajo y por lo tanto se forman diversas capas. Hay un documental que realicé y se llama precisamente así, *Las capas*. Es la idea de la superposición, la idea de lo que atraviesa en la historia de arriba hacia abajo y regresa como un reflujo hacia el vértice alto. Es la articulación que encontraremos a través de los diversos capítulos. Tienen distintas organizaciones, propias que se vinculan entre ellas o se vinculan con los otros apartados que constituyen el conjunto del libro. Al momento tenemos dos, la ciudad y la narración Podemos seguir esta nueva organización que, en principio, anida en lo detectivesco. La policía está conformada para realizar investigaciones, sin un propósito definido. No se persigue a una persona, no se trata de conocer alguna de sus actividades, sino que el propósito es el deber. De qué manera suceden los hechos en ciertas circunstancias. El cuerpo sería multidisciplinario, interdisciplinario, pluridisciplinario, la cuestión está en que integra gente de diversas procedencias y con distintas profesiones. Se convocan aquellos que quisieran participar de la experiencia que significa entender ciertos comportamientos que podrían eventualmente ser contraproducentes para la sociedad por eso es que estaba afincado en esa institución policial. Lo que empezó a acontecer a partir de qué quién estaba al frente del grupo quién había tenido la idea de crearlo era un director

de teatro, un director de la naturaleza de aquellos que para obtener el mejor rendimiento de un actor, de una actriz, la presionan, los presionan al máximo llegando a controvertir a tal punto que terminaban muchas veces llorando. Un director de esa naturaleza fue Alfred Hitchcock y en ese sentido hay una película que lo muestra en su accionar cuando dirigió *Los pájaros*. Entonces el conjunto actuaba bajo esa presión, admitida por todos, un tanto perversa pero finalmente conseguía el propósito de saber cómo es el funcionamiento humano en situaciones límites, era una investigación. En definitiva, que pretendía nutrirse de ese, de esa o por esos comportamientos, que luego pudieron ser aplicados en el sistema represivo. Se colocaban en la posición de que estarían trabajando para un sistema de conocimiento, sin embargo, esto era lo que estaban buscando.

El relato encajado en la historia

Se dice que al no pertenecer al orden de la secuencialidad una pintura o una imagen no ingresan en lo narrativo, esfuerzo distinto es en lo que está empeñado el pintor en *Amelie* que trata de desentrañar de quien está enamorada la muchacha del vaso en el cuadro de Renoir *Dejeneur des canotiers* que el se empeña en reproducir una y otra vez.

El relato encajado en la historia. En *El hijo de la novia*, un amigo que ha retornado a la vida del protagonista se presenta como un oficial del gobierno que viene a realizar una inspección de su restaurante. En la ficción que consideramos lo real irrumpe otra motivada por esta nueva presencia, quien es un actor, es decir su oficio es crear situaciones nuevas, paralelas a “lo real”. Ese juego de encastres tendrá un punto álgido cuando se produzca un enfrentamiento dramático entre ambos y tal hecho acontece en medio de una filmación donde ellos ni siquiera entran en cuadro, pero participan del universo ficcional aunque su circunstancia real es más fuerte y dolorosa que la que transcurre en la propia ficción cuyo contenido es la de parafrasear a Shakespeare, o sea otro encastre ficcional en la propia ficción representada y en la ficción a la estamos convocados como espectadores. Y, un tercer film donde lo real es modificado por la ficción que crean los personajes es *Copia certificada* de Abas Kiarostami.

Simulacro significa en general imitación o simulación de algo, copiar algo de determinada manera. En la simulación hay cierta falta de verdad. El cine, lugar supremo del simulacro, pertenece al universo de la ficción, emparentado desde lo narrativo con la novela y desde lo dramático con el teatro. La actriz, el actor, en su papel emocionante busca hacer creer a los espectadores que es esa persona, ese individuo ficticio. El cine es el gran arte que implica a la tecnología. No es que las manifestaciones anteriores no hubiesen acudido a la técnica para su desarrollo, pero aquí es lo propio esencial que viabiliza su existencia. Una de sus mayores posibilidades expresivas de su discurso se encuentra en los desdoblamientos, superposiciones, juegos de espejo y los múltiples encastres. Es la narrativa y los grados de complejidad que muestran diversos ejemplos.

La ficción, que el espectador considera como lo real (“el hechizo de lo real”, Baudrillard), irrumpe otra. Es la ficción encajada en la ficción o la ficción que deriva en otra como en *Copie conforme*, de Abbas Kiarostami, donde una pareja desconocida termina, en el transcurso de un día, peleando como una cuya antigüedad fuese de unos quince años, por recuerdos que correspondiesen a esa experiencia de vida. O la ficción que se deriva de otra como *Nine, una vida de pasión* de Rob Marshal, que parafrasea a 8 1/2 (prodigio de ficciones Ficciones encastradas por medio de la imaginación, la fantasía y el sueño) y partes de *La dolce vita*, ambas de Federico Fellini. La reflexión, que puede tomar otros ejemplos significativos, como *Medianoche en París* de Allen, intenta desarrollar la organización del sentido en las diferentes capas de realidad que propone la ficción.



La primera mina¹

Me han dicho
Que no me quieres;
Pero eso no es un motivo.
Me privas de tus mirada,
Mi alma; sin ella no vivo.
(Cresseri, c. 1900)

Había una costumbre en mi pequeña ciudad llamada el Jardín de la República, algunos decían por la dimensión del Estado y otros decían que por su vegetación. Los que allí vivíamos, los tucumanos, pensábamos que era por la vegetación subtropical exuberante. La costumbre consistía en qué instalaban en alguna de las calles por un tiempo limitado una especie de parque de diversiones y de ahí se trasladaban a otro lugar. Puestos que vendían comida pero básicamente ofrecían diversos tipos de juegos y en los cuales si uno tenía buena fortuna al lograr éxito con la propuesta, le daban un premio, o bien se daban situaciones donde uno compraba un boleto y esperaba al sorteo y podía resultar agraciado. En ese aspecto siempre tuve buena fortuna no sé si tanto en los juegos de puntería o de acertar algún cuestionamiento. Lo cierto es que en uno de esos casos entre otras cosas me gané una cámara de fotos, era una cámara llamada de espías. Actualmente existen una variedad de marcas y de propuestas de cámaras pequeñas y de extraordinaria calidad pero en aquella época en general las cámaras eran de un tamaño regular y grandes y, además, pesadas. En este caso me gané una cámara pequeña de espía que no servía para nada. Es decir, no había forma de utilizarla porque el material sensible que hubiera necesitado no estaba en el mercado. Contento con mi cámara creo que fue el primer momento en el cual ligue mi pasión por la fotografía y sobre todo por el cine y mi amor por una mujer. Entonces, como hablamos de ficción empecé a jugar con la idea de que estaba sacando fotografías, imposibles. En ese recorrido me encontré con dos jóvenes de mi edad, 14 años en ese momento, a las que comencé a fotografiar. Una era rubia y la otra de cabello negro. Ellas no sabían que esa cámara era un imposible pero yo me divertía sacándoles fotos que era una forma de rendir pleitesía, actualmente una situación así se consideraría acoso. Me ha pasado en otra oportunidad en España, pero en aquella época ni el piropo, ni la mirada, eran signos que estuviera acosando a una persona. Esa noche estuve tomando muchas fotografías. Se desplazaron y fueron a un cine al aire libre que estaba en la esquina de la feria. Ahí, además, me subí a una silla para poder verlas porque ya se habían sentado en un punto medio y las dos reían. Las hice sentir muy divertidas al ser fotografiadas por esta persona que las estaba siguiendo. Y esto motivó en algún momento el diálogo. Curiosamente, si bien es cierto que yo estaba

¹ Mina: mujer, chica. Del italiano jergal. Existen aproximadamente 6 mil términos y, según la Academia Argentina del Lunfardo, se agregan alrededor de 70 cada año. El lunfardo es un producto de las lenguas de las corrientes inmigratorias de finales del siglo XIX y principios del XX y nace en el hacinamiento de los conventillos por la necesidad de comunicarse. https://www.cultura.gob.ar/en-el-dia-del-lunfardo-conoce-de-donde-vienen-muchas-de-las-palabras-que-usamos-a-diario_4604/

interesado en la rubia, la que en realidad respondió a mi requerimiento fue la otra y la rubia, obviamente por una decisión entre ambas, salió de escena Y así fue como conocí a mi primer amor. El sentido de la ficción es ese, que puede transformar la realidad.

Había tenido una relación antes, si es que se puede llamar de esa manera con una mujer que, tal vez sería unos años mayor que yo, que estaba muy dotada y a la cual le fui estableciendo un cerco. Vivía a dos cuadras de mi casa y cuando descubrí cuál era su domicilio empecé a pasar en mi bicicleta frecuentemente frente a esa casa. Lo notable de la situación fue que entablamos una cierta relación pero, en un momento, ella me dijo que no quería seguir conmigo. Entonces, para su sorpresa, le contesté, tú no quieres pero yo sí. Quedé absolutamente estupefacta. El planteo era a todas luces absurdo, porque una relación es algo que se arma entre dos, si alguien no quiere, el otro queda afuera. Le respondí a su necesidad de que no quería seguir conmigo, que yo sí. Obviamente no hubo mayor continuidad, y esa especie de amor incipiente, sobre todo con una carga erótica muy grande para mí desapareció y luego vino este acontecimiento.

A la cámara que terminó siendo uno de los amores de mi vida en la fotografía y sobre todo en el cine, se inició la relación con la morocha, en el sentido del pelo. A esa altura yo había comenzado a estudiar arte, aún sin la aprobación de mi padre, porque él me había inscrito en una carrera de secundario que conducía hacia la ingeniería que era lo que él soñaba para mí. Que yo fuera ingeniero y que pudiera colocarle una placa en la puerta, en mi puerta, en su puerta, en fin que dijera mi nombre y abajo ingeniero. Sin decirle abandoné ese secundario y me fui a la escuela de arte, de lo cual no me arrepiento para nada; no es que tenga algo contra los ingenieros pero no ayudaba al deseo de mi futuro. Estaba en la escuela de arte en la etapa en la cual se da el juego que narré en su momento, la joven y la cámara. Ella estaba estudiando en la escuela secundaria también, en lo que se llamaba la Escuela Normal que era una escuela que formaba maestras. Me preguntó si yo estudiaba y le dije que sí entonces me dijo dónde iba a mí me dio mucha vergüenza decir que estaba estudiando arte. Entonces le di como referente el colegio del cual ya me había desprendido que era el Instituto Técnico, que tendría esa intencionalidad de formar ingenieros o mejor dicho que orientaba para formar ingenieros en la carrera universitaria. Me parecía muy difícil que una mujer se interesara en alguien que, teóricamente, podría llegar a ser un artista. Como todos sabemos, “los artistas se mueren de hambre”. Aunque en aquel momento nadie pensaba en casarse. De todas formas uno se protegía, dado que a ella podría resultar repulsivo mi estudio. Le dije que estaba estudiando en esa en la carrera técnica y esta fue una parte difícil de sortear porque en la primera parte de nuestra relación ella me consultaba sobre algunas cuestiones con el convencimiento de que estaba estudiando en el instituto. No solo conocía por amistad a otros estudiantes sino que uno de sus hermanos mayores había sido estudiante de la institución. Y, por supuesto, me costaba muchísimo tratar de reinventar todo el tiempo la cuestión. En algún momento no pude mantener la ficción. Y es por eso que la ficción, fundamento de algo que habla este libro. La ficción es una construcción que hacemos para narrar nuestra realidad, de una manera, tal vez, equivocada cómo lo fue en este caso. Uno puede darle al otro esa noción, lo curioso fue que en algún momento tuve que confesar, cuándo nuestra relación avanzaba y fue muy linda, pues reaccionó llena de amor. Tuve que decirle que en realidad estaba en la escuela de arte porque no había forma que yo pudiera seguir con la mentira inicial y curiosamente y esta fue una de las grandes sorpresas de mi vida, ella me abrazó y me dijo: quiere ser artista y me plantó un beso que fue una de las gratificaciones más grande que tuve como compensación a aquella traición que yo había ejercido sobre mi padre. Cómo ven se trata de una mentira sobre otra mentira que es la base de la ficción. Que actúa constantemente en la realidad, es decir, la mentira significa la idea de una ficción que se construye sin que los elementos sean correspondientes a la realidad. Hay que hacer una pequeña observación en qué medida es válida; desde mi punto de vista la idea de mentir, la idea de ficcionalizar la realidad, lo es en tanto y en cuanto uno no esté vulnerando al otro. Que no sea una mentira en la cual el otro pueda terminar herido. Como lo acaban de ver, por

un lado me dio un gran beso y se sintió emocionada de que estudiara arte, le pareció más romántico, sería un artista. En su momento a mi papá le tocó tomar conciencia de que yo no estaba estudiando en la escuela a la cual él me había conducido sino en otra, lo tomo bien. Es decir, no ejerció ningún tipo de represalia porque, en última instancia, lo que el padre quiere es que el hijo estudié. Y si bien es cierto que no era el lugar que él hubiera deseado para mí, sin embargo le resultó grato que no estuviese abandonando todo y sí intentando algo para el futuro.

La realidad se duplica

Mañana se va para Nueva York y está por encontrarse con una amiga que la acompañará a comprar unos regalos para sus parientes que viven allá y la recibirán. Así, nuestra cita del mediodía se retrasa y buscábamos, vía telefónica, un nuevo horario para vernos y despedirla. Fijamos el lugar en un cafecito que está en un bosque, ella llegará en su bicicleta. Todo muy ecológico. Después de varios titubeos coincidimos que a las cinco sería la hora indicada. –A las cinco en punto estoy ahí.– Me dijo. No pude evitarlo, y recordé a Lorca y su extraordinario y terrible poema *La cogida y la muerte*. A las cinco de la tarde/A las cinco en punto de la tarde... Mi primer contacto con esa obra no fue por la lectura, sino en un recital de Aída Tesolin, una actriz y mimo. Lo hizo envuelta en una capa negra y cuando llegó a la muerte puso huevos en la herida, emergió, adelantando su mano abierta, extendida, enguantada y espantada de verde. Sobrecogedor. No diré que esa fuerza del color me llevó a la pintura, pero es algo que no olvidaré, cómo el juego entre la sangre por la que se conduce el poema y ese verde complementario me emocionaron.

Le dije que estaba bien, que no era necesario que llegara con toda precisión. Me contestó que claro, que lo sabía. Y agregó: - Yo no soy una mujer tensa.- Sin pensarlo, le dije: -No, eres extensa.- Se rió.

Me quedé pensando. También es actriz. Por lo tanto, la conexión con aquel recital no sólo fue por el horario.

El intento de este escrito se encuentra en una afirmación de Pablo Fernández Christlieb una especie de compañero de ruta.

Dicho en otros términos, la psicología social aparece aquí considerada como una obra (equivalente a las de arte o literatura o cine), y se le practica una crítica cultural. Finalmente, intento en el fondo —y en la forma, aunque no en el contenido— abogar por una psicología social de estilo latinoamericano.



Capítulo 1

Primero recorría el parque del Sur, con su lago inmóvil, de aguas pútridas, sobre el que se reflejaban las luces sucias del parque; atravesaba los caminos irregulares, y después me dirigía hacia el centro por San Martín, penetrando cada vez más la zona iluminada; de allí iba a dar una vuelta por la estación de ómnibus y después recorría el parque de juegos que se extendía frente a ellas antes de que construyeran el edificio del Correo; iba hasta el palomar, un cilindro de tejido de alambre, con su cúpula roja terminada en punta, y escuchaba durante un largo rato el aleteo tenso de las palomas. Nunca me atreví a caminar sola por la avenida del puerto para cortar camino y llegar a pie al puente colgante (Saer 2014).

Entre el cielo y el concreto

Narrativas visuales, estética y poética en La ciudad de la imagen

Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infra ordinario. Negar la jerarquía que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros, una pérdida de sentido que no es tan sólo una si está de la conciencia, sino un declive de la existencia (Virilio, 1998, 40).

La ciudad, en sus momentos anteriores, podía poseer un diseño similar por las condiciones de su existencia. Así la ciudad medieval amurallada determinaba ese perímetro como límite entre el adentro y el afuera. El conjunto se comprimía en el interior de esa demarcación. Extramuros se encontraba la producción, el trabajo agrícola que alimentaba a la ciudad. También se apropiaba del excedente conservándolo para los momentos de escasez por agotamiento o interrupción de la faena, por sequías o temporales. La invasión de los ejércitos enemigos podía ser otro motivo de suspensión. Al asediarla, ocupaban la tierra aledaña destinada al

cultivo y el pastoreo. Los propios campesinos quedan inhibidos para el trabajo ya que devienen en soldados para la defensa.

Cómo organismo animado, la ciudad es susceptible de crecimiento. Ildefonso Cerdá 1815 -1876 concibe el famoso ensanche de Barcelona no la guardara en una jaula pequeña limitada por murallas de hecho demoler a las existentes sino que la dejara extenderse todo cuánto sea necesario permitiendo que el ser humano asimila la nada rural (Fernández Christlieb, 1996, 15).

La ciudad actual tiene ciertos aspectos comunes y otros hechos diferenciados el tren en muchos casos es un ligamento con los poblados más o menos lejanos que se mantienen vinculados por ese medio. Los trabajadores suelen residir en ellos, especie de ciudades dormitorio y diariamente se desplazan a su centro de trabajo. Esa línea férrea, que en muchos casos conformó una parte significativa de la traza urbana ha desaparecido o se encuentra en franca decadencia. En la presencia del transporte automotor de pasajeros que con mayor movilidad y una menor infraestructura espacial resulta más adecuado para tal fin en tanto. En otros sitios se conectó al ferrocarril interurbano con la red del Metropolitano o subterráneo, con ello lograr una mejor articulación de la circulación. En otro simplemente quedó como una vía de acceso hasta la estación ubicada en la periferia o en una zona centro aunque con el crecimiento de la ciudad esa estación ubicada primigeniamente en los suburbios hoy está en un área más céntrica. Esa presencia determinará una particular configuración de la zona. Se trata de un núcleo que genera actividades comerciales diversas, en general, debido a la índole social de los que usan este medio serán comercios que ofrecerán productos para el consumo popular, zapaterías, tiendas, casas de comida, ferreterías, bazares. Es probable también la existencia de cines con películas de acción, aventura, eróticas, de bajo nivel de producción estético y técnico. Prostíbulos y lupanares suelen ubicarse en las inmediaciones así como hoteles y hospedajes baratos. Zona por excelencia del comercio ambulante y de transacciones de todo tipo, muchas de ellas ilícitas. Es un conjunto que muestra rasgos de la vida un tanto marginal con calles peligrosas, sobre todo, a partir del ciclo nocturno. Hay un sentido provisional de la vida que gana estos lugares dándoles un fuerte colorido urbano. Pertenecen por derecho adquirido al arrabal y cuando la urbe los envuelve se produce un fenómeno de recuperación y regeneración donde ciertos giros son controlados y desplazados pero la esencia se mantiene persistente.

...erotismo que se detiene intempestivamente ante el cadáver femenino (...) el burdel es necrofilia y la mujer sólo un cadáver. La heroica hechicera prepara noche tras noche, en su eterno lecho de muerte, la gran fiesta de magia negra para recibir con su mano fría y ajada, a su verdugo como un valiente y desfigurado cadáver, se dispone a seducir con sus miserables despojos, al hombre que la asesinó, a brindarle por unas horas la alegría de la fiesta, de la vida, en el templo de la degradación, de la muerte (Cohen Dabah, 1983, 92).

Otro sitio que presenta similares características es el puerto. Allí, la vinculación con lo externo asume dimensiones mayores. Se trata de un lugar idóneo para la introducción de mercancías. La magnitud de lo edificado es de grandes proporciones con depósitos y almacenes de todo tipo. Contrario al anterior, donde el movimiento de los trenes suele continuar durante toda la noche o, por lo menos, alcanzar altas horas, aquí el trajín laboral tiende a desaparecer al anochecer. Las calles aledañas pierden su bullicio y el tumulto tendrá que esperar al nuevo día para reiniciar su asonada. Esta singularidad aparece en forma notoria durante los fines de semana y en los días festivos.

La ciudad nos presenta diversas densidades. Es común que la más alta se ubique en la zona centro y disminuya proporcionalmente en la medida que se aleja hacia los barrios periféricos. Sin embargo esos conglomerados tienen su propio crecimiento gestando un área central donde el fenómeno centro-asentamientos concéntricos de menor volumen se repite aunque en una escala más pequeña. "Cada uno de esos barrios es una pequeña unidad que, simbólica y funcionalmente reproduce, y en cierto sentido busca sustituir, a la ciu-

dad” (Moreno e Ibarra, 1996, 30). Por lo cual la relación de número de pobladores por espacialidad construida no es una diagonal descendente sino una curva sinuosa decreciente con momentos ascendentes relativos. “A pesar de cierta homogeneidad que todos los barrios generan, la realidad es que la organización socio-espacial global se rige por un patrón centro-periferia” (Moreno e Ibarra, 1996, 30). En la parte más abierta de esa periferia la densidad decrece en paralelo al propio número de viviendas. Como dos peines encontrados, la ciudad y el campo se articulan en una continuidad sin fronteras. A punto que es imposible definir dónde acaba una y empieza el otro. Los últimos vahos de los vehículos a gasolina se entremezclan con el del estiércol de vaca. La demarcación puede tener un criterio municipal sobre los linderos ciudadanos pero la realidad es difusa. El habitante de esas áreas es campesino o ciudadano según sea su actividad, orientada hacia lo agrícola, industrial, comercial o de servicio.

San Juan y Boedo antiguo y todo el cielo...
Pompeya y más allá la inundación,
tu melena de novia en el recuerdo y tu
nombre florando en el adiós...
La esquina del herrero, barro y pampa;
tu casa, tu vereda y el zanjón
y un perfume de yuyos y de alfalfa
que me llena de nuevo el corazón
Sur... paredón y después...
Sur... una luz de almacén... (Manzi, Troilo, 1948)

“Los mitos urbanos y la literatura con frecuencia han anticipado la evolución conceptual del objeto urbanístico con mayor agudeza que las aproximaciones supuestamente ‘técnicas’ o ‘especializadas’”, tal como lo advirtió Henri Lefebvre (1970).

Toda la estructura urbana está articulada por las arterias que la comunican entre los diversos puntos. Dos aspectos intervienen en el de ese mapa: la geografía y la historia. La primera es más evidente entre una que se asienta en un llano sin interferencias y aquellas donde la presencia de montañas, ríos y lagos condicionan una integración fluida, o la presencia del mar actuando como freno en uno de sus lados. La segunda irá sobre conformando ese paisaje urbano a la luz del fenómeno de apropiación del suelo. En cierto sentido el primer aspecto se entrelaza con el segundo al crecer de acuerdo a los parámetros que lo natural impone, verbigracia terrenos inundables contrapuestos a otros que no lo son o lugares que ofrecen un mejor panorama al placer de la mirada. Luego el proceso de valor que el negocio inmobiliario genera. Por otra parte, está la dinámica que el Estado determina con sus actos. Así, un conjunto que se mantenía al margen de lo especulativo por estar aislado por las vías de comunicación, precarias o estrechas, se integra al conjunto por la construcción de una avenida que permite un flujo constante. Es el proceso social el que irá escribiendo la historia, una historia que estará marcada por el uso del poder y por las necesidades de control de quienes lo detentan. “Esta ciudad (la ciudad de México) en la medida que la destruimos nos destruimos nosotros mismos” (Celorio, 1999).

Otro aspecto que entrará en escena con fuerza es el de la conservación del patrimonio, convirtiendo a ciertas zonas en verdaderos museos abiertos al transeúnte. Estos bolsones en la traza la condicionarán impidiendo su renovación. De tal suerte que si por alguna causa es necesario que la zona se abra para el paso de un eje vial éste tendrá que alterar su diseño para respetar esa área privilegiada. En esa dimensión, en la medida





que se excluye del cotidiano desarrollo de la urbe, se transformará en una zona marginada del diario acontecer y es probable, sino se tienen los recursos para su preservación adecuada, que pronto ofrezca un ámbito similar al de la estación o del puerto.

El diseño urbano promueve o destruye el sentido de comunidad. Las decisiones que se toman para el futuro de las ciudades se basan en los usos y necesidades para un sistema de carreteras, tránsito masivo de vehículos y circulación peatonal. La densidad de viviendas, la altura de los edificios de oficina y el desarrollo de vecindarios son algunos de los factores involucrados en el diseño de una ciudad. Los niveles de criminalidad, congestiónamiento, contaminación del aire y asignación de recursos son aspectos directamente influidos por el diseño de las áreas urbanas y suburbanas (Keane y Keane, 2000,75).

Un cambio radical en el uso de la ciudad está dramáticamente ejemplificado en el sentido de propiedad. Hasta no hace mucho quien adquiere un inmueble lo hacía con el convencimiento de que también se llevaba un pedazo de terreno. Era un lugar muy sólido, el propietario estaba parado sobre la tierra. Dentro de sus linderos podía experimentar las transformaciones que quisiese o pudiese. Su edificación podría expandirse hasta tocar los límites del vecino o ganar en altura en la medida que contemplase la estructura necesaria capaz de sostenerla. Podía derribar lo existente para intentar levantar sobre los escombros una nueva unidad de vivienda, tanto o más compleja que la anterior, ponderando quizá una estructura nueva donde ocupará una mayor extensión para el jardín. O sea, dentro de los límites del predio podía intentar diversas soluciones. No es que actualmente haya dejado de existir esta expectativa pero si se ha dado un vuelco significativo hacia una forma que en aquel tiempo tenía una presencia baja y por ello incipiente. Las construcciones actuales en torres de departamentos alejan al habitante de su contacto con el suelo, compra una caja que está volando. Como tal, poco y nada puede hacer para jugar con las modificaciones. Tal vez pueda derribar un muro interno o construir una subdivisión, pero no puede ir más allá. No puede proyectarse en ninguna dirección, porque la pared del vecino está allí; ni proyectarse hacia los extremos porque no hay forma que pueda sostener esa intención. Tampoco puede intentar hacia arriba porque allí también está otro vecino. Si destruye lo edificado para intentar algo nuevo tendría que entrar en contubernio con todos los habitantes del inmueble y la nueva obra se parecería bastante a la que acaba de derribar. No podría, por tanto, modificar demasiado lo dado en función de que el terreno resultante sería muy estrecho como para intentar desarrollar algo al ras del suelo. Un imposible.

La ciudad es un sistema de lugares. Esparcimiento, trabajo, circulación por diversos medios. Abastece de variados sitios para el desarrollo de las inquietudes de sus hijos. Está dotada por divergentes espacialidades para los autos y para la gente, los de la producción y del entretenimiento, el lugar de los niños y de los adultos.

A los espacios públicos verdes asiste, los fines de semana, una población numerosa de diferentes edades y estratos sociales, estos espacios son usados para actividades, no sólo vinculadas con el esparcimiento (jugar al fútbol, tomar sol, tomar mate, escuchar música o ver algún espectáculo de títeres o circense) sino, también, con el trabajo: venta de artesanías urbana, de productos manufacturados, de antigüedades, de libros 'usados' o nuevos, lectura de tarot u otras actividades esotéricas, así como la asistencia de diversos grupos religiosos (Jiménez, 2000, 58).



La ciudad es territorio de sueños. Desde el simple anhelo de encontrar en cada salida un tránsito fluido y realizar la circulación sin contratiempos, hasta la incorporación del territorio urbano en la fantasía liberada al dormir.

Además de explícitos, aquellos sueños eran hermosos. Esta es una circunstancia que se le escapó a Freud en su teoría de los sueños. El sueño no es sólo un mensaje (eventualmente un mensaje cifrado) sino también una actividad estética, un juego de la imaginación que representa un valor en sí mismo. El sueño es una prueba de que la fantasía, la ensoñación referida a lo que no ha sucedido, es una de las más profundas necesidades del hombre. Esta es la raíz de la traicionera peligrosidad del sueño. Si el sueño no fuera hermoso, sería posible olvidarlo rápidamente (Kundera, 66).

¿Una feliz coincidencia? ¿Un acuerdo de vecinos? ¿Una disposición municipal? Lo cierto es que al cruzar la calle me sorprendió el espectáculo de las construcciones con esa tonalidad dominante. Al fondo, una iglesia alteraba el curso de la avenida, respetada como monumento nacional, invadía la calzada obligando a ejecutar una curva para librarla. La vía, ampliada recientemente, mostraba algunos muros ciegos apresuradamente construidos para tapar las zonas cercenadas de las casas que, parcialmente expropiadas, habían

posibilitado el ensanchamiento. Otras seguían luciendo sus fachadas originales expuestas directamente al paso de los transeúntes al perder los jardines que la almohadilla. Perdían vegetación, pero el frente permanecía intacto. Lo deslumbrante era el color, diversos tonos de amarillo, de siena, cromos y pigmentaciones hacia el naranja, dotaban de un aura de encendida calidez irradiando hacia el dorado el clima del conjunto. Algo mágico que también experimentará al paseante. Una ciudad intensa, de un tamaño mediano, absolutamente abarcable y con ese mi paso por otro barrio donde el color dominante tendía hacia el anaranjado y sus concomitancias iban hacia el rojo. La ciudad tenía historia, un pasado rico y un presente encanto tan particular que le brindaba los diversos momentos cromáticos de los distintos barrios.

Al recordar el sueño “Tras haber sido despertado por los pájaros de la casualidad...” (Kundera, 60) vuelvo a instalarme en su atmósfera para imaginarme que abandono el área y paso a otra construida sobre el color azul y la que sigue sobre verde y la contigua en tonos marrones y aquella otra sobre exquisitos violetas. Es una ciudad inspirada en principios estéticos que revela una gran articulación entre los habitantes para pintarla de una manera que los identifique con el barrio al que pertenecen.

El territorio de los sueños, propios de la ciudad, está disperso en sus salas cinematográficas, teatros, salas de concierto, museos y galerías de exposición plástica, sitios de exhibición fotográfica, auditorios, circos, parques de diversión. Es un sueño construido fuera de ella o en ciertos ámbitos, o en el propio recinto, pero en un tiempo precedente, que luego encuentra estos lugares de salida. Hay otras formas de sueño que no tienen que ver con el espectáculo. Es ejercido por sus habitantes en forma individual o colectiva. En la intimidad de los parques, ese diálogo de dos que construyen con sus ansias un futuro promisorio de felicidad y logros compartidos. Son las aspiraciones que día a día la recorren, pensando, imaginando un futuro distinto para sus vidas. Sentimiento sobre sí mismo o sobre los demás, sobre su forma de ver la ciudad, su apropiación.

Cómo describir algo que desde el principio no es más que un deseo. Deseo hacer una película en y sobre Berlín. Una película en la que se plasmará una cierta idea de la ciudad tras la guerra. Una película que, por fin, haría aparecer todo lo que falta en tantas otras rodadas en Berlín, y que sin embargo parece estar tan a la vista: sentimientos, desde luego, pero también algo en el aire, debajo de los pies, lo que verdaderamente diferencia, de forma tan radical, la vida de aquí con la de otras ciudades (Wenders, 33).

La ciudad es un circo. El circo es lo exterior, porque está fuera de la casa, pero el espectáculo se desarrolla en su interior. La ciudad es interior en tanto se ubica en un territorio vasto, pero es exterior en tanto en ella está la casa, cobertura primera, íntima de la existencia. El habitante participa de un acontecimiento diario que tiene la ritualidad de lo reiterado y el suspenso de lo nuevo, del interrogante, de lo incierto. El lugar por excelencia de la ciudad es la calle, sentido de circulación y frontera entre lo externo y lo interno. Un ámbito determinante para el conocimiento y el encuentro entre los seres humanos, sobre todo cuando son niños y jóvenes. Generaciones crecieron utilizando ese lugar predominantemente social, y sus extensiones en las áreas verdes o los sitios baldíos. Hoy, en ciertos sectores de algunas ciudades, ese hábito se ha perdido por el avance automovilístico y la inseguridad.

En el espacio público urbano el transporte ha venido ganando terreno respecto a otros usos (jardines, plazas, parques, etc.) (...) La ciudad se vio alcanzada por el vértigo de la velocidad que, a partir de ese momento, nos consume y el automóvil, en sí mismo se convirtió en un símbolo de la modernidad (Aguilar Nery, 2000, 50).

La calle es el día y es la noche, con ella llegan otros habitantes con otro tipo de encuentro y poco conocimiento entre quienes se ven, se buscan, se relacionan. Es el lugar cierto de marginados y discriminados de la ciudad. Con la luz persiguen su mendrugo, con la oscuridad ocultan su miseria, buscando algún cobijo en lugares públicos solitarios, edificios abandonados o alcantarillas.

La prostituta, la heroica prostituta nos conduce ahora a la fiesta. Se apodera de la calle, tejiendo y destejiendo las oscuras hebras de luna y medianoche. Se desliza sigilosamente entre las sombras, luz radiante que emerge mágicamente de las tinieblas, erotismo clandestino y subyugador carcomido por el vicio y el tiempo asesinos. Misteriosa lechuza que abre las puertas de la imaginación y el ensueño, vigilante sombra al acecho del hombre pequeño, del hombre cotidiano, siempre en busca de la fiesta, de la ruptura (Cohen Dabah, 1983).

Las ciudades se han homogeneizado en su imagen no sólo por la influencia de la arquitectura producida en los países centrales. Se expande a las capitales de los periféricos y luego ingresa al interior de cada uno de ellos. También, y significativamente, por una iconicidad que llega más rápidamente, en forma arrolladora, con las marcas de los productos que ocupan el imaginario colectivo en calles, avenidas, centros comerciales, penetrando por todos los intersticios de la vida cotidiana. Los elementos que viven en las ciudades más allá de sus fronteras originales y que las asemejan a unas con otras son los monopolios como Shell, Coca Cola, Pepsi, pero también los objetos que pertenecen a otros medios como las series de TV, el caso de Pikachu, es un icono casi reciente. No podemos escapar a la publicidad. Los anuncios espectaculares nos acechan desde todos los rincones de la espacialidad urbana. Nos persigue en el cine, en el teatro, penetra en ámbitos impensados, hasta no hace mucho, como la dignidad sublime del museo.

Las partes móviles son tan importantes como las fijas. Autos y gente nos habla del tiempo, de lo que se mueve y transcurre. Las fijas nos dicen que la eternidad es posible. La desagradable fealdad del humo, del caos, del calor, de la congestión. El ruido, el comercio formal e informal. La ciudad produce lugares de encuentro donde se dan cita diversas expresiones de artistas, flores, promocionales y vendedores informales. Cada quien tiene sitios que le resultan especialmente gratos, sea porque encierra algún hecho significativo de su existencia o porque le produce un cierto placer particular, quizá por la belleza del paraje o la tranquilidad del lugar.

Existen murallas invisibles. Si uno no es parte de una zona, no puede transitar por ella sin correr riesgo. Elijo la que tiene un vínculo con su historia: es el centro, que es la ciudad por antonomasia de las múltiples ciudades existentes en la ciudad de México (Celorio, 1999).

La ciudad se vive cuando se está en ella y crece en nuestro recuerdo en la medida que se va transformando, lo que quedó, lo que está siendo y hacia adonde apunta en el futuro, con las nuevas vías que se abren o las que se abrirán más adelante. Cuando se la deja para ocupar otros ámbitos la ciudad que se ha vivido se congela, se incorpora en la nostalgia y es la imaginación la que permite aceptarla en los cambios de los que se tiene noticia.

Lejano Buenos Aires, qué lindo has de estar...
Ya van para diez años que me viste zarpar.
Aquí, en este Montmartre, faubourg sentimental,
yo siento que el recuerdo me clava su puñal.
¡Cómo habrá cambiado tu calle Corrientes!
¡Suipacha!, ¡Esmeralda, tú mismo arrabal!
Alguien me ha contado que estás floreciente
y un juego de calles se da en diagonal.

No sabes las ganas que tengo de verte! (Cadícamo, 1931).

i El tango fue escrito por Enrique Cadícamo en otra ciudad europea: Barcelona, lugar donde vivía desde hacía varios años. Probablemente decidió colocarse en París por la significación de esa ciudad que, a esa altura, 1931, todavía era la capital del mundo. Y por el sentido fonético de la palabra, mucho más contundente con sus dos sílabas, que la del lugar de residencia del poeta.

Resulta curioso observar cómo la geometría urbana del ingeniero Cerda es más liberal que la de los ingenieros del París liberal de Haussmann. Durante el siglo XX será más eficaz la traza infinita de Cerda, que la optimización de los espacios limitados hecha por Haussmann, pero será más famosa París que Barcelona. Este prestigio parisino es importante, porque sirve de modelo a ciudades europeas como Bruselas, Praga o Milán, pero también repercute en la historia urbana de ciudades como Río de Janeiro o la ciudad de México (Fernández Christlieb,15).

La nueva capital del mundo, la así llamada ciudad de los rascacielos encuentra expresión en diversas manifestaciones artísticas. En el cine, la pintura, la literatura y en la música.

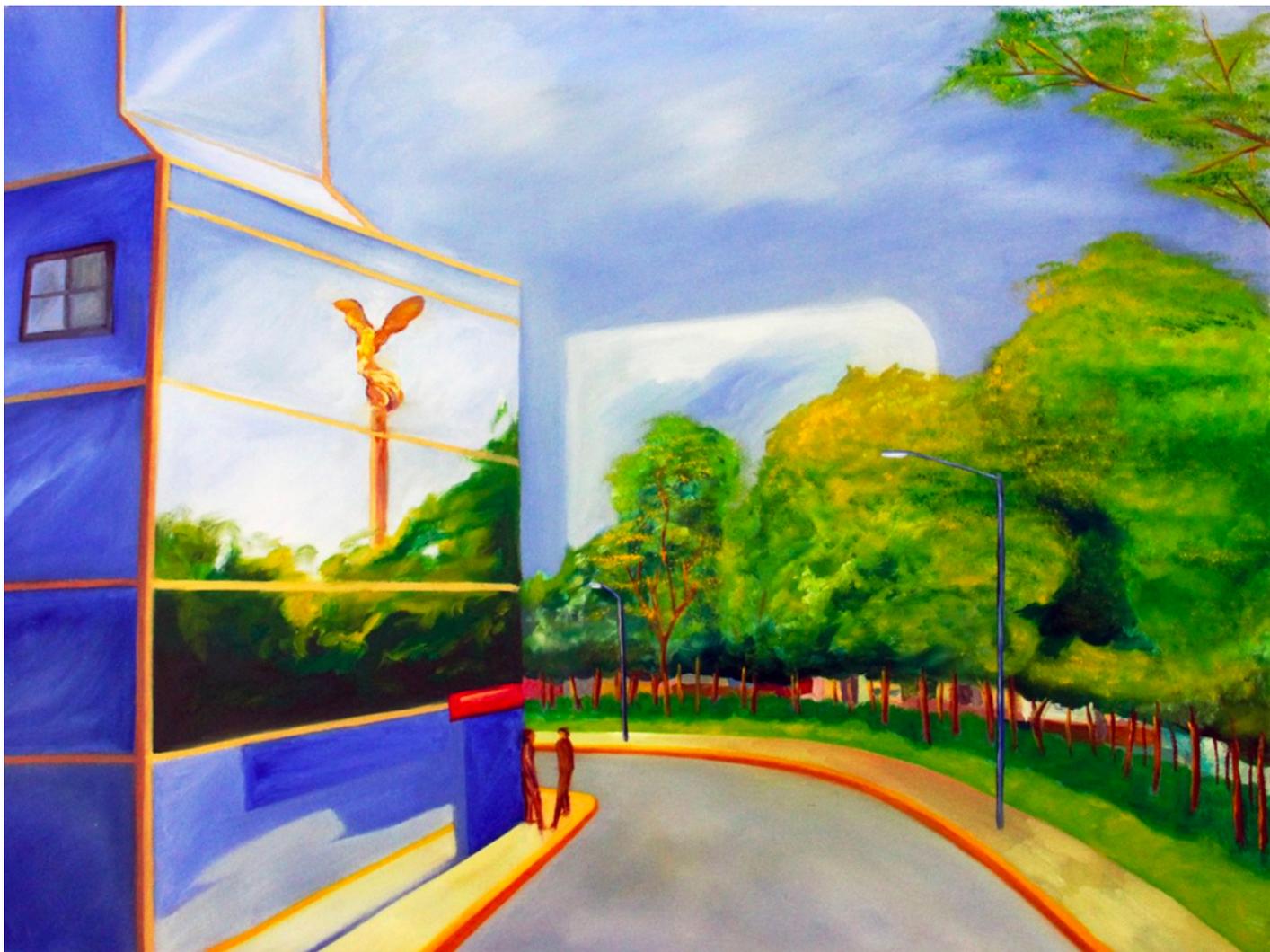
Hablar de los grandes músicos o de las grandes composiciones que han salido de Nueva York sería inabarcable (...) Las composiciones memorables son abundantes, sin importar si se habla directamente de la ciudad o si sencillamente se captura el ritmo vital neoyorquino (Nueva York, 2001, 57).

La ciudad es lugar de vida y encuentro, coincidencia, hallazgo, colisión, topetazo y refriega, partido y contienda. Es nombrada desde múltiples perspectivas, en diversos medios. Soporte del cotidiano acontecer, está allí para contenernos sin que nos percatemos de su existencia. Carga mucha historia para ser lo que es y se despoja constantemente de su ropaje en su busca incansable para ser otra cosa dentro de lo mismo, construye y se reconstruye permanentemente. Convive con el pasado mientras se entrelaza con el futuro. Está en una encrucijada que la vida permite ver sólo un atisbo de sus cambios. La mirada se esfuerza por abarcar los momentos sucesivos sin terminar de saber a ciencia cierta cuál es el presente que permite decirlo. Escribía Borges en 1926.

Yo soy un hombre que se aventuró a escribir y a publicar unos versos que hacían memoria de dos barrios de esta ciudad que estaban entreveradísimos con su vida. En el acto se me abalanzaron dos o tres críticos (...) Uno me trató de retrógrado; otro, me señaló barrios más pintorescos que los que me cupieron en suerte y me recomendó el tranvía 56 que va a los Patricios en lugar del 96 que va a Urquiza: unos me agredían en nombre de los rascacielos; otros, en el de las rancherías de lata (Borges,1995, 21).

B Capítulo dos

Ciudades implícitas



A juzgar por lo que me dicen algunos amigos urbanistas el libro (Las ciudades invisibles) toca sus problemáticas en varios puntos y esto no es casualidad porque el trasfondo es el mismo (Calvino 1998, 15).

Argumento

Anoche fuimos al palacio de Bellas Artes a escuchar a la sinfónica nacional. El programa incluía obras de Bach, de Mozart y de Brahms. Los integrantes de la Orquesta, que se habían ubicado en el escenario mientras afinaban sus instrumentos, ahora están de pie porque ingresan la concertista y el director de la formación. El público aplaude su presencia, estamos cerca del comienzo de la ejecución. Los dos saludan con una reverencia. Agradeciendo, por lo tanto, el recibimiento. El director sube al podio hace una observación del posicionamiento de los integrantes de la orquesta, levanta sus manos. El silencio es profundo, ni siquiera un carraspeo en la sala y hace el gesto con el que da comienzo a la ejecución. Se trata del concierto para violín y orquesta en re mayor opus 77 de Johannes Brahms. Son movimientos gráciles, ondulantes y la música comienza a fluir, suave, desde la zona de los chelos ubicados a su derecha. En el frente intervienen los clarinetes, sumando su aporte juguetón, siempre apagado, en ese clima de sonido moderado, las flautas traversas ingresan enseguida, comenzando el crescendo al que se incorporan las cuerdas en su conjunto. El proceso sigue. El propósito de tal texto tiene la intención de hablar de La ciudad implícita en el ámbito de su existencia y será una metáfora de la organización social.

La ciudad produce, provoca emociones estéticas, sus edificios, el plano urbanístico, el propio paisaje ciudadano, el sedimento histórico, también motiva reacciones estéticas a través de otros lenguajes, cine, fotografía, pintura, poesía, música. Como casi todo fenómeno social el arte es a la vez un producto y un factor de intervención en la comunidad, aparece junto con los primeros vestigios de la vida gregaria y sencilla. Su evolución con los grupos humanos refleja siempre con notable fidelidad los sentimientos y concepciones dominantes de cada momento.

Y si como todo sujeto es una proyección del objeto lo contrario también es cierto es decir que todo objeto manifiesta la subjetividad de quién lo ha construido creado transformado o simplemente señalado (Lopez Blanco, 1961, 44).

Es la expresión, la ciudad es de uno y es de otro, es mía y de los demás; es un lugar que compartimos *en silencio, sin un reproche* como diría el tango (Gardel y Le Pera). El disfrute de transitar es siempre un hecho nuevo, por más que hubiéramos estado allí el día anterior o hace un rato, la ciudad es y no deja de ser, nos cobia y no se olvida, cuando ya nos hemos marchado Es una propuesta de lectura sobre la ciudad como hecho orgánico, vital, planificada, des planificada y sus concomitancias a nivel de la imagen. Se trata de un trabajo de registro y lectura a través del discurso textual, de la fotografía, la plástica, el video, que tienen como protagonista a la ciudad significada desde la imagen.

La ciudad ofrece diversas situaciones que tornan apasionante su tránsito . Supuestos y comprobaciones, tarea de esta propuesta que se expresa por variados medios y atiende a distintas interpretaciones. Es la imagen, convidada en la genealogía urbana, parte constitutiva.

Los trabajos se asientan en ámbitos diversos, en un recorrido que peregrina por la ciudad en varias de las aportaciones considerando diversos emplazamientos y motivos de lectura. En otros casos, se trata de planteos teóricos que pueden aplicarse a diversos sitios. No desdeña el arte como marco de la vida urbana y en esa dimensión los aportes que la tecnología provee para imaginar la ciudad del futuro. Explora las contradicciones sociales y la presencia del poder determinando la vida de las personas. Aunque tiene mil formas de comunicarse, la ciudad ha preferido narrarse a sí misma y contar sus historias de manera visual, significada en el texto. Es, indudablemente, La Ciudad de la Imagen y demuestra a todas luces su predilección narrativa

mediante estos recursos. Con la representación de acontecimientos, padeceres y decires.

Textos

Un caminante recorre la urbe y acopia múltiples imágenes. El conjunto de todas ellas conforman una nueva ciudad que tiene una parte de ésta, otro tanto de aquella, un poco de esa otra. Así, el viandante culmina su tránsito escribiendo un texto nuevo, impreciso, siempre cambiante en la medida que intensifica sus experiencias. El receptor deviene creador al manifestar una nueva ciudad que es propia de sus percepciones y expresiones. El texto explora esa dimensión que tiene a la imagen como protagonista. Una existente y otra convocada, reformulada, creativa. Por ello la singularidad de esta ciudad es más que la suma de todas las conocidas. entrevistas, exploradas, La Ciudad de la Imagen.

En esta exploración por el terreno del arte, voy a enriquecerla con la poesía.

Esperando a los bárbaros

-¿Qué esperamos congregados en el foro?
Es a los bárbaros que hoy llegan.
-¿Por qué esta inacción en el Senado?
¿Por qué están ahí sentados sin legislar los Senadores?
Porque hoy llegarán los bárbaros.
¿Qué leyes van a hacer los senadores?
Ya legislarán, cuando lleguen, los bárbaros.
-¿Por qué nuestro emperador madrugó tanto
y en su trono, a la puerta mayor de la ciudad,
está sentado, solemne y ciñendo su corona?
Porque hoy llegarán los bárbaros.
Y el emperador espera para dar
a su jefe la acogida. Incluso preparó,
para entregárselo, un pergamino. En él,
muchos títulos y dignidades hay escritos.
-¿Por qué nuestros dos cónsules y pretores salieron
hoy con rojas togas bordadas;
por qué llevan brazaletes con tantas amatistas
y anillos engastados y esmeraldas rutilantes;
por qué empuñan hoy preciosos báculos
en plata y oro magníficamente cincelados?
Porque hoy llegarán los bárbaros;
y espectáculos así deslumbran a los bárbaros.
-¿Por qué no acuden, como siempre, los ilustres oradores
a echar sus discursos y decir sus cosas?
Porque hoy llegarán los bárbaros y
les fastidian la elocuencia y los discursos.
-¿Por qué empieza de pronto este desconcierto
y confusión? (¡Qué graves se han vuelto los rostros!)
¿Por qué calles y plazas aprisa se vacían
y todos vuelven a casa compungidos?
Porque se hizo de noche y los bárbaros no llegaron.

Algunos han venido de las fronteras
y contado que los bárbaros no existen.
¿ Y qué va a ser de nosotros ahora sin bárbaros?
Esta gente, al fin y al cabo, era una solución.

“Esperando a los bárbaros es el poema más conocido de Constantino Kavafis es como pasar del miedo a ser conquistados a la pena por no serlo, para que pase algo de una puta vez que cambie las cosas”. Estas palabras de Jorge remiten a lo esencial del poema y es la necesidad del enemigo para construir un discurso que permita el aglutinamiento de un conjunto que puede ser social o nacional. Por ello la ciudad implícita intenta hablar de una ciudad escondida, secreta, desatendida.

Propósito

Plantea que ciertas construcciones transitan por ámbitos diferentes en su contribución al desarrollo del pensamiento y el conocimiento, tanto en su elaboración como por su transmisión. Así, el propósito es reflexionar sobre lo diverso, aquello que está en el conjunto pero que resulta absorbido por éste. La idea es ver la ciudad desde sus interiores y que ellos nos ubiquen en la espacialidad de la urbe sin que ésta sea mostrada. Es exponer el todo por alguna de sus diversas partes. El sentido es como si una persona, por alguna situación extraña, apareciese o fuese depositada en alguno de los sitios y a través de él pudiese entender que se encuentra en una ciudad. El objeto es la ciudad, pero el propósito es más amplio porque tal conformación puede ser aplicada en diversas acciones académicas. El participante tuvo un instrumento que podrá utilizarlo en otros momentos, en otros lugares, de acuerdo a sus fines, en consecuencia este ejercicio permite entrever cómo, de qué manera es posible desarrollarlo en su propio campo de acción.

Lugares

Lugares donde se expresa la ciudad implícita: el interior de un teatro, que nos alberga en el concierto convocado, la propia representación teatral o la puesta en escena de un musical; el interior de una iglesia, de un restaurante, de una universidad o escuela; un estacionamiento, el interior de la casa en sus diversos ambientes, un supermercado o una farmacia El ruido citadino al momento de dormir, una persona escribiendo a máquina o en la computadora pero con estructura de secretaría. Las fábricas pequeñas enclavadas en el conjunto urbano así como los talleres de diversa índole, automovilísticos, de hojalatería, de reparación de electrodomésticos; las tiendas del barrio, los supermercados y gasolineras. La cárcel. Los bailes populares y los salones destinados a tal fin. El cementerio, el hospital. La decadente plaza de toros; los diversos escenarios del deporte como canchas de fútbol, de tenis, de básquet, todos ellos implícitamente nos hablan de la ciudad y el propósito de este escrito fue proponer estos escenarios a través de la investigación, documentación, narración y, fundamentalmente, de la imagen apelando también a la ficción tanto en un medio gráfico como en la literatura. Los jardines y parques. Y qué decir de un factor que incide en nuestra vida de una manera determinada como lo es la tecnología, voraz, arrasa con lo establecido hasta ahora. Y promete siempre más, es un presente vertiginoso. A la par que libera, acumula más y más pasado. El micrófono, la radio, la televisión, el video; los diversos instrumentos que permiten que una mayor cantidad de población participe de la comunicación, muestre ciudad en otros sitios que pueden ser también ciudadanos, rurales o de esparcimiento. En esa dimensión tendríamos aquellas instituciones que son vitales para su salvaguarda cómo puede ser el cuartel de bomberos o el establecimiento de la protección civil. El primero nos remite directamente a los incendios que en ciertos momentos arrasaron con ciudades como San Francisco o Chicago. El segundo, si bien es cierto que interviene en estos casos también, participa en los sismos como los que asolaron a la Ciudad de México y

otras entidades del país en distintas ocasiones y también en los casos de las inundaciones como pueden ser las de New Orleans o las de New York. Es decir que su propia existencia nos habla del conjunto urbano.

Consistencia

Otra forma de pensar (y hacer)

Decíamos que el propósito plantea que ciertas construcciones transitan por ámbitos diferentes en su contribución al desarrollo del pensamiento y el conocimiento, tanto en su elaboración como en su transmisión. El objeto de diseño es la ciudad, para transformarla, sentirla, inventarla. La ciudad es en sí y es otra, está en fuga, modificándose permanentemente, aún si se nos escapa en sus propios vericuetos y no se logra percibir. Las Ciudades en fuga señala esa capacidad de las urbes en su transformación constante. Es un hecho material plagado de espíritu, se esconde en sí misma, se retuerce y nos deslumbra con sus sorpresas. Resultado del proceso civilizatorio como una alta expresión, guarda en sí a las otras ciudades que le precedieron y la cultura tiene la articulación de la historia que nunca es suave, está teñida con la sangre de la explotación. Es decir, tiene un fuerte asidero en la política alumbrando dos aspectos el de la Ciudad suturada y las Ciudades insumisas que integran el proyecto de Ciudad y política.

Así, el propósito es reflexionar sobre lo diverso tomando a ciertos autores cuyo trabajo avanza por andariveles singulares como pueden ser Walter Benjamín en el terreno de la investigación. En esa línea, el extraordinario escritor mexicano Sergio Pitol, que se fuga de las ataduras del sedentarismo y emprende la travesía donde las ideas son formas de vida y reminiscencias, o Jorge Luis Borges y su experiencia metafísica en la literatura con deliciosas construcciones que expanden la imaginación. Acompañado también por un admirador suyo, Italo Calvino y su extraordinario libro *Las ciudades invisibles* (2020). Es la urbe que se desarrolla de manera, unas veces tácita y otras explícita, una discusión sobre la ciudad moderna. “Creo haber escrito algo como un último poema de amor a las ciudades, cuando es cada vez más difícil vivirlas como ciudades” (Calvino, 2020). En esa intencionalidad de la poética pretendemos trabajar en manifestaciones creativas y de descubrimiento de lo que oculto eso que espera nuestra participación poética, en el sentido que el objeto verdadero de la poesía es el “Imperio infinito del espíritu” (Boileau, 1984). Como la ciudad, hecho material plagado de espíritu, trazando un vínculo entre la realidad y la ficción, que muchas veces es más significativo en el develamiento de lo real. En consecuencia la aparición de una ciudad imaginada, fluida, próxima a las ideas, superpuesta a la ciudad efectiva, transformándola, reescribiéndola a partir de los imaginarios urbanos. La ciudad de la imagen da lugar a experimentar desde multiplicidades y colectividades, heterogeneidades. Otro actor singular que alimenta el sentido de lo que tratamos de establecer en la investigación es Albert Camus, tanto por sus novelas o ensayos que respiran libertad, tal el caso de *Verano Bodas* (2020), como por su concepción del absurdo.

Los temas

Que atraviesan la ciudad y la marcan, la definen, la desarticulan o le confieren su sentido. Están en los periódicos. La mentira. El engaño, la invención de sujetos innecesarios pero que permiten que el poder se expanda, que lo abracé todo, que nos coloque en una mayor dependencia porque sus actos, sus acciones, están más allá de toda posibilidad de control, de respuesta desde nuestra parte, los llamados ciudadanos de a pié. Son los medios de comunicación, los mal llamados medios de comunicación porque, se supone, que deberían estar al servicio del conjunto de la sociedad y están defendiendo sus propios intereses, van en una dirección opuesta a la del conjunto social. Entonces hay que trabajar este aspecto que hace la ciudad, que la define, la manipula, la estruja y sistemáticamente la destruye.

El sistema construye sus partes y éstas, como en la alienación del trabajo fabril, no tienen conciencia

de su pequeña fracción, del engranaje. ¿Qué sabe el policía que golpea al manifestante con tan tremenda violencia sobre su condición de tuerca, de pedazo mínimo de una historia que lo contiene, derribando su condición de ser humano? Es un pedazo de mentira, un algo que está ahí y que, aparentemente, pertenece a la raza humana, embrutecido desde su infancia termina no pensando, es un cacho de carne, una especie de nada. Tal vez sería, en ciertas circunstancias, seguramente disfruta la relación sexual, probablemente le gusta comer y no digamos emborracharse. Leer es una actividad absolutamente ajena, tal vez se interese por los resultados de los partidos del domingo. Ese pedazo de brutalidad lanzado a la calle, como un vómito de la naturaleza, ejerce su maléfico quehacer, destruye, quiebra, envilece. Entre las múltiples formas que ha encontrado el pensamiento del jefe represivo hoy apareció una nueva hoy 14 de noviembre de 2018, la policía se mantiene al margen y los manifestantes esperan, han llegado allí para hacer acto de presencia y mostrar su disconformidad con la ley del presupuesto que pronto se ha de votar. Esperan, se entretienen contando chistes o ejecutando algunos cánticos. De pronto, un grupo de policías de civil, pero que portan un chaleco con la inscripción en la espalda que los identifica como pertenecientes a la fuerza de la ciudad irrumpen en un grupo más o menos numeroso con la complacencia de los uniformados que le crean una pantalla. Buscan algo, buscan a alguien que, inocente, está conversando con sus compañeros. No está claro por qué, pero la patota lo toma y lo detiene arrastrándolo hacia el círculo de los uniformados que se abren para dejarlo pasar y se cierran inmediatamente creando una muralla con sus escudos. Los compañeros del trabajador reaccionan e intentan impedir el secuestro, para terminar frente a esa muralla de plástico mientras gritan e insultan a los policías gestando así un clima que las llamadas fuerzas del orden prontamente resuelven con cierto grado de generosidad violenta.

La frase que pronunció Eva Perón fue “Donde existe una necesidad nace un derecho”. Con la intuición de mujer y de política recogió en pocas palabras el deseo profundo de un pueblo que ponía en ella sus esperanzas. Ella había sufrido en sus años de joven actriz lo peor de la pobreza: no la escasez del presente sino la incertidumbre del mañana (2015).

Más elocuente, sin embargo, la frase más corta, que es la que hoy repiten en Argentina cuantos recuerdan a Evita: “Toda necesidad es un derecho”.

En la fase superior de la sociedad comunista, cuando haya desaparecido la subordinación esclavizadora de los individuos a la división del trabajo y, con ella, la oposición entre el trabajo intelectual y el trabajo manual; cuando el trabajo no sea solamente un medio de vida, sino la primera necesidad vital; solo entonces se podrá rebasar totalmente el estrecho horizonte del derecho burgués, y la sociedad podrá escribir en su bandera: “De cada cual, según su capacidad; a cada cual, según sus necesidades” (Marx, 1875, 16).

El juego que estoy proponiendo entre la frase de Marx y la de Eva perón, que fue posterior pero que no necesariamente deviene del pensador, establece conexiones significativas en una realidad que en su momento intentó una construcción distinta en su estructura social, que consiguió importantes logros, pero que terminó en una derrota en el plano militar. La dictadura que sobrevino aplicó una férrea censura política, no sólo por la prohibición de sus símbolos sino por el ataque descomunal sobre la población, sobre los sectores que estaban identificados con el peronismo. Habían crecido en su posibilidad de ser.

El que sería deudor de la concepción de Marx, el Partido Comunista de Argentina, era un epígono de las necesidades soviéticas impulsadas por Stalin, veían en el peronismo una asimilación del fascismo y por ello lo combatirán de una manera desmesurada llegando aliarse con los intereses norteamericanos para lograrlo. Del otro lado, desde la concepción de Evita se encontraba con este abrumador ataque no tanto por su efectividad numérica sino por su concepción de aliado de los intereses norteamericanos y de la oligarquía Argentina y por ello descreída totalmente del marxismo.

Este aspecto que he destacado en esta parte habría que incluirlo dentro del texto del comienzo y qué

tiene que ver con la noción que estamos impulsando respecto a la metáfora de la organización social y la estructura musical de un concierto y de sus ejecutantes.

Hay una recordada frase de Picasso: “Yo no busco, encuentro”. En tanto Ranciere (2007) en el texto de El maestro ignorante, señala:

Quien busca siempre encuentra. No encuentra necesariamente lo que busca, menos aún lo que es necesario encontrar. Pero encuentra algo nuevo para relacionar con la cosa que ya conoce. Lo esencial es esta vigilancia continua, esta atención que no se relaja nunca sin que se instale la sinrazón -esa en la que el sabio sobresale tanto como el ignorante-. El maestro es el que mantiene al que busca en su rumbo, ese rumbo en el que cada uno está solo en su búsqueda y en el que no deja de buscar.

La idea de buscar y no necesariamente encontrar o encontrar algo que no se busca y que no necesariamente queda ligado a la causa que le dio inicio o que puede tener un comportamiento colateral. En cualquiera de los casos nos encontramos con lo nuevo, algo que no estaba allí cuando iniciamos nuestro trabajo. En ese sentido la experiencia de la investigación resulta aleatoria. No tendríamos que ir de un punto a otro, esta situación lo hace totalmente previsible y no indudablemente distinto. Entonces lo casual es la base por la que el investigador intenta transitar. Hay una palabra que define lo que es ese proceso, la palabra es incertidumbre. Se transurre por un sitio, por un lugar, por un momento temporal y no necesariamente se consigue lo que se intenta, es la incertidumbre. Hacia dónde estamos transcurriendo, de qué forma estamos buscando o hasta qué punto podemos llegar a encontrar. Entonces la incertidumbre nos regresa a aquella afirmación anterior o algo que estaba en los inicios de este texto con el trapecista que se lanza al vacío, confía en que las manos de su compañero lo están aguardando pero en ese instante siempre está la duda, es decir que la duda es un factor de crecimiento, que la incertidumbre de lo que vayamos a encontrar es un acto creativo, si no encuentra las manos terminará en la red que lo protege, su intento quedará frustrado pero, probablemente, no abjuró de la sensación, la tremenda sensación que significó lanzarse en ese intento que provee incertidumbre. Este hecho, que es la investigación, es de trascendental importancia, no se puede aplicar en todos los momentos de la vida.

Cuándo el devastador gobierno de Macri se iniciaba una de las situaciones que se hicieron desde ese momento permanentes y años después del inicio de su mandato continuó es el despido de trabajadores, con la peregrina idea de achicar el Estado, de gestar un ejército de desocupados que pudiese reemplazar a los compañeros que todavía trabajan e intentan un mejor salario. Como una amenaza latente para que aceptarán lo que el capital le imponía, el que era en ese momento ministro de educación les planteó a los trabajadores que ellos tenían la posibilidad de vivir en la incertidumbre es decir de poder encontrar un nuevo trabajo que compensara el que habían perdido así, la idea de la incertidumbre es perversa, porque alguien que quiere tener un salario digno se va a enfrentar a la idea de la desocupación que a su vez en la medida que esa desocupación se multiplica y que lanza a la calle a una gran cantidad de trabajadores que luego van a intentar conseguir un nuevo empleo hace que la situación sea de una verdadera y terrible situación de desaliento, eso no es la incertidumbre, es una mentira del ministro de Educación que les lanza a los trabajadores. Vaya a saber dónde habrá aprendido esa palabra para decirles que era lo mejor vivir en la incertidumbre, en ese momento de sus vidas que les provocaba angustia y el mequetrefe le llamaba incertidumbre. Era, decía, una forma de vivir la cotidianidad sin seguridad. Una aventura frente al hambre.

Entonces, lo que estamos convocando acá es a lo que significa la investigación, como algo difícil, como un proceso apasionante, que tiene el factor de lo incierto. Cada uno de los investigadores, sean estos alumnos o docentes, se lanzan al trabajo de la investigación y tienen el grado de incertidumbre con relación al hecho intelectual, porque la comida está asegurada, por lo tanto es una incertidumbre creativa. La otra, la que propone el ministro, es una incertidumbre del horror, del miedo del no saber que puede conseguir para que su

familia, y él mismo, continúen subsistiendo. Por lo tanto, reivindicamos la incertidumbre, pero no es aplicable al todo o nada de las cosas, lo que pudiéramos manejar en nuestro ámbito es adaptable a todo, nuestro todo, que puede tener circunstancias particulares muy ricas. Pero, insisto, no entra en el terreno de lo social. Aunque en nuestro trabajo estamos investigando lo social, es decir, el comportamiento que un conjunto de seres tiene en una ciudad, región, país. Qué es el tema nos convoca en nuestro trabajo.

El mundo se revela, para un ser humano sensible, sin ningún propósito o significado determinado. El mundo no es racional. De ahí surge el sentimiento del absurdo. Entiéndase bien, desde la construcción de las relaciones entre los seres humanos esta situación es absolutamente cierta pero nuestra idea no es nihilista. Es una construcción que atiende a lo social y que piensa que la lógica de la transformación está en la clase obrera, Ya sea como protagonista de la acción o como conductora omnipresente de una transformación que implica



a distintas clases sociales. Esta es una verdad, esto es una afirmación y en esa dirección puedo decir que tengo fe, puedo decir que creo en ese algo que se va a producir y que va a cambiar el sentido de las cosas. Entretanto no puedo olvidar la circunstancia absurda de muchas creencias. Ahora, si desde la lógica, el ser asumiera la idea de la muerte como una verdad definitiva, es probable que podría tomar distancia de muchas apetencias ligadas a la posesión privada y al poder que la garantiza.

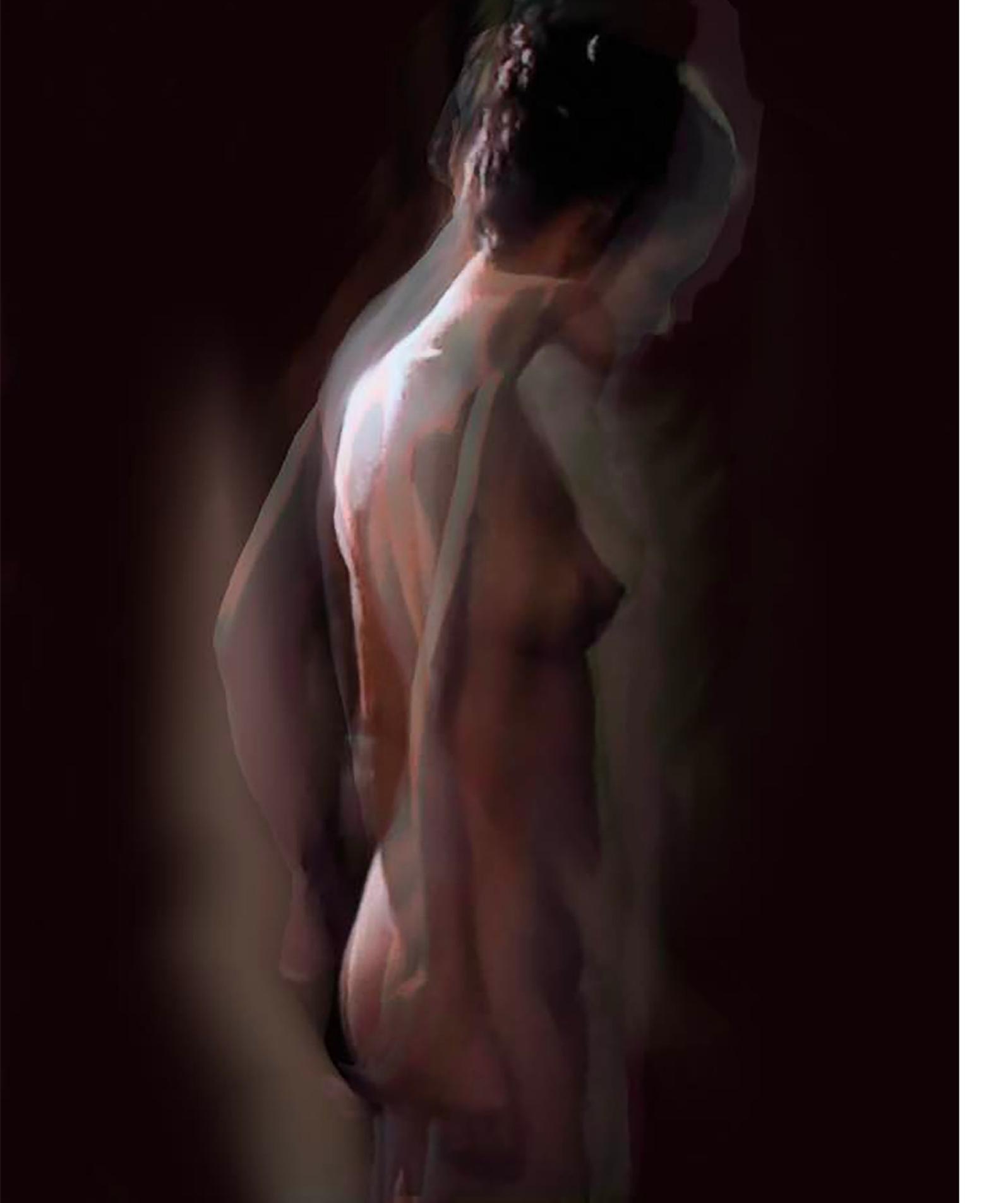
Itaca es un poema casi taoísta. Sublima la necesidad del viaje como superior al destino del mismo. El objetivo es llegar a Ítaca, pero la sabiduría y el conocimiento se encuentran en el camino, en el Tao. Lluís Llach musicó el poema en 1975, convirtiéndose en el disco más vendido del cantautor hasta entonces. Últimamente Artur Mas, ex presidente de la Generalitat, utiliza de vez en cuando esta metáfora para simbolizar el largo y duro camino que lleva a la independencia de Catalunya.



Itaca

Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
pide que el camino sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias.
No temas a los lestrigones ni a los cíclopes
ni al colérico Poseidón,
seres tales jamás hallarás en tu camino,
si tu pensar es elevado, si selecta
es la emoción que loca tu espíritu y tu cuerpo.
Ni a los lestrigones ni a los cíclopes
ni al salvaje Poseidón encontrarás,
si no los llevas dentro de tu alma,
si no los yergue tu alma ante ti.
Pide que el camino sea largo.
Que muchas sean las mañanas de verano
en que llegues -¡con qué placer y alegría!-
a puertos nunca vistos antes.
Detente en los emporios de fenicia
y hazte con hermosas mercancías,
nácar y coral, ámbar y ébano
y toda suerte de perfumes sensuales,
cuantos más abundantes perfumes sensuales puedas. Ve a muchas ciudades egipcias
a aprender, a aprender de sus sabios.
Ten siempre a Itaca en tu mente.
Llegar allí es tu destino.
Mas no apresures nunca el viaje.
Mejor que dure muchos años
y atracar, viejo ya, en la isla,
enriquecido de cuanto ganaste en el camino
sin aguardar a que Itaca te enriquezca.
Ítaca te brindó tan hermoso viaje.
Sin ella no habrías emprendido el camino.
Pero no tiene ya nada que darte.
Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado. Así, sabio como te has vuelto, con
tanta experiencia, entenderás ya qué significan las Itacas.





Método

C Tercera parte

Capítulo uno

“Ah si un cuerpo nos diese” “Ah sí cuerpo nos diese” “aunque no dure”
“una señal” “cualquier señal” “de sentido” “oscuro” “ocurra” “Ah si un cuerpo
nos diese aunque no dure” “una señal” “cualquier señal oscura” “Ah si un cuerpo
nos diese aunque no dure” “cualquier señal oscura de sentido” “Veo una sombra
sobre un vidrio. Veo” “algo que amé hecho sombra y proyectado” “sobre la
transparencia del deseo” “como sobre un cristal esmerilado” “En confusión,
súbitamente, apenas” “vi la explosión de un cuerpo y de su sombra”
“Ahora el silencio teje cantilenas” “que duran más que el cuerpo y que la
sombra” “Ah si un cuerpo nos diese, aunque no dure”
“cualquier señal oscura de sentido”
(Saer, 2014)

Pensar en imágenes

Hemos pensado que los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo (Deleuze, 1994, 12).

El productor de imágenes

Los medios audiovisuales y el mensaje

El intento de convencer al espectador ¿es justo? El mensaje positivo para que aprenda o el negativo para que reaccione son formas opuestas de presión sobre la conducta individual de los contempladores, aprisionados pasivizados en una butaca por un determinado tiempo -definido por la proyección- donde el sujeto es objeto del bombardeo de imágenes, sonidos, conceptos, para que adopte, tal o cual actitud que un individuo, o un pequeño grupo social ha determinado que es el justo, el verdadero.

Una actitud más modesta, podría expresar, en cambio, un criterio más profundo en una simple exposición de acontecimientos, con una orientación explícita que permitiera al espectador el reconocimiento del contenido del mensaje pero también y fundamentalmente, el reconocimiento del medio, del artificio a través del cual

aquél viene registrado. Más que convencer a un espectador sobre lo justo de una causa, el realizador debería proporcionarle las herramientas para que el propio espectador desarrolle sus conocimientos, y conocimiento quiere decir conciencia, tanto de la realidad como del vehículo que hoy es parte de la realidad, garantía de su reproducción pero también potencialidad de su transformación.

Conciencia es posibilidad de análisis crítico, de lectura del medio y con ello, otras lecturas de otros mensajes en el mismo o diferentes medios. Nuestra preocupación sería entonces de respeto. Respeto a la realidad, respeto al vehículo y, sobre todo, respeto al espectador.

Respeto a la realidad

En el sentido de acercarnos a ella con cautela, sin pretender imponer nuestra concepción, nuestras normas. Dejar que ella fluya desde su propio ámbito con su carga de contradicciones. En la medida que esto acontece, en la medida que podamos registrar los acontecimientos y los “paréntesis” que entre ellos se suceden, expresaremos no sólo la realidad sino nuestras propias convicciones. De esa conjunción aparecerá nuestro mundo individual y colectivo. Toda obra es o debería ser una obra de amor y quién ama, fundamentalmente respeta. Amar la realidad no significa renunciar a modificarla pero esa acción debe estar autocontenida en la propuesta no como una imposición sino como el consecuente resultado de una exposición.

Respeto al medio

Por el cual esa realidad viene registrada, es el conocimiento cabal de sus límites y posibilidades. Braque decía que la libertad en pintura es la conciencia de sus límites. Intentar transgredirlos sin conocerlos es un acto suicida que conduce al agotamiento. Cada medio tiene su propia historia en el marco de la historia general, es parte de ella. Es necesario su conocimiento. Tiene, también, condicionantes técnicos que facilitan determinados aspectos expresivos. En los medios visuales y audiovisuales encontramos una gran cantidad de aspectos que en lo estético les son comunes pero también demasiadas diferencias como para no estudiarlas. Es el conocimiento profundo del medio, de sus posibilidades, de las leyes que lo rigen el que nos permitirá reflejar la realidad reflejando nuestra concepción. A partir de allí podremos incidir con juegos y alteraciones del medio para conseguir los efectos que necesitamos para expresarnos.

Respeto al espectador

Al no violentar y permitir su proceso de autotransformación. Es evidente que la carga de ideología que representan los mass media no puede ser contrarrestada con un film, un audiovisual o un cartel, y esto desespera a quienes, desde su juventud, quieren la transformación inmediata de este mundo injusto. Producto de la celeridad con que se manifiestan los cambios que internamente van modificando su conducta y accediendo a grados superiores de conciencia quieren trasladarlos a la mayor cantidad de espectadores, en forma rápida para que participen de sus propios cambios. Esto, unido a las pocas oportunidades de poder realizar sus obras con continuidad por las condiciones económicas de nuestros países, los lleva a colocar en una sola producción lo que corresponde a varios y el efecto no puede ser más pernicioso, los espectadores salen atiborrados pero no convencidos, su actitud sigue siendo tanto o más pasiva que en la que lo colocan los medios tradicionales. Por ello, el compromiso del productor es generar propuestas abiertas que permitan al espectador el desarrollo de la conciencia.

La comunicación

Es común ver que se reflexiona sobre una actividad ponderando la como la más importante de todos los trabajos que el ser humano realiza, sin embargo es un riesgo que hay que aceptar cuando consideramos a

la comunicación como una parte fundamental de todo el proceso cultural educativo o de información. Es el verdadero soporte, aunque normalmente no se le confiere real valor de articulador del mensaje a transmitir, los medios en la educación formal son poco empleados, sobre todo en algunas carreras y cuando se apela ellos son subutilizados. Gran parte de los docentes que integran las universidades en nuestros países no tienen una formación en lo pedagógico, el título que los habilita es el de su propia especialidad. Existe un menosprecio por la forma que todo proceso educativo tendría que presentar, es el mismo que se da con relación a la utilización de los medios. La estrategia de los medios no es contemplada en el proceso educativo ni siquiera apenas aprovechada en la formación de pedagogos, en la otra cara, las escuelas de comunicación le dan muy poca importancia a la educación. Es que casi la totalidad del presupuesto educativo en nuestros países se prevé para sueldos, con lo que el empleo de recursos para medios es prácticamente nulo. Es decir que todo planteo de planeación en medios requiere una cuota importante en inversión pero fundamentalmente una reestructuración total de las categorías y recursos con los que las instituciones cuentan. En los próximos años, la única alternativa de alcanzar a todos los sectores de la población está en el uso de los medios, la educación formal no permite actualmente cubrir ni una mínima parte de la creciente demanda.

Las escuelas de comunicación nacieron signadas por el periodismo. Los estudiantes fueron orientados hacia los medios impresos. La formación incluía capacitación técnica y un barniz cultural que resultaba indispensable para desenvolverse en el periodismo. El universo de la imagen fija y en secuencia quedó fuera, en principio, por dos motivos: la falta de teóricos y la carencia de equipos. Fue siempre más fácil conseguir algunas máquinas de escribir que cámaras fotográficas o sistema de video. Aún hoy, cuando se piensa en trabajos de investigación por parte de los docentes que se afanan partiendo de su implementación en la problemática y la práctica de la imagen, como es el caso de los diseñadores gráficos, realizadores cinematográficos o artistas plásticos, deben presentar un plan de trabajo, avances, informes y conclusiones utilizando como medio la palabra escrita. El concepto de investigación está profundamente influido por las ciencias sociales, es verbalista. El trabajo con la imagen propiamente dicho no es considerado como investigación. Esto no quiere decir que el trabajo teórico es de poca importancia, de otra manera sería una contradicción con lo que acabamos de afirmar anteriormente, pero lo entendemos como interdisciplinario, trabajo de equipo entre los que pueden avanzar en la práctica con la imagen y los que pueden teorizar sobre ella. Esto tampoco niega que ambas actividades se concentren en una sola persona, simplemente se quiere llamar la atención en este diagnóstico, hecho previo a la formulación de cualquier plan, sobre la subvaloración de la imagen en las propias carreras que la presuponen como parte esencial de su discurso. Si los investigadores o productores de la imagen no asumen esta problemática muy poco podremos avanzar en la trasmisión de conocimientos a las nuevas generaciones ya que será imposible superar ese “pecado original” de un proceso que es histórico: el verbalismo.

Pensar en imágenes

Es muy anterior al pensar en conceptos. Es que el pensamiento en conceptos surgió del pensamiento en imágenes a través de un lento desarrollo de la abstracción y simbolización, de la misma manera que la escritura fonética emergió por procesos similares, de los símbolos pictóricos y de los jeroglíficos. La evolución del lenguaje comenzó con imágenes, progresó a los pictógrafos o viñetas, pasó a las unidades fonéticas y finalmente al alfabeto. Cada nuevo paso fue, sin duda, un progreso hacia una comunicación más eficiente. Pero ello desembocó en un mundo donde la educación y la enseñanza son, ante todo, verbalistas, donde parece que es imposible conceder una auténtica atención a algo que no sean palabras y conceptos. Todo lo que corresponde a la visión, o percepciones de cualquier otra forma, es extraño y falto de profundidad.

Ocupa un lugar secundario en los programas de las escuelas y es allí donde se reproduce esta ideología, como tantas otras, que alimentan la perpetuación del sistema. Nuevos verbalistas saldrán de allí que

consideran sospechosos a los que no lo son.

Parecería que el proceso de sucesivas abstracciones que en la historia llevan desde la imagen al alfabeto instaló el sentimiento de que lo visual pertenece a un pasado superado, por lo tanto es primitiva, lo que equivaldría a inferior, atrasada. A más imagen, menor nivel, es el axioma. Ese espectro que desveló a Leonardo en su intento de colocar a la producción plástica como una de las funciones del intelecto: “la pintura es cosa mental”, decía, pervive hoy y alcanza a quienes podríamos calificar de progresistas. Los congresos para la cultura rara vez incluyen a pintores, gráficos o cineastas y, cuando lo hacen, son una reducida minoría. Es coto de novelistas, poetas, ensayistas y críticos. La evolución marcó, entonces, un proceso de abstracción y síntesis desde la imagen hasta el alfabeto. Sin embargo, podemos hablar de un proceso inverso donde encontramos, por ejemplo, la potencialidad de la imagen cinematográfica, capaz de presentar en un solo plano, de unos cuantos segundos de duración, un fragmento de una novela que demandó del escritor un sin número de hojas. Goethe decía: “La palabra se esfuerza en vano por construir creativamente figuras”.

La percepción

Casi desde nuestra primera experiencia del mundo organizamos nuestras exigencias y nuestros placeres, nuestras preferencias y nuestros temores, dentro de una intensa dependencia respecto a lo que vemos o a lo que queremos ver. Todo parece natural y sencillo e indica que no hay necesidad de emplear más a fondo nuestra capacidad para ver y visualizar, parece que basta con aceptarlo como función natural. Es que la vista es veloz, comprensiva y simultáneamente analítica y sintética. Requiere poca energía para funcionar, lo hace a la velocidad de la luz, lo que permite a nuestra mente recibir y conservar un número infinito de unidades de información en una fracción de segundo. Con la vista nos son dados una gran cantidad de datos de una vez que tomarían varias páginas para poder describirlas.

El director de cine debe estar consciente del poder de la imagen, de su capacidad sintáctica. Al complejizar su cuadro con la riqueza de elementos que el escritor le entrega, permitirá una mayor participación del espectador y, con ello, el desarrollo de su capacidad de observación, pues tendrá que descubrir en poco tiempo, con un golpe de vista una gran cantidad de detalles que interactúan con los protagonistas y entre sí para potencializar los significados que el film encierra. La instantánea que acompaña la carta de un amigo que se encuentra lejos nos proporciona más información que la propia carta. El impreso no ha muerto ni, seguramente, morirá jamás pero, con todo, nuestra cultura dominada por la palabra se ha desplazado perceptiblemente hacia lo icónico. La mayor parte de lo que sabemos y aprendemos, identificamos y deseamos, compramos y creemos, viene determinado por el predominio de la fotografía sobre la psiquis humana y este fenómeno se intensificará aún más en el futuro.

La representación

El aumento de influencia de la fotografía en sus numerosas variantes y permutaciones constituye una convalidación de la importancia de nuestros ojos en la vida. El pensamiento en imágenes domina las manifestaciones del inconsciente, el sueño, las alucinaciones y la visión del artista. Claro que hoy el trasladarlos a un soporte material ya no es patrimonio exclusivo de este último. La creación de imágenes gracias a la increíble capacidad de la cámara es una opción abierta a cualquier persona interesada en aprender un reducido número de reglas. Sin embargo, la reproducción mecánica del entorno no constituye por sí sola una buena declaración visual. De lo que se trata es de la posibilidad y la necesidad de desarrollar nuestra capacidad de ver, de incorporar a nuestro inconsciente los aspectos generales y particulares de la composición, la forma, el color, la textura, etc., que permitan organizar el mundo exterior en nuestro interior y de allí reproducirlo con un método mecánico o manual, poco importa. Al ver, experimentamos lo que está ocurriendo de manera directa,

descubrimos algo que nunca habíamos percibido o, posiblemente, ni siquiera mirado, nos hacemos conscientes a través de una serie de experiencias visuales y llegamos a reconocer y saber. Ver entonces, significa comprender. Expandir nuestra capacidad de entender un mensaje visual y lo que es más importante aún, elaborar un mensaje visual. La visión incluye algo más que el hecho físico de mirar, es parte integrante del proceso de comunicación. Visualizar es la capacidad de formar imágenes mentales.





C Capítulo dos

La enseñanza aprendizaje del dibujo

El dibujo es la actividad básica en todas las manifestaciones del diseño. Pensar en imágenes, objetos, espacialidades puede ser la primera acción para la construcción de un cuadro, la elaboración de un prototipo, el planteo de una vivienda. El artista, el diseñador, el industrial o el arquitecto prefiguran en su imaginación el hecho definitivo. Luego tendrán que iniciar una larga cadena de acciones que lleve la palabra a los hechos, la intuición a la realización y, desde ese momento, tendrán que comenzar a dibujar. Bocetos burdos, primero; croquis más elaborados, después y, finalmente, una serie de dibujos que irán precisando el perfil definitivo de la propuesta hasta llegar a una acabada ejecución que exprese aquella primera idea, aquel concepto inicial. Esto en el caso de un proceso limpio, transparente donde la concepción original de un proyecto aparece en forma clara y distinta. Pero esto no siempre es así, lo normal es que las cosas ocurran de otra manera. Lo que suele suceder es que el diseñador comienza a borrar una y otra y otra hoja de papel en la búsqueda de lo que podría llegar a constituirse como su propuesta del momento. Claro que el arsenal con que se nutre cada quien tendrá que ver con la naturaleza de su profesión y con el particular talento de su individualidad, pero la cuestión del proceso de bocetaje es condición elemental de su trabajo. Desde ese punto, una vez definida la opción más satisfactoria, avanzará por similar ruta crítica que la presentada en el primer párrafo, hasta el logro de un dibujo acabado y expresivo.

Es cierto que, en el caso de la pintura y del propio dibujo, por las características de ciertas propuestas estéticas parecería que procesos como los aquí reseñados son innecesarios, más aún, inconducentes. Un expresionista abstracto, por ejemplo, para qué necesita de un dibujo fino, terminado, conclusivo. Dos respuestas a esta válida objeción: 1) el propósito de este texto es el de reflexionar sobre la importancia de la enseñanza del dibujo al interior de las carreras de diseño y arte; una universidad no puede proponerse formar expresionistas abstractos solamente. La universidad debe proveer al alumno de la mayor cantidad de herramientas posibles

para que pueda enfrentar con éxito su actividad profesional futura, si él decide finalmente ser expresionista abstracto será su libre decisión y no una imposición de la circunstancia de que no puede resolver adecuadamente su conflicto con la forma, todo lo cual nos lleva al punto siguiente; 2) la gran mayoría de quienes toman la opción del desdibujo lo hacen porque lo saben. Y deciden a partir de su voluntad estética abandonarlo, por ello hablamos de “desdibujo” que no hay que confundir con la falta de dibujo.

Veamos otra objeción, ahora desde la tecnología. Se podrá argüir que desde la existencia de los procesadores ciertas actividades manuales han perdido fundamento de existencia ya que la inteligencia artificial tiende a reemplazarla. Es cierto que las computadoras representan un extraordinario avance frente a ciertas técnicas de diseño, pero este cambio revolucionario no debe llevarnos a engaño. Se trata de una nueva herramienta, impresionante como tal e imprescindible, pero herramienta al fin. El concepto, la idea, aún pertenece a la inteligencia humana, no a la artificial, y por ello el conocimiento profundo de ciertas técnicas tradicionales no entorpece a las nuevas adquisiciones, antes bien las potencia. La máquina podrá ayudarnos acelerando el proceso de diseño pero no lo altera en sus coordenadas esenciales. Como en el caso anterior, es importante que el diseñador pueda usar este instrumento si así lo requiere su proyecto, pero debe tener la instrumentalización necesaria que le permita prescindir si fuera necesario. La libertad que posibilita el conocimiento de todos los medios a su alcance desarrollará su riqueza expresiva sin convertirlo en un esclavo de su desconocimiento. Por otra parte observemos la historia y veamos lo que sucedió con la aparición del aerógrafo. La década del 40 y parte del 50 estuvo dominada por su presencia y uniformiza las propuestas de ilustración hasta que agotado el recurso pasó de moda hasta casi desaparecer por el hartazgo que habla producido. Recién a mediados de los 60s. regresó para colocarse en el nivel que le corresponde cual es de ser una técnica más dentro de todas las posibles. Hoy su uso está condicionado a las exigencias del proyecto. Con la computadora puede llegar a suceder lo mismo y creo que no tardaremos en rechazar la imagen estandarizada que en cierta medida produce. Por esa razón también debemos estar preparados para el posible retorno a técnicas que hoy nos parecen que pertenecen al baúl de las cosas viejas. Si mi conocimiento y dominio de los procesos formales como el caso del dibujo, alcanzan un mejor nivel estaré en buenas condiciones de pedirle a una máquina que me resuelva mis necesidades y no me quedará sujeto a lo que ella sea capaz de ofrecerme. El conocimiento es conciencia y la conciencia es la base de la libertad.

Respondidas que están estas posibles objeciones a nuestro planteo sobre la necesidad y la responsabilidad de la buena enseñanza del dibujo en la Universidad, adentrémonos ahora en las características de esa enseñanza-aprendizaje.

El dibujo es en sí un poderoso lenguaje, una forma expresiva autónoma, con sus propias leyes y principios, con su propio código independiente, incluso, de la pintura que es la actividad que se encuentra más cercana al compartir cierto grado de intencionalidad, soportes similares y algunos esquemas del aparato representativo. Si lo consideramos desde este ángulo tenemos que atender fundamentalmente a su expresividad, a su fuerza de comunicación y no ya solamente a sus posibilidades de servicio tal como lo presentamos al comienzo de este trabajo.

Una línea, una raya, un trazo cruza una hoja de papel y la transforma, ese campo bidimensional ya no es el mismo, ha sido alterado, rasgado, herido por esa presencia. No es, sin embargo, un grafismo cualquiera, contiene la carga emotiva y la historia gráfica de quien supo descargar en el gesto esta acumulación, aquel sentimiento. Tanto en una hoja diminuta como en un papel descomunal la cuestión de lo expresivo es similar en cuanto a actitud del ejecutante aunque diverso en la resolución plástica y en su resultado. Lo mismo podemos decir en lo referente al grado de elaboración que implique la propuesta estética de que se trate. Retomemos ahora la propuesta inicial y conjuntemosla con esta nueva apertura, tendremos que no son antagónicas, que un dibujo realizado en función de otra disciplina puede, debería, ser también un dibujo

expresivo. No en el sentido de mensaje autónomo, vinculado a sus propias necesidades, inherente al dibujo como lenguaje, pero sí en la posibilidad del reforzamiento de lo que se necesita comunicar específicamente. En consecuencia, el proceso de enseñanza-aprendizaje de esta disciplina tiene que atender a estos dos factores que son el grado de precisión en la elaboración de la imagen, que tiene que ver con la racionalidad y la manualidad, y su fuerza expresiva, que tiene que ver con lo emotivo. En el entrecruzamiento de estos dos aspectos se genera la intuición que es la característica fundamental del proceso creativo. Esto quiere decir que la misma no es un simple don de la naturaleza sino algo que tendremos que gestar y elaborar para su funcionamiento futuro. Una verdadera mezcla de sentimiento, conocimiento y experiencia.

Esta nueva aproximación nos conduce al tercer elemento que tendríamos que considerar al momento de intentar la enseñanza del dibujo: el educando. Visto este como tal, como individualidad. En ese sentido podemos decir que estas consideraciones son válidas para cualquier otra materia también pero adquieren especial relevancia en este caso porque es aquí donde encontramos la mayor cantidad de trabas que una educación equivocada ha impuesto.

Si partimos de una premisa fundamental, de que todos somos creativos, podremos encarar de una manera más adecuada la enseñanza del dibujo. Esto implica que todos y cada uno tiene una particular forma, una especial manera de dibujar que hay que descubrir, sacar a la luz. No puede haber entonces un cartabón rígido. El docente debe estar consciente de que el conjunto que tiene que atender tendrá diverso grado de habilidad manual y tendrá que trabajar en forma diferenciada con cada uno de ellos entendiendo que los que pudieran parecer más “torpes” no han sido estimulados adecuadamente sobre sus potencialidades que seguramente están castradas por el aparato familiar-escolar. Este planteo que está rozando el psicoanálisis, pretende quedarse en ese límite ya que no estamos hablando de una reestructuración total del inconsciente del alumno, sino de la necesidad de atender a ciertos componentes represivos históricos que hoy le impiden su libre expresión en este campo. Un ejemplo, el aparato familiar-escolar pondera la verosimilitud, cuanto más idéntico sea la representación de un objeto a su modelo natural-real, mejores comentarios y calificaciones recibirá quien lo hubiere realizado, se lo colocará como modelo y todo aquel que esté por debajo de esa norma de comparación, sentirá una profunda frustración colocándose al grado de la inutilidad. Para remontar el futuro desde ese punto que, por otra parte se reitera en diversos momentos de su vida, es una tarea ardua, difícil, de la cual es casi imposible salir sin ayuda. Otro ejemplo de castración son los concursos infantiles de dibujo, donde la propuesta de cada niño que tiene que ver con su verdad profunda, íntima, es puesta en tela de juicio, no atendiendo a sus propósitos sino al mero resultado. El ganador pierde, porque se queda pegado a una fórmula que acaba de descubrir para agradar a sus mayores y obtener la recompensa del cariño. El perdedor vuelve a perder porque se siente incomprendido por un lado y por otro cree que mediante la imitación del que hubiere ganado conseguirá obtener idénticos fines. En fin, desde la ponderación hasta el encasillamiento que producen los famosos libritos para colorear, la gama es muy amplia y hay que estar atenta a ella para poder encauzar el trabajo creativo del educando. Esto, unido al conocimiento que las diversas corrientes estéticas vienen proponiendo desde comienzos del siglo XX nos permitirá elaborar una actitud más flexible que el conocimiento transmitido mecánicamente como la verdad incontestable del docente que después juzgará con esos mismos rígidos parámetros.

En conclusión, la enseñanza del dibujo no puede quedarse en el simple expediente de la habilidad porque debe encontrar también su cauce expresivo, pero tampoco éste puede ser considerado como el único factor dado que hay que trabajar sobre la cuestión de la representación pero sin caer en la idea de que la verosimilitud es el patrón de medida. Y, sobre todo, tiene que considerar las potencialidades y las dificultades que presentan cada uno de los educandos. Esto no implica la elaboración de un método particular para cada quien sino en la flexibilidad del método general con sus adecuaciones a cada proceso individual. No es la copia

reiterada de modelos con diferentes grados de complejidad atendiendo solamente a la fidelidad, como se puede avanzar en un proceso de esa naturaleza, buscando opciones para abordarlo desde diversos ángulos, apelando al arsenal que la representación nos provee. Desde el claroscuro a la línea, desde la totalidad a su desintegración, desde los factores externos a los internos, desde la imagen completa a su detalle, todos los cuales deben ser utilizados partiendo de la intencionalidad de cada alumno, que es lo primero que tendremos que descubrir. intencionalidad, grado de habilidad y posibilidades expresivas. Estos deben ser los elementos reguladores tanto si decidimos un tránsito por la copia de modelos como por la libre asociación de elementos o cualquier otro que se proponga.

Una currícula para la enseñanza del dibujo debe contemplar una seriación para el crecimiento de las habilidades, otra que corresponda al desarrollo de lo expresivo, una tercera que tome el devenir teórico histórico de la disciplina y una cuarta (el orden no indica valoración) que comprometa las características de cada alumno para que pueda insertarse de la manera más armónica posible al proceso de la enseñanza. En el entrecruce nodal habilidad-expresión se encuentra el punto desde el cual se tiene que crecer en la búsqueda de un aprendizaje eficiente que considere todos los aspectos hasta aquí reseñados, colocando el énfasis en lo que en cada momento se entiende como relevante pero sin perder de vista nunca la totalidad a la que se aspira.





C Capítulo tres

Métodos y maneras: Un salto al vacío

Introducción

En primera instancia necesitamos despejar el sentido de lo que estamos intentando discernir, la idea se refiere a los métodos o maneras posibles para desarrollar una investigación. En nuestro medio se suele hablar de metodología que es una palabra esquivada, tanto sirve para denominar el estudio de los métodos o para señalar que ampara un conjunto de métodos que en ciertas disciplinas son necesarios para desarrollar un trabajo, tal el caso de nuestro diseño, sin embargo hay quienes le dan un cariz distinto y entonces en lugar de abrazar a los métodos en su forma se convierte en una parte interna de los mismos, es decir se dice metodología al accionar propio de un método. En nuestra División que es la de Ciencias y Artes se pondera la idea del método científico, entonces empezamos por allí.

Hay algunos enunciados que nos servirían como es el caso de la observación no científica que bien puede tornarse científica en la medida que vayamos definiendo la intencionalidad. Como nuestra División también es de Artes, voy a compartir un ejemplo del método de un pintor.

La obra de Edgar Ende suele incluirse en el surrealismo. Se le concede, incluso, el rango de primer surrealista alemán. Para realizar su trabajo decía “voy a hacer bocetos” y entonces nadie podía molestarlo. Se encerraba en su taller, por lo general a oscuras. se echaba en el sofá y se concentraba. Según explicaba, la dificultad de esa concentración no consistía en concentrarse en un determinado pensamiento, en una idea determinada, sino en no concentrarse en nada. Había que olvidar toda intención, reducir al silencio todo pensamiento, hacer desaparecer toda idea. Entonces, con una conciencia totalmente vacía, pero en una especie de creciente estado de vigilia, esperaba. Ése era, según Edgar Ende (1996), el momento más difícil, pues al menor descuido, al menor relajamiento de la “presencia de espíritu”, irrumpía de nuevo en la quietud la conciencia normal del estado de vigilia, con su torbellino de pensamientos y palabras. Tras un tiempo más corto o más largo -la duración de esa conciencia vacía era diferente- aparecían las imágenes; imágenes de un género totalmente distinto al que eran capaces de producir las ideas o recuerdos normales, imágenes no oscuras ni desdibujadas, sino de claridad meridiana, muchas veces, a través de unos prismáticos puestos al revés. Edgar Ende no podía influir en el contenido de las imágenes, o sea, no podía cambiarlas a voluntad haciendo uso de la imaginación. Muchas veces él mismo se quedaba enormemente sorprendido ante ellas. Las imágenes eran rígidas, no se movían, pero a veces cambiaban con una celeridad desconcertante o bien pasaban de largo en tranquilo fluir. De tiempo en tiempo el pintor prendía una lamparita y, en un pequeño bloc, hacía un boceto de alguna imagen que le parecía interesante. “La imagen -solía decir Ende- es pre-lógica, es decir, anterior al pensamiento y más honda que el pensamiento.” (Ende, M. 1996, 111 - 118)

Un salto al vacío

El por qué del título. Cuando alguien se propone realizar algo, en el contexto de la investigación, si tiene una intención creativa, transformadora, se arroja como el trapeceista, quien lo hace en la seguridad de que encontrará las manos del compañero que le aguarda en medio del propio movimiento. Esa sensación de vértigo se produce al inicio de todo trabajo que intenta un cambio, una visión nueva sobre la materia de que se trate. La incertidumbre también aparece con el método científico. La idea no es sólo mostrar el vuelo del acróbata sino compartir el proceso por el cual se llega al encuentro de las manos que aguardan. En medio de esa emoción de vacío abierto se tiene que construir el propio andamiaje de la nueva construcción, que la acompañará fortaleciendo el intento. Por ello es que al hacerlo tendrá una nueva forma, particular que seguramente repetirá ciertas normas como la busca de material bibliográfico, especie de madera del armazón, de gran utilidad, pero sin un patrón preestablecido. La normativa es producto del propio hecho y no su antecedente imprescindible. Como José Pablo Feinmann (2007) le hace decir al protagonista de su novela *La sombra de Heidegger*. Es un padre aconsejando a su hijo “No le temas a tu caos”. Refrendando su afirmación anterior: “En un mundo sin dioses sólo los hombres que arrostran su caos, que jamás se sacian ni descansan. Los que crean, imaginan y deciden en medio de y desde el caos. Sólo ellos son aún capaces de engendrar una estrella” (56). Reafirmando así las propias palabras de su maestro Heidegger cuando al comienzo de la narración dijese “Todo lo grande está en medio de la tempestad” (11).

Doy fe de la tempestad, no puedo augurarte la grandeza. Coincido con la versión que dio Heidegger de Platón: todo lo grande está en medio de la tempestad. No todo lo que está en medio de la tempestad es grande. La grandeza será tarea tuya. Deberás quererla. Decidirte por ella. Ignoro por completo qué forma le reclamará tu historicidad. Ignoro en medio de qué deberás buscarla. Qué tempestad te pondrá a prueba (56). En consecuencia todo trabajo tendrá un método que le será propio, se desarrollará conforme a una idea rectora, será el vehículo particular, único, que permitirá el tránsito desde un inicio siempre incierto. En esa dirección, hablar de método es construirlo desde el propio trabajo. Le pertenece y está indisolublemente ligado a la intención de que se trate. Esta propuesta, este conjunto de palabras y de imágenes, que hoy comparto con

ustedes se gestó conforme a uno que le es conveniente y que, no necesariamente, pudiese servir para otro ni para otros. Valiéndome de lo contingente, desde la literatura, he querido iniciar citando a la filosofía porque es en su ámbito donde se encuentran las respuestas y toda la presentación transita por ese parámetro que constituye más una incitación que un canon. El pensamiento complejo lo es porque se desdobra convirtiéndose en una mirada sobre sí mismo al tiempo que apela a diversos referentes para establecer su discurso. Por tanto, este desarrollo utilizará actividades conexas que sin nombrar lo que se estima, da vida a su existencia.

Domingo Bazán Campos (2012) en un texto propone una reflexión sobre un gran filósofo que resulta insoslayable para referir nuestro interés por una temática que está íntimamente ligada a este hermoso ejercicio que practicamos cotidianamente, la docencia. Está ligado a la transmisión y, quiero pensar, a la transformación del conocimiento. Por ello, haremos una pequeña incursión en la didáctica, pero más aún en la pedagogía que suele asumirse con un criterio mecanicista.

Dice Don Bazán:

Esta suerte de reseña corresponde sobre todo a una invitación al profesorado chileno para conocer y valorar el libro *El Maestro Ignorante*, del filósofo francés Jacques Rancière. Se trata de un libro que constituye una verdadera exhumación académica del planteamiento filosófico y pedagógico del educador francés Joseph Jacotot, quien, en 1818, provocó una fuerte conmoción en la educación europea al abordar el tema de la emancipación intelectual y sostener, por ejemplo, que quien enseña sin emancipar embrutece o que todo hombre, todo niño, tiene la capacidad de instruirse solo, sin maestro.

Es bueno precisar aquí que la didáctica actual ha sostenido enfáticamente que el centro de las prácticas educativas de calidad es lo que Yves Chevallard ha denominado transposición didáctica, esto es, hacer de un saber superior un saber enseñable, acción orientada por un interés cognitivo -en clave habermasiana claramente instrumental y eficientista de la educación, en desmedro de los temas de la coexistencia y de la emancipación de los educandos.

Escuchamos emancipación en dos ocasiones y se nos advierte con ello que en la educación es lo que menos se encuentra, al contrario, el propósito es el de domesticar. Como dijera Louis Althusser, con quien Rancière colaborara, se trata de uno de los aparatos ideológicos del Estado para garantizar el dominio y el control de la sociedad, en consecuencia lejos está de su concepción la idea de la igualdad y el crecimiento intelectual de los educandos, su albedrío. En esa ruta, la intencionalidad del método puede resultar coercitiva a lo nuevo y distinto, por ello hay que entenderlo como las sugerencias posibles de tránsito y no lo anquilosado del molde.

Una consecuencia, continúa Bazán, de esta opción metodológica, se refiere a acción orientada por un interés cognitivo claramente instrumental y eficientista de la educación, es que explicar algo a un ignorante es, ante todo, explicarle a ese sujeto que no comprendería si no se le explicara, es demostrarle así su incapacidad.

Lo paradójico es que la explicación se presenta habitualmente como el medio para reducir la situación de desigualdad en la que se hallan los que ignoran, en relación a los que saben. Empero, señala Rancière, explicar implica más bien suponer que hay, en el tema que se enseña, una opacidad específica que resiste a los modos de interpretación y de imitación mediante los cuales el niño aprendió a traducir los signos que recibe del mundo y de los seres hablantes que lo rodean. Esa es la desigualdad específica que la razón pedagógica ordinaria o dominante pone en escena. El argumento de acentuar la desigualdad en nombre de la igualdad va más allá de lo educativo, se torna en un argumento político de gran relevancia social toda vez que se liga con la concepción misma de la relación entre igualdad y desigualdad. Jacotot demuestra que la lógica explicativa es una lógica

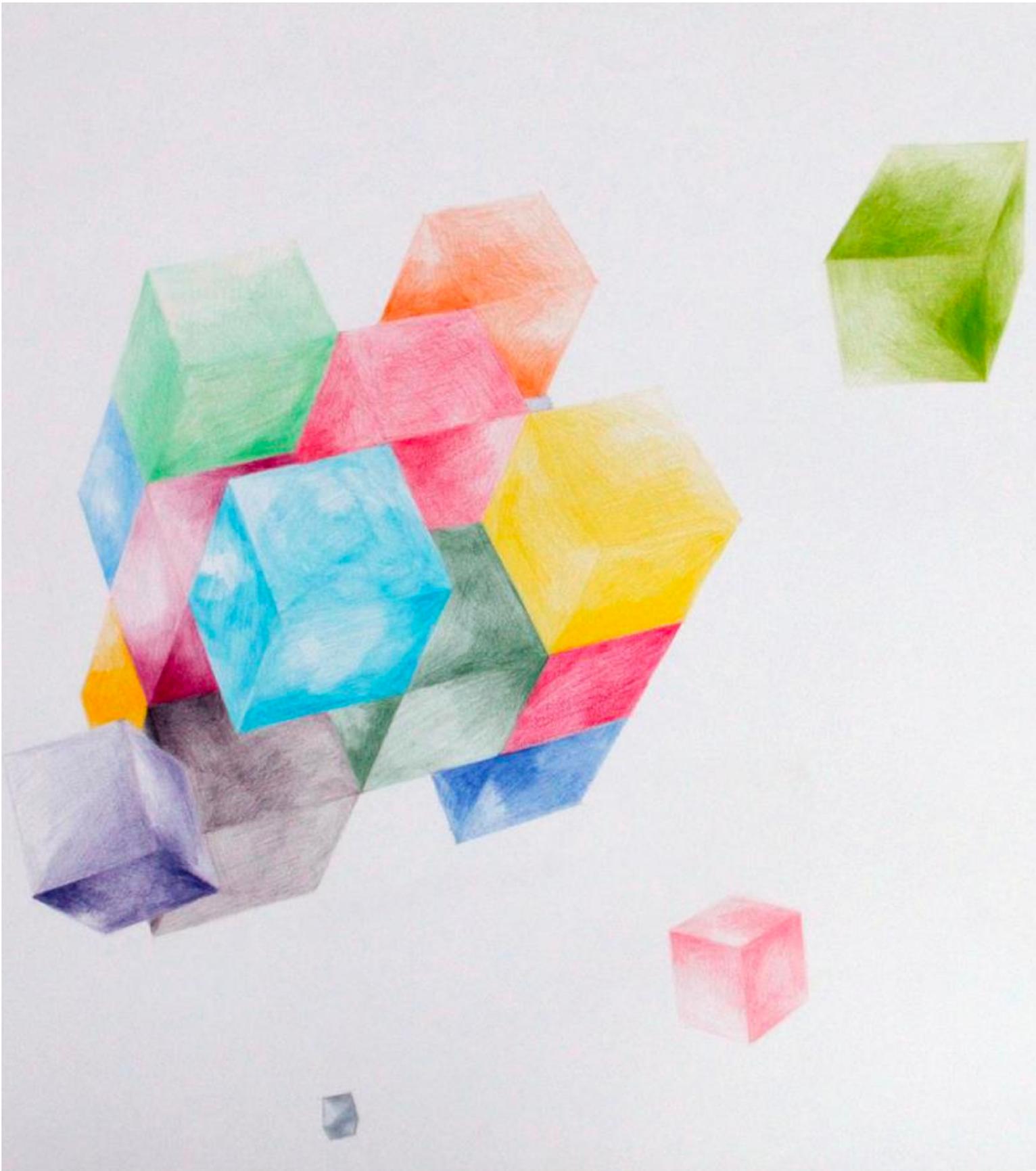
finalmente social, una forma en la cual el orden “desigualitario” se representa y se reproduce. Dice Ranciere que cuando la igualdad está fuera del funcionamiento normal de todo orden social -lo que argumenta con innumerables situaciones de desigualdad-, y es, además, su objetivo y fuente de justificación, entonces, la igualdad se vuelve algo inalcanzable.

Hasta aquí la reflexión del profesor Domingo Bazán Campos aproximándonos a El Maestro Ignorante, de Ranciere. Mostrándonos que la educación lejos de intentar abrir compartiendo el conocimiento, lo torna subalterno de los propósitos del que enseña, cuyo objetivo, generalmente inconsciente, es la subordinación del educando contribuyendo a la sujeción de lo establecido. Lejos de la premisa con la que iniciamos: la versión que dio Heidegger de Platón: todo lo grande está en medio de la tempestad. Sólo ellos, los que viven las contradicciones de su tiempo rechazando lo adocenado, son aún capaces de engendrar una estrella.

En una nueva instancia deseo compartir una idea sobre el método a través de una película titulada como tal, El método, una realización argentina de Marcelo Piñeyro que parte de una obra teatral del autor español Jordi Galcerán El método Gronholm, allí, al decir de la prensa, hay una crítica importante hacia el mercado laboral, una disección de un sujeto egoísta que ha abandonado a los suyos de manera determinante; caracterizado como un vodevil que poco a poco se va transformando en otra cosa. La película El método, en tanto, aumenta el número de personajes, de cuatro a siete, con un enfoque más dramático, ahonda en la descripción del mundo contemporáneo, lo que provocó las airadas quejas de Galcerán. Siete aspirantes a un alto puesto ejecutivo se presentan a una prueba de selección de personal para una empresa multinacional en un rascacielos de oficinas en Madrid. Tras diversas pruebas individuales de selección anteriores, los siete participantes se encuentran juntos en una fría sala, esperando a que dé comienzo el proceso que culminará con la elección de uno mediante el descarte de los otros. Desde ese instante, los siete aspirantes al puesto serán sometidos a una serie de pruebas psicológicas con las que se pretende deducir cuál de ellos posee el perfil que mejor encaja con los requisitos del voraz mundo empresarial. Y así, poco a poco, se irán eliminando entre ellos en una lucha por la supervivencia, nítido espejo del desalmado panorama laboral expresado en esas paredes de cristal y hormigón, de cualquier país capitalista. Un espeluznante método para la selección, cuyo origen se remonta al ejército alemán después de su derrota en la Primera Guerra Mundial tratando de promover a los jefes más aptos para la segunda conflagración.

Se trata de una cárcel que encierra a un conjunto, en este caso a un grupo de aspirantes por un trabajo o puede hacerlo con las palabras, los conceptos que intentan una proposición, sea ésta académica, creativa, de investigación. Estimo que el método que se puede desprender de cualquier trabajo, le es inherente y encuentra su propia formulación en el desarrollo del mismo.

Hay un trabajo que aborda desde la filosofía en forma específica el tema. Utilizaré su primera parte para que observemos su sentido abierto y flexible, tanto como su intención no doctrinaria y de ponderación del pensamiento común, el de todos los seres humanos. Reflejando su gran modestia, propone que cada uno tiene que conducirse a sí mismo, no podemos ni debemos intentar conducir a los demás, cada uno debe buscar su propio camino. Es una obra del siglo XVII, publicada en 1637, que mantiene su vigencia en la medida que muchas de sus propuestas continúan siendo descuidadas, sobre todo en el ejercicio de nuestro trabajo académico. Me refiero a René Descartes y su obra Discurso del Método. Quien, al decir de José Pablo Feinmann descubre la subjetividad del hombre para la necesidad capitalista tal como Colón descubriese América por idéntico propósito. No vamos a trabajar desde la crítica filosófica sino que la intención es ver cómo una serie de pensamientos a punto de cumplir los cuatro siglos resultan descuidados por el dogmatismo que nos atosiga.



Discurso del Método

En una carta ha explicado Descartes, que si a este trabajo le ha puesto el título de Discurso y no de Tratado del método, es porque no se propone enseñar el método, sino sólo hablar de él; pues más que en teoría consiste éste en una práctica asidua. Creía, en efecto, que la labor científica no requiere extraordinarias capacidades geniales; exige sólo un riguroso y paciente ejercicio del intelecto común, ateniéndose a las reglas del método.

Esta idea es central a los efectos de lo que aquí se trata, recordemos algo de lo ya visto y el sentido desigual de la enseñanza. Lo paradójal es que la explicación se presenta habitualmente como el medio para reducir la situación de desigualdad en la que se hallan los que ignoran, en relación a los que saben. “Dice en una ocasión: «Mis descubrimientos no tienen más mérito que el hallazgo, que hiciera un aldeano, de un tesoro que ha estado buscando mucho tiempo sin poderlo encontrar.» Es curioso como la educación continúa transitando por andariveles de supremacía cuando conceptos como los vertidos y los que a continuación compartiré, nos colocan en una situación de humildad docente.

Primera parte

El buen sentido es lo que mejor repartido está entre todo el mundo, pues cada cual piensa que posee tan buena provisión de él, que aun los más descontentadizos respecto a cualquier otra cosa, no suelen apetecer más del que ya tienen. En lo cual no es verosímil que todos se engañen, sino que más bien esto demuestra que la facultad de juzgar y distinguir lo verdadero de lo falso, que es propiamente lo que llamamos buen sentido o razón, es naturalmente igual en todos los hombres; y, por lo tanto, que la diversidad de nuestras opiniones no proviene de que unos sean más razonables que otros, sino tan sólo de que dirigimos nuestros pensamientos por derroteros diferentes y no consideramos las mismas cosas. No basta, en efecto, tener el ingenio bueno; lo principal es aplicarlo bien. Las almas más grandes son capaces de los mayores vicios, como de las mayores virtudes; y los que andan muy despacio pueden llegar mucho más lejos, si van siempre por el camino recto, que los que corren, pero se apartan de él.

Por mi parte, nunca he presumido de poseer un ingenio más perfecto que los ingenios comunes; hasta he deseado muchas veces tener el pensamiento tan rápido, o la imaginación tan clara y distinta, o la memoria tan amplia y presente como algunos otros. Y no sé de otras cualidades sino éstas, que contribuyan a la perfección del ingenio; pues en lo que toca a la razón o al sentido, siendo, como es, la única cosa que nos hace hombres y nos distingue de los animales, quiero creer que está entera en cada uno de nosotros y seguir en esto la común opinión de los filósofos, que dicen que el más o el menos es sólo de los accidentes, mas no de las formas o naturalezas de los individuos de una misma especie.

Ahora bien, en la intención de poner en acto la idea recién expresada de que el buen sentido es lo que mejor está repartido entre todo el mundo, les propongo compartir un fragmento cinematográfico. Se trata de *Vivir su vida*, una película francesa de 1962 dirigida por Jean-Luc Godard. Susan Sontag se refirió a ella como “una de las obras de arte más originales, hermosas y profundas que he conocido”. Naná (Anna Karina) es una joven que abandona a su marido y a su hijo para iniciar una carrera como actriz. Para financiar su nueva vida decide ejercer la prostitución. El film está dividido en doce cuadros, de los que veremos uno en un diálogo con el Discurso. Se trata de Naná filósofa sin saberlo, cuya construcción es una suerte de improvisación donde la actriz dialoga con un filósofo real, o sea que el fragmento es un signo de documental dada esta presencia pero elevado a la categoría de ficción por la acción de Karina.

Naná: Cuando más se habla, menos quieren decir las palabras.

Filósofo: Tal vez, pero ... ¿se puede?

Naná: No lo sé.

Naná filosofa sin saberlo:

Filósofo: Siempre me impresionó que no se puede vivir sin hablar.

Naná: ¿Y por qué hay que expresarse? ¿Para comprenderse?

Hemos visto que pensar puede resultar peligroso. El método que usa Godard para introducirnos en la complejidad del pensamiento es único, sirve a tal propósito y nunca más lo reiterará como tampoco otro director lo hiciera. Es que suele confundirse método con modelo y lamentablemente es lo que se intenta enseñar, como si fuera aquel. Sin embargo la rigidez nunca será un método.

En tanto Descartes continúa formulando con sagacidad su propuesta: Pero, sin temor, puedo decir, que creo que fue una gran ventura para mí el haberme metido desde joven por ciertos caminos, que me han llevado a ciertas consideraciones y máximas, con las que he formado un método, en el cual pareceme que tengo un medio para aumentar gradualmente mi conocimiento y elevarlo poco a poco hasta el punto más alto a que la mediocridad de mi ingenio y la brevedad de mi vida puedan permitirle llegar. Pues tales frutos he recogido ya de ese método, que, aun cuando, en el juicio que sobre mí mismo hago, procuro siempre inclinarme del lado de la desconfianza mejor que del de la presunción, (Siendo interesante la propuesta diferimos en la idea de la presunción, dado que en nuestro oficio presuponer algo entra dentro del ejercicio y abre posibilidades a la imaginación) y aunque, al mirar con ánimo filosófico las distintas acciones y empresas de los hombres, no hallo casi ninguna que no me parezca vana e inútil, sin embargo no deja de producir en mí una extremada satisfacción el progreso que pienso haber realizado ya en la investigación de la verdad, y concibo tales esperanzas para el porvenir, que si entre las ocupaciones que embargan a los hombres, puramente hombres, hay alguna que sea sólidamente buena e importante, me atrevo a creer que es la que yo he elegido por mía. Puede ser, no obstante, que me engañe; y acaso lo que me parece oro puro y diamante fino, no sea sino un poco de cobre y de vidrio. Sé cuán expuestos estamos a equivocarnos, cuando de nosotros mismos se trata, y cuán sospechosos deben sernos también los juicios de los amigos, que se pronuncian en nuestro favor. Pero me gustaría dar a conocer, en el presente discurso, el camino que he seguido y representar en él mi vida, como en un cuadro, para que cada cual pueda formar su juicio, y así, tomando luego conocimiento, por el rumor público, de las opiniones emitidas, sea este un nuevo medio de instruirme, que añadiré a los que acostumbro emplear.

Naná filosofa sin saberlo:

Filósofo: Hay que pensar, y para pensar hay que hablar. (...) Hasta que se mira la vida con desapego.

Naná: Pero la vida de todos los días no se puede vivir con ... No sé ... con... Filósofo: Un momento de pensamiento sólo puede ser captado por las palabras. Naná: Entonces, ¿hablar es un poco correr el riesgo de mentir?

Filósofo: Y, para saber aceptar hay que pasar por el error para llegar a la verdad.

Entre la intención del film y las palabras de Descartes tenemos un interesante diálogo, sobre todo referido al tema del método. Mi propósito, pues, no es el de enseñar aquí el método que cada cual ha de seguir para dirigir bien su razón, sino sólo exponer el modo como yo he procurado conducir la mía. Los que se meten a dar preceptos deben de estimarse más hábiles que aquellos a quienes los dan, y son muy censurables, si faltan en la cosa más mínima. Aquí entran en resonancia las afirmaciones de nuestro inicio: Dice Ranciere que “cuando la igualdad está fuera del funcionamiento normal de todo orden social y es, además, su objetivo y fuente de justificación, entonces, la igualdad se vuelve algo inalcanzable”.

Pero como yo no propongo este escrito, sino a modo de historia o, si preferís, de fábula, en la que, entre ejemplos que podrán imitarse, irán acaso otros también que con razón no serán seguidos, espero que tendrá utilidad para algunos, sin ser nocivo para nadie, y que todo el mundo agradecerá mi franqueza.

Desde la niñez, fui criado en el estudio de las letras y, como me aseguraban que por medio de ellas se podía adquirir un conocimiento claro y seguro de todo cuanto es útil para la vida, sentía yo un vivísimo deseo de aprenderlas. Pero tan pronto como hube terminado el curso de los estudios, cuyo remate suele dar ingreso en el número de los hombres doctos, cambié por completo de opinión. Pues me embargaban tantas dudas y errores, que me parecía que, procurando instruirme, no había conseguido más provecho que el de descubrir cada vez mejor mi ignorancia. Y, sin embargo, estaba en una de las más famosas escuelas de Europa (En el colegio de la Fleche, dirigido por los jesuitas), en donde pensaba yo que debía haber hombres sabios, si los hay en algún lugar de la tierra. Allí había aprendido todo lo que los demás aprendían; y no contento aún con las ciencias que nos enseñaban, recorrí cuántos libros pudieron caer en mis manos, referentes a las ciencias que se consideran como las más curiosas y raras. Conocía, además, los juicios que se hacían de mi persona, y no veía que se me estimase en menos que a mis condiscípulos, entre los cuales algunos había ya destinados a ocupar los puestos que dejarán vacantes nuestros maestros. Por último, parecíame nuestro siglo tan floreciente y fértil en buenos ingenios, como haya sido cualquiera de los precedentes. Por todo lo cual, me tomaba la libertad de juzgar a los demás por mi mismo y de pensar que no había en el mundo doctrina alguna como la que se me había prometido anteriormente.

Naná: ¿Y qué piensa usted del amor?

No dejaba por eso de estimar en mucho los ejercicios que se hacen en las escuelas. Sabía que las lenguas que en ellas se aprenden son necesarias para la inteligencia de los libros antiguos; que la gentileza de las fábulas despierta el ingenio; que las acciones memorables, que cuentan las historias, lo elevan y que, leídas con discreción, ayudan a formar el juicio; que la lectura de todos los buenos libros es como una conversación con los mejores ingenios de los pasados siglos, que los han compuesto, y hasta una conversación estudiada, en la que no nos descubren sino lo más selecto de sus pensamientos; que la elocuencia posee fuerzas y bellezas incomparables; que la poesía tiene delicadezas y suavidades que arrebatan; que en las matemáticas hay sutilísimas invenciones que pueden ser de mucho servicio, tanto para satisfacer a los curiosos, como para facilitar las artes todas y disminuir el trabajo de los hombres; que los escritos, que tratan de las costumbres, encierran varias enseñanzas y exhortaciones a la virtud, todas muy útiles; que la teología enseña a ganar el cielo; que la filosofía proporciona medios para hablar con verosimilitud de todas las cosas y recomendarse a la admiración de los menos sabios (Tratase de la filosofía escolástica, que Descartes se propone arruinar y sustituir.); que la jurisprudencia, la medicina y demás ciencias honran y enriquecen a quienes las cultivan; y, por último, que es bien haberlas recorrido todas, aun las más supersticiosas y las más falsas, para conocer su justo valor y no dejarse engañar por ellas. (Resulta innegable la idea de la amplitud, no hay campo que no pueda transitarse si el mismo resulta útil al propósito perseguido).

Pero creía también que ya había dedicado bastante tiempo a las lenguas e incluso a la lectura de los libros antiguos y a sus historias y a sus fábulas. Pues es casi lo mismo conversar con gente de otros siglos, que viajar por extrañas tierras. Bueno es saber algo de las costumbres de otros pueblos, para juzgar las del propio con mejor acierto, y no creer que todo lo que sea contrario a nuestras modas es ridículo y opuesto a la razón, como suelen hacer los que no han visto nada. (Otra vez la recurrencia a la amplitud, la idea que el conocimiento de lo diverso es una forma importante para la conformación

del pensamiento) Pero el que emplea demasiado tiempo en viajar, acaba por tornarse extranjero en su propio país; y al que estudia con demasiada curiosidad lo que se hacía en los siglos pretéritos, ocurrele de ordinario que permanece ignorante de lo que se practica en el presente. Además, las fábulas son causa de que imaginemos como posibles acontecimientos que no lo son; y aun las más fieles historias, supuesto que no cambien ni aumenten el valor de las cosas, para hacerlas más dignas de ser leídas, omiten por lo menos, casi siempre, las circunstancias más bajas y menos ilustres, por lo cual sucede que lo restante no aparece tal como es y que los que ajustan sus costumbres a los ejemplos que sacan de las historias, se exponen a caer en las extravagancias de los paladines de nuestras novelas y a concebir designios, a que no alcanzan sus fuerzas.

Estimaba en mucho la elocuencia y era un enamorado de la poesía; pero pensaba que una y otra son dotes del ingenio más que frutos del estudio. Los que tienen más robusto razonar y digieren mejor sus pensamientos, para hacerlos claros e inteligibles, son los más capaces de llevar a los ánimos la persuasión, sobre lo que proponen, aunque hablen una pésima lengua y no hayan aprendido nunca retórica; y los que imaginan las más agradables invenciones, sabiéndolas expresar con mayor ornato y suavidad, serán siempre los mejores poetas, aun cuando desconozcan el arte poética.

Gustaba sobre todo de las matemáticas, por la certeza y evidencia que poseen sus razones; pero aun no advertía cuál era su verdadero uso y, pensando que sólo para las artes mecánicas servían, extrañábame que, siendo sus cimientos tan firmes y sólidos, no se hubiese construido sobre ellos nada más levantado (Idea capital de la física moderna, fundada en las matemáticas.). Y en cambio los escritos de los antiguos paganos, referentes a las costumbres, comparábalos con palacios muy soberbios y magníficos, pero contruidos sobre arena y barro: levantan muy en alto las virtudes y las presentan como las cosas más estimables que hay en el mundo; pero no nos enseñan bastante a conocerlas y, muchas veces, dan ese hermoso nombre a lo que no es sino insensibilidad, orgullo, desesperación o parricidio (Alude a los estoicos. La desesperación se refiere probablemente a Catón de Utica, y el parricidio a Bruto, matador de César.).

Profesaba una gran reverencia por nuestra teología y, como cualquier otro, pretendía yo ganar el cielo. Pero habiendo aprendido, como cosa muy cierta, que el camino de la salvación está tan abierto para los ignorantes como para los doctos y que las verdades reveladas, que allá conducen, están muy por encima de nuestra inteligencia, nunca me hubiera atrevido a someterlas a la flaqueza de mis razonamientos, pensando que, para acometer la empresa de examinarlas y salir con bien de ella, era preciso alguna extraordinaria ayuda del cielo, y ser, por tanto, algo más que hombre.

Nada diré de la filosofía sino que, al ver que ha sido cultivada por los más excelentes ingenios que han vivido desde hace siglos, y, sin embargo, nada hay en ella que no sea objeto de disputa y, por consiguiente, dudoso, no tenía yo la presunción de esperar acertar mejor que los demás; y considerando cuán diversas pueden ser las opiniones tocante a una misma materia, sostenidas todas por gentes doctas, aun cuando no puede ser verdadera más que una sola, reputaba casi por falso todo lo que no fuera más que verosímil.

Es significativa tal afirmación en la medida que los estudiantes tienden a dar por cierto lo que los autores afirman, sobre todo si son connotados, es una buena practica seguir estos preceptos de este maestro de la duda y cuestionarlos para fortalecer el propio ejercicio intelectual, no por necesidad y sí por entereza.

Y en cuanto a las demás ciencias, ya que toman sus principios de la filosofía, pensaba yo que sobre tan endebles cimientos no podía haberse edificado nada sólido; y ni el honor ni el provecho, que prometen, eran bastantes para invitarme a aprenderlas; pues no me veía, gracias a Dios, en tal condición que hubiese de hacer de la ciencia un oficio con que mejorar mi fortuna; y aunque

no profesaba el desprecio de la gloria a lo cínico, sin embargo, no estimaba en mucho aquella fama, cuya adquisición sólo merced a falsos títulos puede lograrse. Y, por último, en lo que toca a las malas doctrinas, pensaba que ya conocía bastante bien su valor, para no dejarme burlar ni por las promesas de un alquimista, ni por las predicciones de un astrólogo, ni por los engaños de un mago, ni por los artificios o la presunción de los que profesan saber más de lo que saben.

Así, pues, tan pronto como estuve en edad de salir de la sujeción en que me tenían mis preceptores, abandoné del todo el estudio de las letras; y, resuelto a no buscar otra ciencia que la que pudiera hallar en mí mismo o en el gran libro del mundo, empleé el resto de mi juventud en viajar, en ver cortes y ejércitos

Descartes salió del colegio en 1612; pasó cuatro años en París; viajó por Holanda y Alemania; entró en 1619 al servicio del duque de Baviera. En 1629 se retiró a Holanda y comenzó sus grandes obras.

En cultivar la sociedad de gentes de condiciones y humores diversos, en recoger varias experiencias, en ponerme a mí mismo a prueba en los casos que la fortuna me deparaba y en hacer siempre tales reflexiones sobre las cosas que se me presentaban, que pudiera sacar algún provecho de ellas. Pues parecíame que podía hallar mucha más verdad en los razonamientos que cada uno hace acerca de los asuntos que le atañen, expuesto a que el suceso venga luego a castigarle, si ha juzgado mal, que en los que discurre un hombre de letras, encerrado en su despacho, acerca de especulaciones que no producen efecto alguno y que no tienen para él otras consecuencias, sino que acaso sean tanto mayor motivo para envanecerle cuanto más se aparten del sentido común, puesto que habrá tenido que gastar más ingenio y artificio en procurar hacerlas verosímiles. Y siempre sentía un deseo extremado de aprender a distinguir lo verdadero de lo falso, para ver claro en mis actos y andar seguro por esta vida.

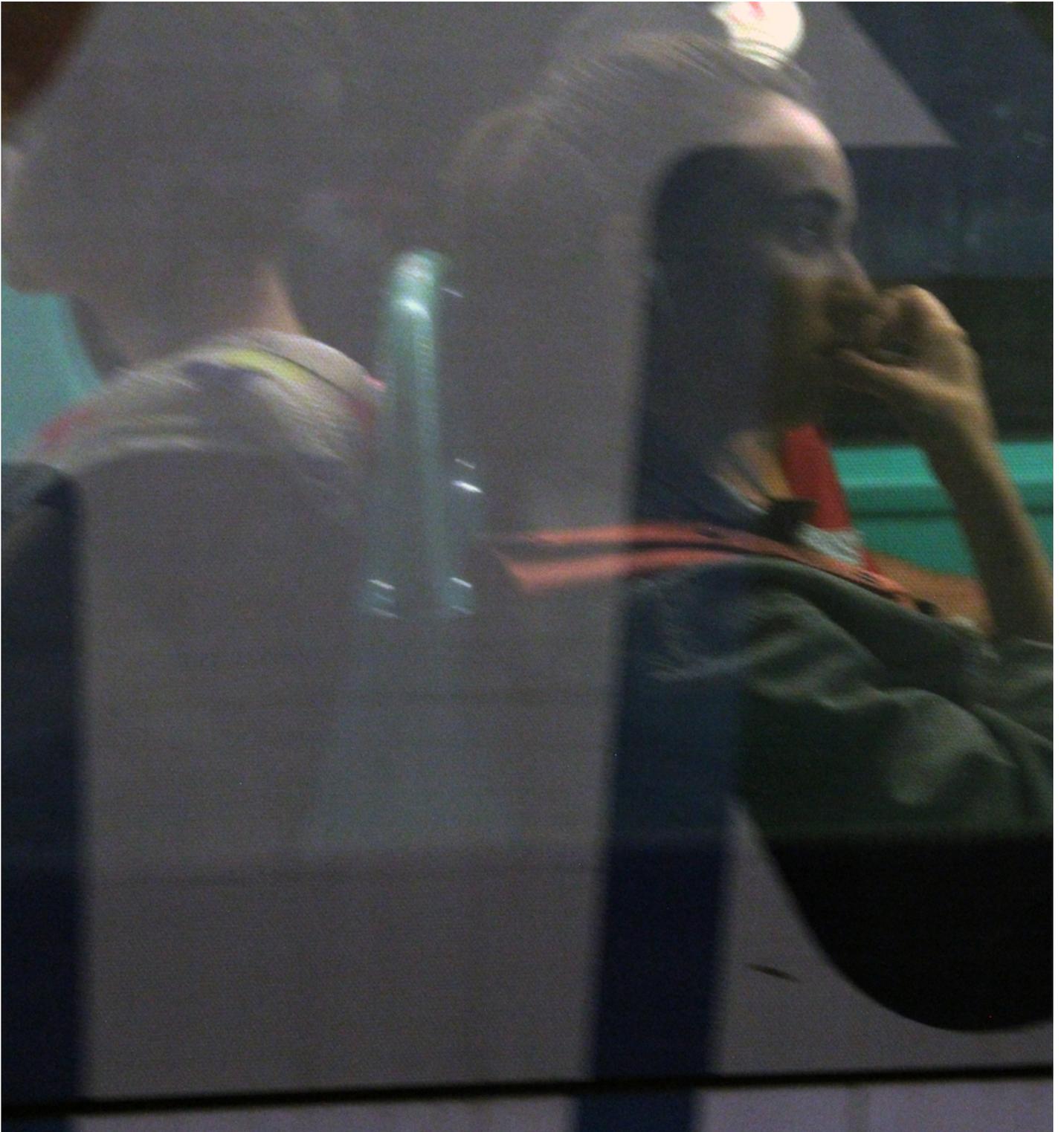
Es cierto que, mientras me limitaba a considerar las costumbres de los otros hombres, apenas hallaba cosa segura y firme, y advertía casi tanta diversidad como antes en las opiniones de los filósofos. De suerte que el mayor provecho que obtenía, era que, viendo varias cosas que, a pesar de parecernos muy extravagantes y ridículas, no dejan de ser admitidas comúnmente y aprobadas por otros grandes pueblos, aprendía a no creer con demasiada firmeza en lo que sólo el ejemplo y la costumbre me habían persuadido; y así me libraba poco a poco de muchos errores, que pueden oscurecer nuestra luz natural y tornarnos menos aptos para escuchar la voz de la razón. Mas cuando hube pasado varios años estudiando en el libro del mundo y tratando de adquirir alguna experiencia, resolví me un día a estudiar también en mí mismo y a emplear todas las fuerzas de mi ingenio en la elección de la senda que debía seguir; lo cual me salió mucho mejor, según creo, que si no me hubiese nunca alejado de mi tierra y de mis libros.

En definitiva, no es sólo la acumulación lo que nos proporciona sabiduría, al contrario podemos resultar atosigados y obnubilados de tanto conocimiento. No hay mejor conclusión para este escrito que la propia del mismísimo Descartes:

Por lo demás, no quiero hablar aquí particularmente de los progresos que espero realizar más adelante en las ciencias ni comprometerme con el público, prometiéndole cosas que no esté seguro de cumplir; pero diré tan sólo que he resuelto emplear el tiempo que me queda de vida en procurar adquirir algún conocimiento de la naturaleza, que sea tal, que se puedan derivar para la medicina reglas más seguras que las hasta hoy usadas, y que mi inclinación me aparta con tanta fuerza de cualesquiera otros designios, sobre todo de los que no pueden servir a unos, sin dañar a otros, que si algunas circunstancias me constriñesen a entrar en ellos, creo que no sería capaz de llevarlos a buen término. Esta declaración que aquí hago bien sé que no ha de servir a hacerme considerable en el mundo; mas no tengo ninguna gana de serlo y siempre me consideraré más obligado con los que me hagan la

merced de ayudarme a gozar de mis ocios, sin tropiezo, que con los que me ofrezcan los más honrosos empleos del mundo.





Narración

D

Cuarta parte

Capítulo uno

Si podían oírse, entonces me volvía y caminaba sin ninguna dirección, cuadradas y cuadradas, hasta la madrugada. Porque estar sentada en el patio, o echada en la cama entre los libros polvorientos, oyendo el estridor unánime de ese millón de cigarras, era algo insoportable, que me llenaba de terror. (Saer, 2014).

Estética de la incertidumbre

Ahora bien, si el espacio no existe tampoco existe el tiempo. Esto dicho en el sentido de materialidad, como la existencia de los objetos. La noción de masa que al espacio no le conviene, menos sirve para el tiempo. Los dos conforman un hecho indisoluble que sin existir son condición de la existencia. La vida y los objetos tienen dimensión y temporalidad gracias al tiempo y al espacio. Luego, si el universo es eterno, los dos hechos, de tiempo y espacio, también lo son. La vida es acotada, la de nuestra especie, pero el universo es eterno, no tiene ni principio, ni fin. Ni en el espacio ni en el tiempo. Para nosotros es importante medir nuestro decurso y por ello recurrimos a la idea de movimiento, necesitamos del concepto de marcha. Comenzamos a medir el tiempo basándonos en los cambios y los ciclos que se reiteran y aplicamos esas unidades de medida resultantes para medir el origen y llegamos a la conclusión que nuestro planeta tiene millones de años. Nuestra vida en él es más corta. Así podemos narrar su tránsito y en ese sentido la narración nos tranquiliza apartándonos de la angustia metafísica de lo eterno, donde nuestra existencia es un minúsculo fragmento de lo inmovil.

La narración permite anclar nuestra evanescente existencia dentro de la espacialidad de la vida. Tanto cuando referimos algún acontecimiento de nuestra experiencia, aún el que pertenece al territorio de los sueños, que nos permite confirmar que estamos vivos, que pertenecemos al transcurrir y que participamos de los días y las noches. Como cuando hablamos o escribimos sobre lo que le acontece a otros o inventamos circunstancias plausibles o fantásticas. Todo nos garantiza la existencia y nos hace ver que transcurrimos. Por ello el chismorreo tiene tantos adeptos, no sólo coloca a sus protagonistas en el rol superior de la crítica despiadada sino que confirma que estamos anclados al universo que se mueve. Y la idea de lo recurrente nos tranquiliza, nos hace ver que un Nuevo día acontece y por ello ver una y otra vez una obra de teatro, más allá de las versiones, nos tranquiliza porque todo vuelve a acontecer y el pasado es una vez más presente.

Un juego infantil, que ya desarrollé en algún otro lugar, consistía en la idea que el entorno se movía cuando lo miraba y, consecuentemente, se detenía cuando dejaba de hacerlo. Así es que volteaba con rapidez para tratar de sorprenderlo en su inmovilidad, pero era imposible ya que con idéntica velocidad se tornaba activo. El punto crucial, dado que no había obtenido mi verificación fáctica, estaba en lo que me narraban que hubiesen hecho mientras no estuvieran bajo mi mirada. El punto es que en sus descripciones habían tantos acontecimientos que solo si les adjudicase una imaginación prodigiosa podía ubicarlos en sus invenciones. Pero tenían otras evidencias cuando portaban algunos objetos adquiridos en sitios distantes. Por lo tanto mi supuesto original se desvanecía. Pese a lo cual solía retornar a él pensando que lo inexplicable podía rebelarse de manera diversa y darle esa magnitud que yo le confería a mi mirada.

De lo anterior se desprende que la narración es un momento singular de la existencia que permite verificar la realidad de tiempos paralelos en los que las personas se desenvuelven. Esta multiplicidad de tiempos estaría confirmando la propia existencia de esa noción. En su complejidad nos instala en forma vigorosa en la idea de naturaleza superior, potenciando más aún la negación de la muerte prometida, amante fiel de todo lo vivo. Conspira con la noción de temporalidad extendida al poner un fin a la narración de nuestra propia existencia. Así la narración de lo externo, de lo interno y sus imbricaciones mutuas, le quita al ser humano el peso de lo finito envolviéndolo en el aroma de lo duradero. Coloca un compás de espera sobre el propio decurso al distraerlo con esos otros menesteres, proyectándose en la posible trascendencia, transformando su instante en un incesante presente. Una inmortalidad ficticia, pero anhelada, como la propia ficción que la genera. Lo eterno no le pertenece pero lo encandila con su fulgor de escaparate mostrándole un futuro constante de su producto que en caso de realizarse no contará con su presencia para poder disfrutarlo ya que estará irremisiblemente muerto. Ni siquiera atrapado en la nada sino hecho de propia nada, lo cual es un contrasentido. Por ello recurre a la narración que lo aparte de la angustia de esa nada.

Entonces, la narración es uno de los pilares de la existencia humana, contamos, nos contamos. Le creemos, nos creemos. Tanto en la acción cotidiana que permite estructurar la vida, como en las narraciones más elaboradas que participan del universo de la literatura, el teatro o el cine. El oficio de contar historias es una forma más elaborada, y lucrativa, que el constante y diario ejercicio de hacerlo. Y hacérselo en la intimidad de nuestro cerebro, cuando no tenemos quien nos escuche o, simplemente, no queremos compartirlo. Al menos en un primer momento, el inicio de la elaboración, que puede jugarse en un diálogo:

-La doble realidad...-

-La realidad no es doble-, respondió. -Es una sola, incontrovertible.-

-Eso parece una afirmación policial. Los hechos, nada más que los hechos... Pero los hechos pueden darse en paralelo o ubicarse en momentos distantes y ser el resultado de una contradicción. En una ocasión...-

-¿Estás por contarme algo?-

-Sí, en efecto. Porque la narración organiza el sinsentido de la vida y te da indicios inesperados, que

suelen escapar a una comprensión lógica.-

-¿La doble realidad?-

-Aguarda. Un hombre mata a otro y le roba su identidad. La policía está tras la pista del occiso porque ha matado a otra persona. Finalmente lo atrapa. Él no ha matado a ese por el que resulta condenado y, sin embargo, es un asesino. Merece su castigo.-

-¿Justicia divina?-

-No, es una simple paradoja de una realidad doble.-

-Como tal, es una operación en la dimensión del tiempo. Una realidad extendida que altera su sentido en el decurso.-

El sentido de lo paralelo que aportó el lenguaje cinematográfico a la narración, encuentra su forma de existencia en la vida cotidiana cuando inevitablemente convivimos con situaciones de diverso signo que pueden afectar la nuestra hubiese o no, un propósito deliberado. La narración encuentra su sentido en una paradoja o puede ser el propósito de una metáfora o intentar explicar una idea. También puede ser el producto de un sueño:

A bordo de un vehículo grande ingreso en la ciudad, que está en territorio mexicano pero cuyo nombre no recuerdo (empieza con A), y se va transformando con retazos de Toluca, luego aparece Guanajuato. Estoy tratando de llegar a la calle Rolón, que es el nombre de una compañera que vive en esta última ciudad. El propósito es comprar una tela para pintar el retrato de mi hija, quien ya me lo ha demandado en diversas oportunidades. Necesito llegar a Leidi, que es una empresa de materiales de pintura que está en BsAs, aunque tiene una sucursal en la calle Rolón.

La sucesión de instantes y la memoria que convierte el pasado en un incesante presente. El fin de la historia que nos tiene como protagonistas ocurre con la muerte que siempre es inesperada, singularmente dolorosa y particularmente absurda. Hablar de ella, colocar en un relato parece exorcizar, colocando en la ficción lo que no es de nuestra propia vida. En un galpón semi derruido y custodiados por hombres armados, dos condenados a muerte, un joven y un viejo, esperan el momento de su ejecución

El joven: -Esperaba vivir unos años más.-

El Viejo: -Pero, hasta aquí llegamos.-

El joven: -Para usted es fácil, ya ha vivido lo suficiente.-

El Viejo: -No, no lo es, nunca es bastante.-

El joven: -¿Quiere decir que no se siente conforme?-

El Viejo: -Nadie lo está cuando llega la última hora. Siempre se tienen expectativas.-

El joven: -No me diga que su caso y el mío son comparables.-

El Viejo: -Tenemos algo en común, vamos a morir por la misma causa asesinados por este grupo de católicos que proclaman el bien de la humanidad.-

El joven: -El punto no es ese. Usted ya ha vivido y yo estoy comenzando a hacerlo.-

El Viejo: -El terror ante la nada es el mismo. ¡Hay tantas cosas que me hubiera gustado hacer... todavía!-

Y como este texto lo escribo el 18 de diciembre de 2012, a tres días del fin del mundo, es probable que la anterior escena se deba a tal premonición. Seríamos como el viejo y el joven, los condenados a morir, y ese texto que parece referir a la muerte como algo inescrupuloso, donde la edad no es consuelo o justificación para la permanencia, en realidad estaría tratando de expresar que la condena se va a cumplir y no como personajes de esa mini ficción, sino como especie. Si tal circunstancia se verificase podríamos comprobar que el tiempo es eterno aunque no cuente con nosotros para nombrarlo. Inclusive, es probable que su nombre sea otro. “Y qué es el nombre de la rosa. Si tuviera otro nombre, tendría el mismo aroma. Si Romeo no se llamase

Romeo, conservaría su propia perfección.”, lo dice Julieta en la escena del balcón. En nuestra paráfrasis, nosotros nunca sabremos cuál es el nombre del tiempo, si es que tiene otro. Es real a todas luces, pero no podremos saberlo porque nos faltará la luz, no porque se apague, sino porque penetramos en la nada y no podremos verla. Bugarach es el pueblo en los Pirineos franceses que se salvará, pero sus 160 habitantes no tendrán tiempo para leer estos presupuestos ya que desaparecerán junto con todos nosotros y en caso de conservarse tendrán el problema del idioma. Tal vez así: ¿Quel est le nom de la période?

Existen los sonetos, pero no las mutilaciones: hay únicamente corredores vacíos, que no se han recorrido nunca, con una puerta de acceso que el viento sacude con lentitud y hace golpear suavemente contra la madera dura del marco; o desiertos interminables y amarillos como la superficie del sol, que los ojos no pueden tolerar; o la hojarasca del último otoño pudriéndose de un modo inaudible bajo una gruta de helechos fríos, o papeles, o el tintineo mortal del hielo golpeando contra las paredes de un vaso con un resto aguado de amargo y vermut; pero no las mutilaciones. Las cicatrices sí, pero no las mutilaciones (Saer, 2014).

Los modelos narratológicos clásicos sostienen que todo relato plantea una doble temporalidad, la del relato mismo y la de los hechos relatados. Todorov afirma que:

El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia, varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos uno tras otro; una figura compleja se ve proyectada sobre una línea recta 5.

En términos de Todorov la categoría de historia responde a aquellos hechos que sucedieron “realmente”, son acontecimientos que se confunden con la vida real. El orden de la historia encarna el orden “real” en el que acaeció, lo que es narrado por el discurso. Pero esta historia es una entelequia, una Idea en el sentido platónico del término, porque nunca puede ser apreciada si no es “contada”. El discurso no tiene que ser necesariamente literario; el cine, las crónicas, los testimonios, o cualquier otra manera de decir, representan también formas de realizar esa historia, de cristalizar ese ente abstracto, que no puede existir sin incorporar alguna materialidad significativa.

Pasemos ahora a la otra afirmación de Todorov, cuando sostiene que el tiempo de la historia es pluridimensional, en contraposición al del discurso que es necesariamente lineal. La pluridimensionalidad de la historia está dada, según el autor, por la capacidad de que en un mismo instante sucedan cosas en simultáneo. Consideramos que no es osado afirmar que siempre en lo que conocemos como “realidad” suceden eventos en paralelo. Es decir, la pluridimensionalidad de la que habla Todorov es un hecho indiscutible. Está claro también que a los fines de un relato es necesario un recorte, una adaptación, pero aún dentro de ese recorte existen infinidad de procesos que son imposibles de ser tratados por el discurso. Esta aseveración opone radicalmente el tiempo de la historia al del relato, porque el relato no puede más que desplazarse en el tiempo, la linealidad es una característica a la cual no puede renunciar 6.

Me parece que el relato posee cuatro temporalidades implícitas. La de la historia que se está narrando, desde el comienzo de la misma hasta su culminación, momentos cruciales que pueden coincidir o no con los del relato. Los hechos efectivamente narrados, que tienen diversas extensiones. avanzando en forma fluida o a saltos, donde ciertos instantes de la historia no aparecen y deben ser completados mediante el ejercicio de la imaginación. Ese proceso, que es obra del lector, nos ubica en la tercera temporalidad, que tiene que empaparse con una subyacente, que es la de la vida de cada uno de ellos. Y, por último, está la del escritor que pudo apelar a sus recuerdos, a la historia o a la imaginación, pero que, en definitiva, intervendrá desde su presente histórico.

En toda esta disquisición se ha apelado al relato para ubicar temporalmente el proceso de la escritura. Es que se encuentra presente en todas las manifestaciones de nuestra vida. Cuando se buscan argumentos para desarrollar una hipótesis, los que esgrimió en su trabajo. Se hacen recorridos que se pueden caracterizar como relatos, se apelan a diversos relatos dentro del principal o gran relato que es la tesis en cuestión.

Hoy me llamó Borges. Es agradable que alguien así se acuerde de uno, es el momento en que uno se siente más uno. Además, está el problema de la distancia y de la cantidad de obstáculos que tuvo que sortear para lograrlo. Me imagino. No fue un mensajito, fue una llamada. Ahora, estaba molesto. -Oiga Amoroso- me dijo (no era una expresión de afecto, es que así me llamo). -¿Qué pasa con esa colega suya que se empeña en cambiar el título a mis obras?- Atribulado, le respondí: -No se preocupe Don, ya se lo hice notar, fue un pequeño error, pero ya lo corrigió...- No pude concluir, porque me interrumpió. -¡Vamos Amoroso!- (Insisto, no era por cariño) -Confundir una conjunción con una preposición, es una falta grave. El Jardín con... Es muy distinto de El Jardín de... Y si bien se bifurcan, ésta en particular, no es una bifurcación más, sino una transgresión.- Traté de apoyar a mi amiga con la idea de trans. -Bueno, usted sabe, está la transdisciplina...- No quiso escuchar... ¿razones? Enseguida arremetió. -¿No vio lo que hizo ahora? Puso la preposición, sí, pero le agregó un artículo. El Jardín de... los... Eso lleva a que sean unos senderos determinados y yo no lo pensé así.- Me recordé de mi amigo Carlos Juárez que decía que no era justo quemarse las pestañas leyendo, estudiando, escribiendo, para que otro lo maltratase. -Debe ser un problema de la escritura, ya sabe que las computadoras...- Escuché un click. Seguramente la conversación se interrumpió por alguna interferencia. No pude preguntarle por el clima.

Es un discurso que representa una visión del mundo en la que se organiza y reorganiza la realidad mediante la ficción narrativa audiovisual. Dicho discurso está caracterizado por las operaciones de traducción entre realidad, representación y símbolo, en las que se da una serie de interacciones entre el original y la copia en las que a manera de El jardín de senderos que se bifurcan de Borges se entrelazan ficciones dentro de la ficción. El trabajo pretende analizar la película Copia Certificada del Director Abbas Kiarostami para observar la forma en la que en la historia del filme se defiende el valor de la copia frente al original recurriendo para ello a la idea de la ficción dentro de la ficción. En segundo lugar, se reflexiona en la forma de cómo este problema se desplaza a las interacciones entre los personajes que a manera de pláticas sobre la vida y el arte transitan en el espacio de una ciudad en la que realidad, representación y símbolo funcionan mediante las mismas operaciones. Finalmente, se reflexiona sobre la representación en la problemática del original y la copia en una compleja historia de amor. Historia en la que dos desconocidos en una ciudad, donde el arte es un elemento simbólico, re-organizan la realidad al hacerse pasar por un matrimonio o tal vez se trate, en otra realidad que funciona simultáneamente, de un matrimonio que simula ser dos desconocidos en una a la ficción dentro de la ficción, que sin afectar la verosimilitud generan en el filme una estética de la incertidumbre que sin ser cuestionada se radicaliza en una propuesta narrativa en donde la copia tiene un valor relevante.



D

Capítulo dos

¿El cine es un medio o está en el medio?

La comprensión de los fenómenos políticos y sociales desde una perspectiva multidisciplinaria crítica, que permita reflexionar desde diversos ángulos sobre las prácticas políticas del pasado y del presente, abrirá el debate sobre las posibilidades analíticas y los requerimientos metodológicos necesarios para comprender los problemas relacionados con el campo de la cultura política.

Desde nuestra postura se postula que: El análisis de las significaciones que el cine ha tenido en la cultura política no ha estado exento de exacerbados debates y desencuentros al interior de los llamados estudios sobre los imaginarios sociales. Otras miradas analíticas refieren a la influencia que las propuestas cinematográficas tienen en el cambio de actitud de los ciudadanos sobre su responsabilidad cívica, conciencia de época que estratégicamente recurre a la estética y el arte para transformar la política desde una vanguardia cultural. Su función no es evidenciar lo que se sabe, sino de explorar aquello que motiva el actuar en sociedad, todo desde un ejercicio lúdico, abstracto no evidente.

El cine como arma política: un cine militante

La hora de los hornos

La idea de cine político aparece en la década de los 60 's del pasado siglo y tiene como condición la de ser una respuesta a la acción del Estado. Por lo tanto, es un cine militante, realizado en contra de lo establecido, va más allá de la denuncia pues su objetivo es el de movilizar a los explotados en contra de quienes los oprimen. Es un cine que convoca a la acción.

El núcleo de ese fenómeno es la magistral *Hora de los hornos*, realizada entre los años 1966 y 1968, llamaba a la insurrección popular en el marco de una guerra popular prolongada. Dos son sus autores: Fernando Ezequiel Pino Solanas y Octavio Getino. El primero, su director, se convierte en una figura única al continuar haciendo cine e incursionar en la política oficial, siendo diputado federal, luego senador y candidato a la presidencia de la república en Argentina. Se trata, entonces, de un intelectual comprometido con su tiempo, que haciendo política en forma abierta, didáctica, desde el cine, con una propuesta estética de vanguardia, ingresa finalmente al ámbito parlamentario para realizarla en forma directa, siguiendo las reglas del juego que la película había cuestionado.

El análisis que propongo toma en consideración tres ejes de lectura que se irán entrecruzando en la medida que desarrolle el trabajo. Hay una cuestión política que la película expresa de manera muy clara desde una perspectiva revolucionaria, antiimperialista. Otra, se refiere a la estética de su realización incomparable y una tercera es el contenido ideológico del material y sus contradicciones. Una palabra tal vez pudiera definirla: desmesura. Es una obra desmesurada que, como tal, alcanza alturas sublimes cayendo a veces en zonas de exageración.

La película tiene una duración de unas cuatro horas y está dividida en tres partes:

- 1- Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación.
- 2- Acto para la liberación.
- 3- La guerra hoy.

1-Primera parte: neocolonialismo y violencia.

Unos tambores esenciales abren el film recordándonos que América Latina también es un continente negro y asimilando nuestra condición continental con el territorio africano, del cual entre otras cosas, ocupa la palabra de Franz Fanon desde su extraordinario libro *Los condenados de la tierra*. De quien se tomara una frase lapidaria:

Cartel: Todo espectador es un cobarde o un traidor.

Cuando la película sólo podía ser proyectada clandestinamente, en sindicatos o viviendas, incriminaba a sus espectadores. Elegir verla era asumir un riesgo, de alguna manera era comprometerse con este proyecto de liberación.

El film plantea una relación radicalmente diferente con el público. El espectador no es más sujeto de entretenimiento, consumidor de un producto terminado, sino un militante potencial al cual hay que inspirar con el debate. Al extremo que las dos siguientes partes “Acto para la liberación”, sobre los movimientos sindicales y de resistencia argentinos, y “Violencia y liberación”, dedicado a la argumentación ideológica, en determinados momentos, un cartel pide expresamente que se detenga la proyección y se inicie la discusión en la sala.

Las agrupaciones militantes eran alentadas a continuar con la creación colectiva de *La hora de los hornos* quitando o agregando su propio material de acuerdo a su experiencia. Esta exploración motivó la existencia de hasta diez versiones del film, en una de ellas, la que se exhibió caída la dictadura en 1973 la imagen, final de la primera parte, del Che era reemplazada por la de Juan Domingo Perón que por esos años volvía al poder.

Desde el título *La hora de los hornos*. “Es la hora de los hornos y no se ha de ver más que la luz.” frase de José Martí que recuerda a la historia de una independencia traicionada hasta el calor necesario de una violencia inevitable que hará arder al continente en su emancipación.

Carteles: América Latina, La patria grande, la gran nación inacabada.

Los negros, los fondos de los carteles en la pantalla nos ubican en la noche americana y las letras blancas de las proclamas y pensamientos, se constituyen en la luz para salir del encierro.

Carteles: Mi apellido: ofendido. Mi nombre: humillado. Mi estado civil: la rebeldía. Aimé Césaire.

Es interesante esta cita, a los fines de este film, dado que el poeta y político de Martinica Aimé Césaire, supo poner su actividad literaria al servicio de sus ideas, profundamente anti-coloniales y definidas en el término de “negritud” que supo acuñar. “Soy de la raza de los oprimidos”, afirmaba Aimé Fernand David Césaire, nacido en la localidad martiniquesa de Basse-Pointe el 26 de junio de 1913. Agreguemos que Su entrada en política se produjo de la mano del Partido Comunista Francés (PCF), con el que conquistó en 1945 la alcaldía de Fort-de-lance, un puesto que no abandonó hasta 2001. Luego ostentaría el cargo de alcalde honorario de

la ciudad. Descontento con la posición del PCF frente a la revuelta de Hungría dejó la formación en 1956, un año antes de fundar el Partido Progresista Martiniqués (PPM), con el que reivindicaba la existencia de una comunidad martiniquesa y apostaba por una amplia autonomía, no por la independencia. La comparación puede resultar interesante con la propia vida de Solanas y su incursión en la política parlamentaria y sus candidaturas a la presidencia de la República, primero en 2007, donde ocupa el quinto puesto en la siguiente en 2011.

Carteles: Una guerra larga. Una guerra cruel.

El precio que pagaremos para humanizarnos.

Un pueblo sin odio no puede triunfar.

El hombre colonizado se libera en y por la violencia. Fanon

Se acerca la hora en que los incivilizados educarán a los civilizadores. Hernández Arregui

Toda nuestra acción es un grito de guerra contra el imperialismo y un clamor por la unidad de los pueblos contra el gran enemigo del género humano: EEUU. Che Guevara

Desde el comienzo asistimos al paradigma del Che, y digo paradigma porque abre la película a él dedicada y a todos los patriotas que cayeron en su lucha por la liberación indoamericana. Su concepción es orientadora de la propuesta, tanto en la necesidad de usar la violencia para establecer un mundo distinto como por su proyecto americanista. Ésta, su vocación internacionalista, está destinada a destrozarse el concepto de nación para establecer que por encima de toda división está la unión de los explotados. Concepción que ha motivado a los revolucionarios ha considerado cualquier país como el propio en su lucha contra la injusticia. Supremo ejemplo de ello es el Comandante Ernesto Che Guevara. Combatiendo al imperialismo donde quiera que se encuentre. Entonces, el Comandante está al inicio también con sus palabras sobre el monstruo norteamericano y cierra esta primera parte con su rostro en pantalla. Solanas y Getino asumen esa dirección proponiendo la lucha por una patria justa, libre y soberana (lema del peronismo, movimiento al que los autores pertenecen), pero patria está dicho en el sentido continental, en el sentido americano. Por lo tanto, las fronteras nacionales se borrarían al construirse una confederación.

Esta Primera parte que es la más lograda respecto a las otras dos que funcionan como apéndices, esto dicho desde lo cinematográfico ya que desde lo político son los sectores más radicales: encierran la propuesta de la insurrección armada. Partes que fueron retiradas de circulación cuando Perón retomó el poder en Argentina.

Voz: “América Latina es un continente en guerra, para las clases dominantes, guerra de opresión; para los pueblos oprimidos, guerra de liberación”. Hoy el narcotráfico está en guerra y si su propósito es perverso y sus métodos abominables, sus ejércitos están constituidos por parte de la masa explotada, desposeída, que elige, finalmente, su propia muerte ya que no puede elegir su vida.

1- La historia

Voz: “La independencia de los países latinoamericanos fue traicionada en sus orígenes, la traición corrió por cuenta de las elites exportadoras de las ciudades-puerto”.

Entonces, quedarían al margen de tal aseveración, países como México, Chile, ni qué decir de Bolivia. El discurso busca una forma expresiva que se torna a-histórica, o en todo caso está pensando en Buenos Aires, de acuerdo a la advertencia inicial, se basa en Argentina pero extiende su concepto a toda Latinoamérica, pero, en tal caso, el plural está de más. Es que la dominación hacia un país se ejerce desde la capital del mismo; al controlar la aduana fiscaliza al conjunto impidiendo o condicionando el desarrollo regional. En tanto, la imagen muestra a unos jugadores de golf que no parecen muy oligarcas. Es decir, hay en el texto y en la imagen una idea de resaltar el discurso, más allá del propio instrumento que registra lo real, por tal, asistimos a una ficcionalización del documental. Lo cual abona al concepto enunciado para este libro.

Dos son las formaciones cinematográficas mediante las que se narra: ficción y documental. Una pertenece al ámbito de lo dramático; se construye con personajes y acontecimientos, en cierta territorialidad. Las circunstancias del conflicto marcan la narración, penetrando la sensibilidad, emotividad y entendimiento del espectador. La segunda es del orden antropológico y su proceder es descriptivo, las imágenes son “explicadas” por un narrador, se “ilustra” lo que se habla. Así, presentará imágenes comentadas, referencias que exceden lo mostrado, ampliando el significado. En contrapartida, la imagen se debilita, se le impide llegar por sí a la altura del éxtasis y el razonamiento, juega un papel dependiente.

El cine documental es medio de interacción con la realidad, permite la reconstrucción de la historia, de lugares y representaciones. La cámara es un instrumento de exploración, documenta, y es la escritura de la investigación. Con una sintaxis y una semántica propia, construye la imagen. Son narraciones que van más allá de los códigos visuales y formales que la componen. Lo captado trasciende a otro nivel, al de la expresividad, colocando a la cotidianidad real en el plano de la representación., es la narración que el montaje posibilita. Los hechos narrados se cuentan a sí mismos, sin ninguna intervención de narrador externo, proponiendo otra orientación del discurso fílmico. Perteneciendo a la esfera de lo documental, asume rasgos de lo ficcional al trabajar dramáticamente el acontecimiento narrado. No obstante, no hay propuesta pura, en muchos casos un entretreído de ambos es probable, sin olvidar la palabra en pantalla y la música, los ruidos o el silencio. Tal el caso que nos ocupa.

2- El país

La imagen orienta una lectura al mostrar las zonas del norte argentino, con su dimensión de paisajes montañosos, donde la presencia indígena fue más notoria y, por lo tanto, el mestizaje; así, el sentido latinoamericano es más fuerte. La música refuerza tal extensión al utilizar instrumentos propios de la región como lo son la quena y el erke, originarios del altiplano de Bolivia. En este fragmento no hay palabras.

La siguiente imagen es un travelling realizado desde un auto en movimiento (que de por sí cambia la figuración ya que hasta ese momento habíamos visto gente de a pie o a caballo) en una carretera de Buenos Aires, allí aparece la palabra. Y su expresión, es contundente: “Argentina. Parecería que el país les pertenece”. Aquí haremos una digresión para apuntar que la película cae en su propia crítica, de aquella burguesía agro exportadora que genera su propia cultura: “la menos Latinoamérica de todas”. El norte mestizo es un buen paisaje con una música inquietante, pero la riqueza y el poder están en Buenos Aires. En palabras de Jacques Rancière en un escrito sobre Chris Marker: “El ‘documental’ incurre una y otra vez en esa remisión de una imagen o montaje de imágenes que deberían hablar por sí mismos a la autoridad de una voz que, garantizando el sentido, debilita la imagen” (2005, 193). En este caso más que debilitarla pone en evidencia una ideología.

Luego sí, la connotación se expande a diversas zonas del país, siempre desde el automóvil, matizada con rostros en zooms de acercamiento, otra vez mestizos.

Voz: Argentina, poco más de cuatro millones de Km² de superficie total y dos millones ochocientos mil de superficie continental. Un largo triángulo donde cabrían, España, Italia, Gran Bretaña, Francia, Alemania, Bélgica, Polonia, Holanda, Checoslovaquia, Austria, Dinamarca, Bulgaria, Hungría. (...) La Pampa, las praderas más famosas del mundo. (...) El país más diferenciado de América Latina, proporcionalmente, el más industrializado, el de menor población rural, el de mayor clase media, el de mejor nivel de vida, el que cuenta con la clase obrera más organizada sindicalmente y con la intelectualidad más numerosa y brillante pero, quizá, la menos latinoamericana del continente. (...) Para la oligarquía, fruto de tres factores: oro inglés, brazo italiano y libro francés.

3- La violencia cotidiana

Entramos a una serie de imágenes de ventanas que sugieren lo que está oculto, aquello que no se

puede ver pero que existe. Esas imágenes se cargan de sentido a partir del cartel que las antecede. Luego hace un movimiento de cámara con un fondo de sirenas nos recuerda a Godard o Truffaut. Seguidos por la entrada al trabajo y el sonido del reloj checador de personal. Obsesivo, amplificado y con eco, como si tratara de disparos de arma de fuego, dirigidos a los trabajadores. Una vez más el montaje entre ese sonido y los afanosos corriendo para no llegar tarde a su empleo nos trasmite de manera elocuente la alienación de la violencia cotidiana. Así, la dimensión cinematográfica excede a la concepción documental.

Cartel: La violencia que se ejerce sobre los pueblos latino-americanos es una violencia constante, minuciosa, sistemática. Continúa el ruido del reloj.

Siguen imágenes del trabajo y los relojes funcionando acompañadas de testimonios en off de la represión laboral.

Cartel: Para dominar al hombre no son necesarios aún el napalm ni los gases tóxicos.

Otra vez la entrada con relojes acelerados.

Cartel: Existe una infinidad de recursos económico-culturales tan eficaces como las armas bélicas.

Ruidos de relojes y cierras mecánicas en ambiente ensordecedor.

Las imágenes de los trabajadores revisados a la salida.

Cartel: “La violencia neocolonial, no necesita ponerse en acto; con ser potencial ya vale.

Hay una recurrencia al sentido antiimperialista”. La pregunta es, ¿si se tratase de la burguesía nacional, sería distinto? Se puede argumentar que en nuestros países tal estamento, no existe. Vayamos a los países centrales, esos sí tienen burguesía nacional. ¿Actúan de manera diferente con sus propios trabajadores nacionales?



¿Y del diezmado campo socialista, qué se puede decir? En consecuencia, un capítulo altamente expresivo que bien refleja la explotación del hombre por el hombre se pierde en el comentario político. Liquidemos al monstruo y todos los hombres serán hermanos, es lo que aparece en el subtexto.

Cartel: Nuestra guerra es la paz, el orden, la normalidad.

Cañeros tucumanos.

Voz: El 75% de los trabajadores argentinos no cubre con sus ingresos elementales necesidades de vida. La capacidad adquisitiva del salario disminuyó en los últimos 15 años en un 40%. Creció la jornada a 11 horas. (...) En América Latina sólo se trabaja el 6% de los terrenos. El latifundio. Ayuno crónico, Enfermedades endémicas. En Argentina 900.000 niños abandonados. En el interior del país, de cada 100 niños, 70 carecen de padre conocido. De cada diez que nacen, mueren cuatro. La caída del salario desde hace 15 años.

¿Incluye a los tres últimos del peronismo? ¿muerte de Evita? En 7- La violencia política, se dice: “Desde hace 12 años el pueblo argentino vive políticamente proscrito”, Coloca el comienzo de la resistencia en el golpe de Estado que interrumpe en 1955 el gobierno popular, por ello los tres para 15 nos llevan al año 52 y el quiebre con el fallecimiento de la gran conductora.

Luego, uno de los momentos más altos del film en Villa Sapito, Avellaneda, Buenos Aires, con la pelea a acuchillo entre dos habitantes de la villa miseria ilustradas con las palabras de Fanon que habla sobre cómo los oprimidos terminan peleándose entre ellos en lugar de dirigir sus armas contra sus dominadores que provocan la situación de pobreza en la que se encuentran. Después una imagen de la prostitución en un cuarto paupérrimo dónde una servidora sexual espera su próximo cliente que está parado afuera, separado por una cortina. Lo intenso es el contraste que generan estas imágenes con el himno a la bandera, Aurora cuyas primeras estrofas comienzan con “Alta en el cielo un aguila se eleva, azul un ala del color del cielo”. En seguida *Tire die*. De Fernando Birri al que se considera como el padre del Nuevo Cine Latinoamericano y a esa película como la iniciadora de la corriente.

Preparado el campo para la indignación le siguen capítulos de una profunda ironía que tornan contrastante el país dependiente y trivial de sus dueños.

4- La ciudad puerto

Fanfarrias barrocas

5- La oligarquía

Palermo y los dibujos de Alonso. Él es uno de los más grandes dibujantes argentinos. Y, La Recoleta, el cementerio del poder que está ubicado en una de las zonas más exclusivas de Buenos Aires, frente a una serie de restaurantes. Esto le hizo ironizar a un sociólogo, militante de uno de los partidos de izquierda que tendría gran preponderancia en la siguiente etapa histórica, sobre como los ricos comían exquisitas comidas mientras contemplaban su último destino. Esto es un acotamiento que no está incluido en el film.

6- El sistema

El cielo y la tierra de Joris Ivens. El fragmento que va a ilustrar las palabras que se dicen después, muestra a una especie de ballet o de coreografía de hombres y mujeres vistiendo uniformes vietnamitas que remedan a los que tienen que repeler un ataque por aire con ametralladoras antiaéreas; entonces ellos, con armas inexistentes, juegan a que están disparando a supuestos aviones que vienen a bombardearlos. Esta la alusión a lo representado es una característica del cineasta.

El gran documentalistas Joris Ivens llegó a Borinage cuando ya habían concluido las luchas obreras. Por eso, si quería documentar el gran cortejo fúnebre de los trabajadores, tras el fracaso de sus luchas. Mostró la actitud resuelta de los manifestantes y entró en la historia del cine, Ivens debía reconstruir la escena. Esto fue posible porque lo hizo no con intérpretes o extras sino con aquellos que habían luchado en la semanas

anteriores. Lo sucedido permanecía escrito en sus rostros. Como espíritu los acontecimientos seguían revoloteando en aquella región de minas y fábricas. Así surgió la única película que reproduce aquellas luchas obreras que estallaron a principio de los años treinta en la zona industrial de Bélgica y el norte de Francia (Kluge, 2010, 127).

Voz: “Al vietnamita le basta levantar los ojos para ver a su enemigo, a nosotros nos resulta más difícil porque está encubierto, disfrazado de nacional”. Se trata de una sentencia grave, primero porque no necesariamente es necesario padecer el napalm para alcanzar la liberación. Nicaragua lo demostraría años después. Probablemente venga del concepto guevarista de “Crear uno, dos, tres Vietnans”, que en definitiva termina conduciendo al horror. Ellos venían de largas luchas anticoloniales, primero con los franceses y luego con los norteamericanos. Todo ello, conduce a la guerra que termina absorbiendo un concepto fundamental, el de lucha, lucha de clases por el de nación. Si ésta no incluye aquella, se termina en el mismo sistema que se combatía. En una sola ocasión se define por el triunfo en una sociedad sin clases. Desde lo ideológico la concepción antiimperialista es la que define y prioriza esa cuerda que constantemente oculta las otras. Llama al ejército nacional “el enemigo”.

Corromper la conciencia nacional, facilitar el dominio

7- La violencia política

Voz: “En América Latina no hay posibilidad de cambio por la vía democrático burguesa Desde hace 12 años el pueblo argentino vive políticamente proscrito. Lucha en América Latina por recuperar la humanidad que el neocolonialismo permanentemente le niega”.

8- El neoracismo

Voz: El hombre para las naciones desarrolladas será un hombre segregado, subdesarrollado, subhombre, Bajo el lema de Sarmiento “Civilización o barbarie” se masacró la primera forma nacional de resistencia: la montonera. Ayer gaucho o montonero, hoy cabecita o chusma, al pueblo siempre se le quiso restar categoría humana.

9- La dependencia

Voz: “Por cada dólar invertido en América Latina el imperialismo se lleva 4”.

Imágenes del matadero de Humberto Rios.

10- La violencia cultural

Voz: “Analfabetismo, mayoría absoluta en Brasil, Bolivia, Perú, Venezuela, Guatemala, Nicaragua, El Salvador, Honduras, Haití, República Dominicana”.

Presentación de un libro Mujica Laines. En una entrevista señala que “a él le encanta vivir en Europa porque estando en Venecia, París queda muy cerca”.

11- Los modelos

Sartre y Fanon criticando lo europeo cita a Sartre y a Hegel

Cartel: La cultura será un hecho universal, al servicio de todos los hombres, cuando hayamos destruido a nivel universal al imperialismo y a la sociedad de clases. Cuando hayamos universalizado la liberación total del hombre.

En este caso y con esta declaración corrige lo que antes habíamos señalado dado que aparecía siempre la lucha contra el imperialismo y no la que en el interior de los países se da entre las diversas clases sociales. Hemos visto también que en el caso de la representación que hace de un enfrentamiento en una villa miseria señala lo que decía Fannon que que en lugar de luchar contra el opresor terminan en reyertas entre los oprimidos por causas a veces nimias, donde interviene el alcoholismo. A propósito de esa escena es interesante destacar como el ejemplo que le sigue, el de Joris Ivens muestra una tendencia similar al al colocar una

representación para describir una situación tal, insertado en la propia obra con el ejercicio vietnamita de ametrallar a los aviones invasores o en el texto de Kluge, que hemos agregado para mostrar una situación parecida en la huelga que se había producido en las fábricas de Bélgica y Francia y donde llegó tarde para registrar lo que había sucedido con el acompañamiento a los difuntos productos de la represión. Allí vemos dos de los factores, dos de los ejemplos que estamos propugnando, al pensar el documental como una parte de la ficción y no con su antagonico; tesis que mantuvimos a lo largo de este relato y que lo veremos en otro de los trabajos que integran este volumen.

Y desde esta expansión de vínculos nos proponemos anticipar algo que sucederá cuando analicemos una película, dentro del sector de los cinematográfico, de Brian de Palma titulada *Vestida para matar* donde también hacemos un recorrido pormenorizado por el material fílmico para plantear las distintas formas que un crítico puede tener para el desarrollo de su actividad. En estas largas descripción no se pretende reemplazar la posibilidad de la que el espectador vea el material, en todo caso la intención es inversa. Es una idea la de invitarlo a verlo, en el caso que nos ocupa en este momento, el de *La hora de los hornos* se puede obtener con facilidad en Internet. La intención que alimenta estos dos procesos es mostrar la sólida estructura cinematográfica que podemos encontrar en ambos casos.

12- La guerra ideológica

Cartel: Se enseña al pueblo a pensar en inglés

Cartel: Todos los medios de información y difusión están controlados por la CIA

El comandante Ernesto che Guevara ya está muerto y su rostro permanece en la pantalla durante diez minutos. Nos observa sin vernos, no sólo porque el celuloide no mira ni la pantalla de plata puede, sino porque la película reproduce, un año después, la fotografía que le fue tomada acto seguido de su asesinato. Son diez minutos en los que ese hombre sin vida parece preguntarnos sobre la intencionalidad de las nuestras, luego de su compromiso y esfuerzo. Una imagen conmovedora, acompañada de primitivos tambores, que rompe y cuestiona la idea del cine como puro movimiento. La hora de los hornos de Fernando Solanas y Octavio Getino, gestó un camino por el que transitaría gran parte de la producción revolucionaria latinoamericana.

Aquí habría material para discutir la propuesta de Deleusse y los intersticios de la imagen tiempo que Ranciere comparte a medias. Se trata de una sola imagen, inmóvil que se mantiene en pantalla durante diez minutos. Por lo tanto, no hay otra que le acompañe, que sea su contrapunto, para que existan esos momentos entre una y otra. En todo caso la grieta es entre ella y nosotros que tenemos que llenar ese tiempo con respuestas a tantas preguntas que nos demanda.

Cuando le rinden este homenaje a su lucha, su vida y su muerte, ocurrida el 8 de octubre de 1967, la película estaba en proceso de realización; recordemos que su transcurso se inicia en 1966 y culmina en 1968, ese año recibe en Pesaro, Italia, el 9 de junio, el Gran Premio en la IV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. En consecuencia, a pocos meses de su asesinato ingresa ese rostro conmovedor al film, como su final absoluto y continuidad histórica.

Adenda

Esa continuidad histórica está dada por este texto que colocamos al final aunque pertenece al interior del film básicamente para mostrar una situación. En la proclama del general San Martín a sus soldados, a punto de cruzar los Andes para liberar Chile y anticiparse así al accionar del ejército español, muestra la determinación de un libertador. De la que, el Che es parte: esa narración épica en la lucha contra la dominación.

José de San Martín
Proclama al Ejército de los Andes
1819

Ya no queda duda de que una fuerte expedición española viene á atacarnos: sin duda alguna los gallegos creen que estamos cansados de pelear y que nuestros sables y bayonetas ya no cortan ni ensartan; vamos á desengañarlos. La guerra se la tenemos de hacer del modo que podamos. Si no tenemos dinero, carne y un pedazo de tabaco no nos ha de faltar; cuando se acaben los vestuarios nos vestiremos con las bayetitas que nos trabajan nuestras mujeres, y sino andaremos en pelotas como nuestros paisanos los indios. Seamos libres y lo demás no importa nada. Yo y vuestros oficiales os daremos el ejemplo en las privaciones y trabajos. La muerte es mejor que ser esclavos de los maturrangos. Compañeros, juremos no dejar las armas de la mano hasta ver el país enteramente libre o morir con ellas como hombres de coraje.

Mendoza, 1819



D

Capítulo tres

Shakespeare en Tucumán

Llegó a Tucumán con el propósito de realizar una puesta en escena. Lo había convocado un empresario de las naranjas con un éxito comercial impensado pero constante. Por una inexplicable razón había decidido gastar su riqueza en el teatro del que poco y nada conocía. La casualidad que suele ser hija de la fortuna lo había conectado, cuando el señor del dinero viaja a la capital y en un día de desconcierto llega al pequeño teatro, una especie de off, off, Broadway, donde se escenificaba a Albee dentro de Albee ya que Virginia Woolf se abría para dar cabida a Historia del Zoo. Habló con el director invitándolo a Tucumán. Una ciudad de raigambre cultural, en la que quería renovar una actitud de la oligarquía azucarera que traía a figuras importantes y configuró una clase intelectual de la cual él no era un heredero pero sí podía ejercer un mecenazgo. Quería que replicara la obra con elenco local extendiéndole un cheque en blanco para que colocara la cifra. El hombre de teatro le dijo que aceptaba si el contrato incluía tres obras, una de Shakespeare, otra de Chejov y una última de Brecht. Pensó que esto alejaría a tan extraño propósito, pero su entusiasmo creció. Ante esto, para sacárselo de encima, le dijo que sólo lo haría si Hamlet pudiese representar en un teatro construido al efecto clonando a El Globo, aquella formación isabelina, explicándole cómo fue ese formato original, pensando que el monto de los gastos podía apabullar. Para su sorpresa, el rico hombre reaccionó entusiasmado sugiriendo el sitio donde podría ubicarse. El director arremetió con un último argumento ya que pensaba que había que realizar una transformación radical de Hamlet y que ello podría desatar críticas furibundas por el atrevimiento. El empresario, sin embargo, se mostró complacido y por ello llegó a Tucumán tal como lo dijéramos al principio. Tenía que cumplir con su propuesta y quitar del comienzo de la obra el fantasma del padre colocando el eje de la acción, la incertidumbre de Hamlet, sin un soporte sobrehumano.

¿Es esto posible? Coincido con el director y ese es el sentido del capítulo.

Más allá del acontecimiento histórico que sirve de base al argumento, el asesinato del rey, tuvo amplia repercusión en su momento y fue de dominio público responsabilizando a su ejecutor, el hermano del monarca, sino porque hay una circunstancia fundamental que desata el odio de Hamlet y es la relación de su madre con ese tío, hecho que bien puede llevarlo a cobrar venganza. Por otra parte, hay una intuición del protagonista que percibe al hermano de su padre como el operador de su muerte. En consecuencia pensamos con el director que la escena del fantasma, que pudo haber sido espectacular en su momento, y tiempo después, resulta hoy innecesaria: sólo frena la acción dramática.

Le interesaba Hamlet por obra encastrada, lo que había forzado en la propuesta de Albee aquí estaba incluido en el propio escrito ya que el protagonista es un hombre de teatro y representa dentro de la representación ya sea con un monólogo por parte del príncipe o la de los actores. Es obra en obra, Hamlet cuestiona la forma del teatro ayudado por Shakespeare. Interpreta diversos personajes y sugiere formas de interpretación. Siendo teatro convoca al teatro en un juego de duplicaciones y espejos y el director piensa que allí está la esencia de la obra que compartimos.

Ya instalado y con visitas a la construcción que avanzaba a buen ritmo se sentía exultante agradeciendo el encuentro que lo había traído hasta esta lejana provincia que tenía, como ya vimos, por mote el de Jardín de la República, según los habitantes de la centralidad republicana porque se trataba del Estado más pequeño del país y según sus habitantes por su vegetación lujuriosa de clima subtropical. Los dos eran ciertos pero en el primero había un irrefutable aire despectivo.

El solícito productor ya había instaurado un salón para ensayo y él comenzó la tarea de armar el elenco estableciendo contacto con los teatreros locales mientras buscaba en sus caminatas a personas que le pudiesen resultar interesantes por su aspecto o su andar. Entre los que se acercaron apareció una mujer que se presentó como directora pero que estaba dispuesta a ser su asistente porque le había encantado la noticia de un Shakespeare transformado. Y ella llegó y colocó en su mesa un texto que rezaba “Y todo a media luz”. Parte de un tango que continuaba “a media luz los besos, a media luz los dos”, y claro, estaba opinando porque Hamlet es a media luz, no por el sistema lumínico de la época de origen sino porque el protagonista desarrolla su empresa en el claroscuro de una especie de no evidencia que es contundente. Coincido con esa imagen, le dijo, y se pusieron a conversar sobre la obra.

La política está en el centro de Hamlet, lo que está en eclosión es el Estado y las razones de cada quien para lograr su objetivo. El asesinato es lo que aparece desde el comienzo y culminará con él. Sin olvidar otra que vertebra el conjunto en su medio narrativo y es la de Ofelia. Es un fantasma que recorre la obra con su omnipresencia latiendo en todo momento, por ello es colocado en forma tangible al inicio con la presencia del padre que viene a exigir venganza pero su condición es acompañar toda la representación. Recordemos que Shakespeare enfrenta dos muertes: la de su padre y la de su hijo de 11 años. Si bien el espectro del rey se corporiza para que el espectador lo descubra en su siniestra presencia, se debilita por esa misma razón, ya que el asesinato es un fantasma de la política y puede cobrar víctimas diversas con distintos tipos de aniquilamiento en ciertos casos por supervivencia de un afectado por la intriga. En consecuencia con su ausencia marcamos una participación mayor. Por otra parte el propio Hamlet anuncia al espectro como un fantasma de su imaginación cuando dice:

Hamlet-¡Mi padre! ... Me parece que veo a mi padre.

Horacio-¿En dónde, señor?-

Hamlet-Con los ojos del alma, Horacio.

Y esto es antes de que Horacio le anuncie que lo vio. Nos abre Shakespeare la posibilidad de que podamos optar por la visión desde lo real o desde lo imaginario, como una fantasía del protagonista. Luego,

cuando se produce el encuentro con el espectro y le anuncia que ha sido asesinado por su hermano, exclama:
Hamlet- ¡Oh! Ya me lo anunciaba mi corazón ... ¡Mi tío!-

En esos dos momentos, vemos como Shakespeare apuesta a la intuición. Por ello la presencia del fantasma resulta superflua y entorpece el accionar y la compleja riqueza del príncipe. Entiendo que se me cuestionará desde antes del estreno y con ello invitarán al público que deseaba saber cuanto afecta a la escenificación mi cambio. También están los amantes del teatro y aquellos otros que tienen un cierto grado de conocimiento de su existencia y vendrán a ver qué sucede, cómo libramos nuestro propósito. En consecuencia, el espectador será más activo, tendrá que estar más alerta.

¿Esto implica que su corte es un recurso publicitario para atraer gente a las representaciones?

Desde luego que no, aunque si así fuese, no estaría mal. Lo que sí sucede es la tensión del espectador que se ve frente a una circunstancia desconocida y tiene que mantenerse atento a tal falta para ver si la obra pierde coherencia con esa supresión. Se trata de una pieza que tiene una gran cantidad de representaciones teatrales y se han hecho una diversidad de films. Se produjeron unas 250 películas basadas en textos de Shakespeare, lo cual demuestra la enorme influencia de la obra de este escritor. La que más veces fue llevada a la pantalla es Hamlet, con 61 adaptaciones al cine y 21 series de televisión entre 1907 y 2000.

Siempre que veo Hamlet me parece que la escena del fantasma es absurda e innecesaria. Tal vez podría admitirse mejor su presencia en la escena entre Gertrudis, la madre de Hamlet, y él. Porque allí la presencia del padre es fundamental para cortar toda posible desviación entre su hijo y ella, no olvide que la



escena se desarrolla en la alcoba de la reina, lugar altamente sugerente, tanto por las condiciones edípicas del protagonista como porque en esa cama, que usara su padre, se revuelca, retoza su madre con el tío. Entonces la voz del padre aparece para castrar, dicho en el doble sentido de castración del hijo como interrupción de cualquier intento pecaminoso. Pero, no necesariamente es un fantasma, o en todo caso es un fantasma en Hamlet dado que ella no lo ve y se asusta por la locura de su hijo. Así las cosas, también podría tratarse de una alucinación del protagonista cuando se lo encuentra al comienzo. Desde mi punto de vista eso sería más creíble. Recordemos que años después, en Macbeth, en el acto tercero en medio del banquete aparece el espectro de Banquo, a quien acaba de mandar a matar, y se sienta en el sitio de Macbeth. Sólo Macbeth puede ver al fantasma, con el que dialoga, y en sus palabras se hace evidente su crimen. O el fantasma del asesinado Julio Cesar que se le aparece a Bruto uno de sus asesinos con una advertencia de derrota. En Hamlet, en esta escena angular del dormitorio, sucede otro acontecimiento que pone en entredicho las interpretaciones de un ser corroído por la duda ya que cuando cree que en el sitio se encuentra Claudio, su tío, detrás de las cortinas, no vacila y al grito de que se trata de un ratón corre hacia él y le clava su espada, matándolo para descubrir que el asesinado es Polonio, el Summa Artis de la intriga y el fisgoneo. No puede dudar porque cree encontrarse frente al malvado que juguetea eróticamente con su madre en ese mismo dormitorio que es la tragedia de Hamlet. Su tragedia no es matar a su tío que al fin y al cabo cumplió con su propio deseo y necesidad, matar al padre para poder ser. Entendemos que esa muerte tendría que ser simbólica pero siendo real viene a cumplir con lo necesario. Ahora el cuerpo de su madre ha quedado libre para su apetito pero resulta que ese pariente se le adelanta y de paso le roba la corona que en definitiva es su madre, como la corona, un objeto penetrable.

Con esta interpretación usted se puede echar encima a los tucumanos que si bien los hay librepensadores lo que abunda es el conservadurismo moral y también a la Sociedad Shakesperiana de Literatura Inglesa de la Facultad de Filosofía y Letras que ya está alebrestada y atenta a su conducta debido a que algunas anticipaciones tienen y temen enfrentarse a ser sacrílego.

Es probable que se suscite un escándalo, aunque no lo creo. Al fin y al cabo es una interpretación posible y una adecuación al tiempo que, desde mi perspectiva hace rato que tendría que haberse realizado. Me parece que el fantasma es una forma muy interesante de cubrir el verdadero conflicto que para las almas pacatas puede significar un desasosiego: el erotismo que envuelve la obra y que pasa disimulado. En la escena anterior a la de su madre Hamlet le hace una proposición indecorosa a Ofelia delante de la vista de todos aunque sabe muy bien disimular sus intenciones. Ahora, qué nos priva de pensar que ellos tuviesen relaciones sexuales. El autor nos alecciona con los consejos del padre, Polonio y del hermano, Laertes, para que ella se mantenga recatada y lejana del príncipe, aunque Polonio no tarda en impulsarla hacia él y cuando cree que ha conseguido su propósito no tarda en comunicárselo a los reyes con la esperanza que tal matrimonio fuese posible con los indiscutibles beneficios que podría obtener. De ahí la extraordinaria escena donde les comunica su percepción pero como le cuesta decirlo empieza a balbucear y Gertrudis le pide menos palabras y más sustancia. Aunque ella está de acuerdo con tal unión. Me parece que las heroínas de Shakespeare no han sido bien tratadas por los directores ya que tanto Gertrudis como la propia Ofelia son descuidadas en las puestas siendo que en gran medida generan la acción y es lo que me propongo desarrollar en mi trabajo. Por ello es que hay una historia no contada pero presente que lleva al enloquecimiento de Ofelia cuando su amante mata a su padre. De otra forma resulta inexplicable esa reacción que la lleva a la muerte.

Pero no queda claro el motivo de la muerte, si fue suicidio o un accidente. El punto no es esa culminación sino el porqué llega a ese extremo de suicidio real o disfrazado o en última instancia qué la condujo a subirse a ese árbol y provocar su caída. Me parece que siente que su vida se altera de tal manera

que necesita ese refugio en la locura para ocultarse de una realidad que la abrume. Es interesante también que hubiese optado por esa salida que en definitiva parodia al propio Hamlet, es un espejo de lo que él hiciera desde el comienzo cuando enloquece o finge que ha perdido la razón. Si la hipótesis de que son amantes fuese posible es probable que él le hubiese confesado que su locura es ficticia, ya que los amantes terminan por declararse sus secretos o como decía un amigo, dos que comparten un colchón terminan por pensar lo mismo. En tal dirección ella realiza una interpretación similar. No olvidemos que Laertes le había recomendado que no se abriese al príncipe y su papá como dije antes hace lo mismo aunque luego se lo posibilita, pero ahora está muerto y ya no cuenta con ese respaldo en tanto su hermano está vivo y ha llegado para vengarse de la muerte de Polonio. Así, el mejor refugio resulta la locura porque cómo puede enfrentar esa furia que seguramente se desbordará si se enterase de que le ha desobedecido al extremo de albergar al príncipe en su lecho. En esas duplicidades de la conducta humana donde el personaje se traga a la persona ella, tratando de dar mayor veracidad a su interpretación, monta en aquel fatídico árbol que la conduce a la muerte. Tanto en la idea de la ficción cómo en la de la realidad que la obra plantea, su muerte es consecuencia de algo más que la locura provocada por un padre al que aparentemente obedecía sin chistar y por el cuál no se veía que sintiese tanto amor al grado de perder su cordura por su muerte. Su deceso está en la voz de Gertrudis en un bello monólogo pero que en definitiva nos dice que es cosa de mujeres, la vida y la muerte en su vínculo con Hamlet verdadero eje de la existencia de ambas. Así la reina acaba sus días bebiendo el veneno destinado a su hijo en un verdadero acto de intuición femenina. Absorbe el funesto líquido que preparara un padre ficticio tratando de frenar el ímpetu de ese falso hijo. Veo que su propósito no es sólo anular al fantasma sino radicalizar la pieza a través de otros supuestos. Creo que el espectro oculta todo esto. No afirmo que Shakespeare fuera consciente aunque tiendo a pensar que sí, pero en un caso o en el otro entiendo que esa visión es posible y trataré de reflejarla escénicamente. ¿Cuántas veces el autor no descubre algunas de sus propias intenciones y es algún otro el que se lo señala y termina aceptando que sí, que es posible? No quiero vanagloriarme de tal aserto pero tampoco una falsa modestia tiene que cohibirme para realizar esos cambios que al fin de cuentas son sólo eso, algunas modificaciones que el próximo que encare una producción como esta simplemente las desatienda.

Comprendo, pero ¿y por qué ese afán de hacer algo que lo puede llevar al fracaso o a la disputa? Mire, no siempre se tiene la oportunidad de trabajar con tanta libertad como la que brinda este productor. Si el arte es independencia y experimentación ¿por qué no intentarlo cuando se dan estas condiciones? No digo que uno tenga que trabajar sin parámetros y se pueda hacer cualquier cosa como decir que fue Hamlet quien terminó con la vida de su padre. A alguien se le podría ocurrir pero creo que sin alterar la esencia de lo que el autor ha planteado se puede jugar con ciertas modificaciones con la intención de iluminar una obra y más con una obra extraordinaria como es la que nos ocupa.

Ahora usted radicaliza estos aspectos y a su vez quiere que la representación se haga en una construcción que refleje al teatro original. ¿No ve en ello una contradicción, un cierto conservadurismo? Ese es uno de mis parámetros, necesito tratar de reflejar las condiciones primeras porque tal como afirmaba antes, me parece que el fantasma es un subterfugio para poder hablar de lo que realmente le interesaba que son las relaciones sexuales y el fantasma del asesinato que es un personaje presente en el poder y que sin ese gancho sería complicado realizarlo. Fíjese como suele rodear a las conductas extremas, reprobables y que ponen el riesgo la estabilidad del Estado con situaciones extrañas: aquí no basta la sospecha del príncipe para incitar su acción, que como ya dije tiene otras motivaciones, sino que hace falta lo sobrehumano para justificarlo no vaya a ser cosa que a cualquier cortesano se le ocurriese andar haciendo justicia por mano propia cada vez que ciertos indicios lo empujan a la acción. O el caso de Macbeth instigado por las brujas, mujeres al fin y al cabo, pero sobre todo por ese gran personaje femenino que es la Lady. O cómo un

jefe de Estado tiene que estar precavido frente a los amigos cuando estos, como Yago, incitan al Moro con sus celos enfermizos. O Julio Cesar que hace caso omiso al adivino cuando le advierte que “se cuide de los idus de marzo”, terminando con su asesinato en el Capitolio, en manos de los conspiradores, ese mismo día. O el caso de Antonio y Cleopatra donde un adivino previene a Antonio que perderá si alguna vez intenta combatir a Octavio. En Shakespeare suele aparecer esa doble realidad ya sea de los espíritus que regresan a cobrarse una deuda que bien puede ser adjudicada a la fantasía del personaje.

La otra segunda realidad es la que se juega en Hamlet con la representación teatral y los ensayos preparatorios. Es una bella forma de hablar de esa actividad desde la propia acción dramática. Una verdadera lección de lo teatral y una extraordinaria propuesta para encauzar desde la ficción representada, encastrada en la línea principal para orientarla dramáticamente hacia el final.

Y ya que de representación hablamos, ¿tiene alguna consideración respecto al elenco? Sí, estaba pensando que ... Comienza a contestar el director pero nosotros prudentemente nos alejamos para no entorpecer su decisión y porque ya hemos agotado el sitio que disponíamos para esta parte, así que ese capítulo será una deuda para uno próximo.

La voz que escuchamos sonar desde dentro es incomprensible, pero es la única voz, y no hay más que eso, excepción hecha de las caras vagamente conocidas, y de los soles y de los planetas. Me parece muy justo que mamá odiara la vida. Pero pienso que si quiso decírmelo antes de morir se estaba tratando de hacerme una advertencia sino de pedirme una refutación

Transversal desde el arte

E

Quinta parte

La voz que escuchamos sonar desde dentro es incomprensible, pero es la única voz, y no hay más que eso, excepción hecha de las caras vagamente conocidas, y de los soles y de los planetas. Me parece muy justo que mamá odiara la vida. Pero pienso que si quiso decírmelo antes de morir se no estaba tratando de hacerme una advertencia sino de pedirme una refutación (Saer, 2014).

Capítulo uno

La habitación

Lectura de mi obra

El dibujo es lo más cercano, por su esencialidad, de la poesía; más cerca que la propia pintura. Ali chumacero dice que

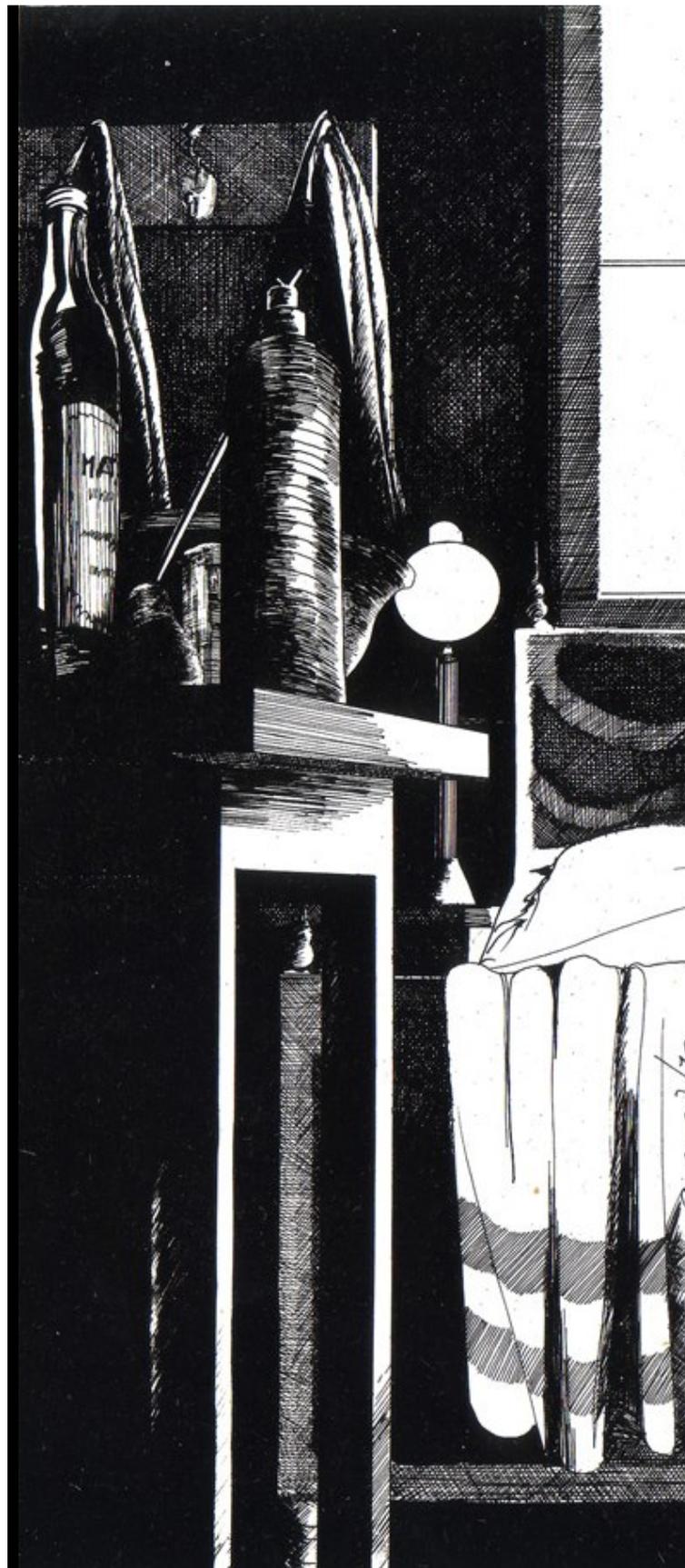
La poesía permite que el lector pueda interpretar el poema siguiendo su propia emoción, aunque, desde luego, no sea la misma que originó el poema, incluso puede darse el caso de que el poeta, años después intérprete de otra manera su creación. Yo puedo entender un poema de una forma y a los ocho días está de otra, esta pluralidad de significados es parte esencial de la poesía.

Es lo que sucederá en este ejemplo donde voy a releer algo producido hace ya muchos años.

Comencé de una manera, diría circunstancial, a trabajar con esta carga emotiva que había significado una experiencia de vida en la pensión y el primer dibujo que hice es una pareja que está en la cama, mira sin mirar hacia el techo, acaba de concluir su sueño, de hecho el dibujo lo titulé Al despertar. La configuración es realista con una carga expresiva por el uso de los negros y los contrastes con los blancos puros. Se ve que es el amanecer porque la luz de la ventana que está detrás de la cama de la pareja es plana, ilumina la habitación y en el recorrido podemos ver una serie de signos. El signo que envuelve todo es el signo de la pobreza, no una pobreza extrema pero sí una configuración de objetos de diversos tipos que están mezclados. Y diversos estilos del mobiliario. Al fondo se ve el cuarto de baño que tiene una instalación ya desaparecida actualmente o que queda en algunos lugares que no la han actualizado. Se trata de un soporte que está en la parte superior y que es donde se llena de agua y con una cadena que cuelga un costado permite que la persona jale de u manija

que está en el extremo de la cadena y el agua se libere y por la presión de la altura cumpla la función de llegar con fuerza al inodoro y limpiarlo. El propio inodoro está fuera de cuadro en el sentido de que está oculto por el respaldo de la cama, es decir que la mirada es inducida por lo implícito, por el conocimiento del otro. Quisiera que asumamos estapalabra que está en el título de la ponencia, quiero referir que la ciudad está implícita en la medida en que esa habitación es una habitación ciudadana. Esa concepción me llevó hace dos años a organizar un seminario que se llamó precisamente La ciudad implícita, es decir esa ciudad que está presente aunque sus referentes más evidentes queden ocultos como son las calles (el gran lugar de la ciudad), las plazas, los sitios públicos.

Evidentemente el sitio de la imagen que nos convoca, es estrecho. Puede tratarse de una habitación grande pero muestra una espacialidad abigarrada por los objetos. Es una habitación contigua a otra porque el signo de la puerta, una puerta vidriada con postigos permite inferir que el espectador está colocado en esa otra habitación. Desde ahí podemos observar lo que acontece sobre la cama donde están los dos o, quizá es uno o, mejor, tres de acuerdo a los juegos anteriores. Detrás de esa puerta hay una silla elemental en la cual, en su respaldo se ha colocado una chamarra, un saco o una camisa. La precariedad de los elementos hace que en el respaldo anterior de la cama, es decir el del respaldo cerca donde están los pies de la pareja se haya colocado una toalla, es decir que es un lugar primero distante del baño y segundo no es un sitio que esté destinado para tal fin en el que ha sido utilizado es delante de cama. Pero, sobre ese mismo lado izquierdo de la imagen vemos una mesa que está ocupada con objetos múltiples, hay un termo y hay un mate ese recipiente que con una bombilla o popote sirve para tomar el mate, infusión hecha con yerba; el mate está vinculado al termo que es donde está el agua que permite cebar, preparar ese mate. Junto a ellos hay una botella de vino, o sea que esa mesa es de uso múltiple Seguramente la pareja habrá de desayunar tomando mate y lo que indica la botella es que allí, en la noche anterior, habrá cenado.





Detrás de esos objetos vemos una palangana o jofaina o lavatorio que puede servir para lavarse la cara al levantarse o quizá sirvió para refrescar los pies en agua con sal en la noche porque él puede ser un vendedor ambulante o ella la empleada de una tienda y tiene que permanecer parada durante su jornada y llega (llegan) en la noche con los pies hinchados. En esta parte del discurso plástico, de la narración, del relato, comprendimos que la toalla adquiere sentido por el lugar en el que se encuentra, cerca del recipiente que está en la mesa. Desde un perchero de pared donde hay tres sitios para colgar ropa sólo dos de ellos están ocupados. Aquí podemos jugar con el referente de Badiou. Hay dos prendas colgadas y un elemento que sirve para tal fin en medio de las dos que representaría la relación que entre ellos van desarrollando.

La pareja está cerca, no están exactamente abrazados pero sus cabezas se tocan y los dos miran hacia un sitio que está ese sí fuera del cuadro, que estaría en el techo. Es un mirar juntos sin mirar nada, tal vez su propia historia o su futuro. La cama, también significa contribuyendo al conjunto. Curiosamente es un respaldo tallado, es decir es un respaldo viejo en cuanto a qué siendo caro en su momento seguramente lo habrán adquirido en alguna tienda de remate de muebles viejos. Está tallada con ornamento y a su vez al centro tiene un repujado con un rostro, es decir que en su momento, insisto, tiene que haber tenido un costo elevado por la naturaleza del trabajo humano incorporado en ese respaldo.

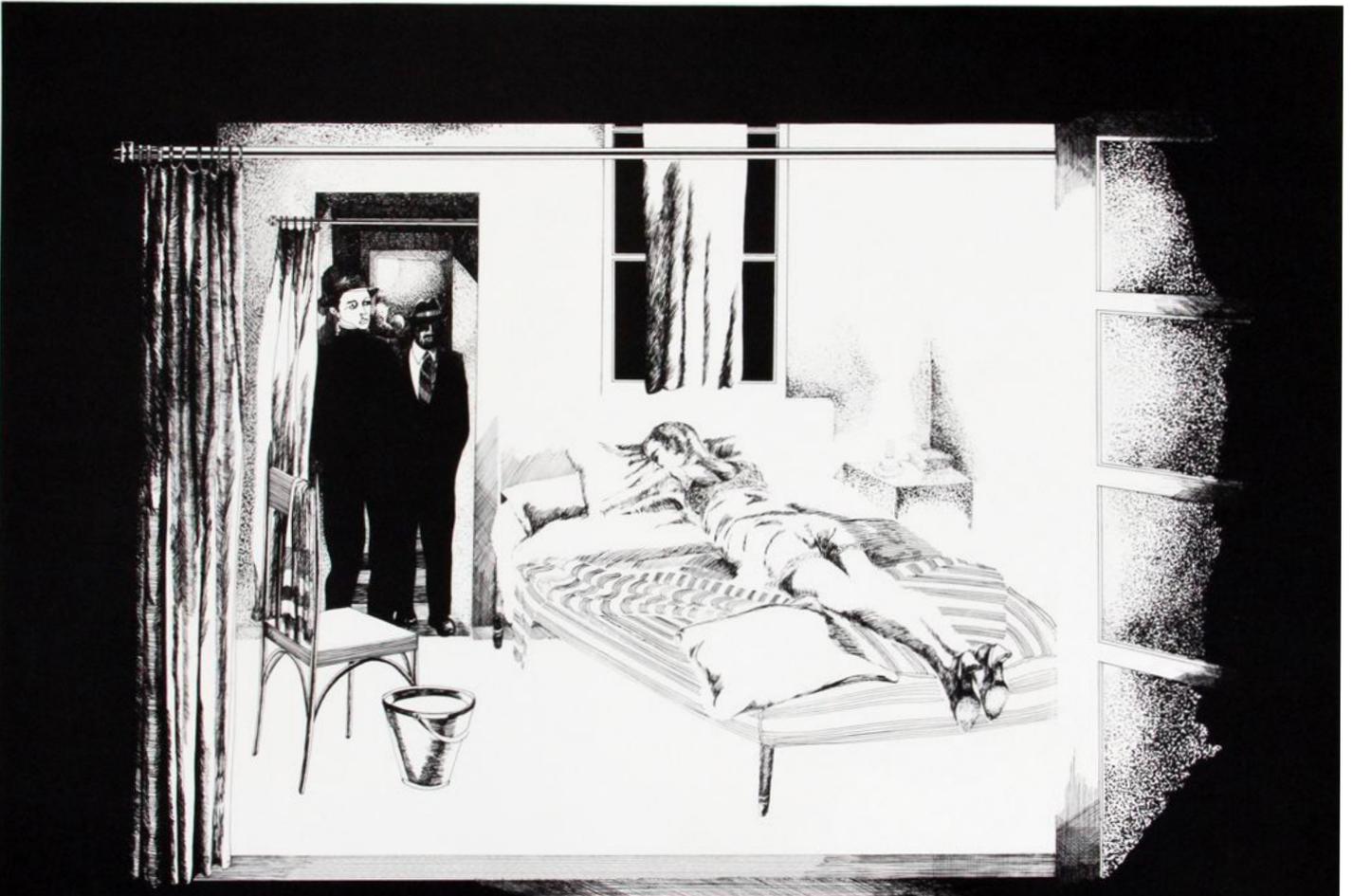
Luego en lo que es el ropero, closet, tenemos un factor que es un espejo de lunas y con azogues. Convertido en una antigüedad que también en su momento de brillar tuvo gran valor, seguramente adquirido también de segunda mano. Tiene tres puertas, se ven dos en la imagen pero dada la naturaleza de los tamaños podemos inferir que siendo la del lado derecho en el punto de la imagen más grande que la del lado izquierdo, es la central por el carácter simétrico de este tipo de muebles sugiriendo la tercera puerta cuya presencia está indicada a nuestra imaginación por la que tenemos en el lado izquierdo. En consecuencia, los signos de la imagen pueden ser inducidos, sugeridos, como al comienzo lo hacíamos con el inodoro. Ahora ese mueble sugiere una espacialidad no vista pero intrigante y dada la profusión de objetos lleva a pensar y en casos como éste, a ver lo oculto que, seguramente tendrá, algún elemento como puede ser un sillón de dos o tres cuerpos. Con lo cual podríamos seguir especulando sobre los números del amor.

Sobre el ropero observamos unas maletas y una caja que marcan también los escasos recursos económicos de la pareja, es decir todos los referentes connotan esencialmente una situación de consumo menguada. Este tipo de lectura es lo que le lleva a plantearse a Eliseo Verón que existiría o debería existir una socio semiótica es decir una semiótica que no sólo lea a partir de los referentes inmediatos sino que establezca criterios sociológicos para poder determinar el carácter de los referentes. Él plantea que la lingüística por muy preocupada por establecerse como una ciencia descuidó lo que estaba en el planteo inicial dado por Saussure quien no desatendió el aspecto social en sus estudios de la lengua. Verón criticó que esos momentos que están implícitos en el trabajo de Saussure fueron luego desatendidos básicamente por intentar establecer una ciencia de los signos, una propuesta que tenga una legitimidad científica y como la sociología siempre fue cuestionada como ciencia se apartaron de ella. En esta lectura que les estoy proponiendo y qué tiene que ver con una historia de vida me parece pertinente atender a todos esos aspectos. La imagen nos remite, nos da la idea de una convivencia feliz, de una pareja que acaba de despertarse. Se ve que hace frío porque están cubiertos por la manta y la luz plana que llega desde la ventana estaría indicando un día nublado, un día frío.

Todo este conjunto de elementos que actúa en forma coordinada en la medida en que ocupa esa espacialidad nos transmite una narración que podemos inferir de la vida cotidiana de esta pareja bajos recursos pero que tiene la capacidad de despertarse juntos, al mismo momento y disfrutar de un tiempo que va más allá de la necesidad de levantarse de la cama en forma abrupta porque ha sonado el despertador, instrumento que no está en el registro ya que la mesa de luz sólo muestra una lámpara. Y, a lo mejor, tienen que salir a trabajar o bien puede dar también la idea de qué se trata de un feriado, un día domingo. No hablan

pero están juntos, disfrutando ese instante que podrá ser prolongado o breve, pero que en alguna forma marca un tiempo distinto al apresuramiento.

El interpretante puede pensar sus pensamientos y adjudicarles que hablan de su porvenir con el hijo soñado. Es decir que la imagen plantea un decurso, vienen de un algo, probablemente el sueño y van hacia otro algo el trabajo o el sexo. Una apelación a la imaginación, al valor simbólico de la imagen que nos convoca en su discurso, a una complicidad entre lo que vemos y lo que podemos imaginar, entre lo que sabemos y podemos inferir. La perspectiva es radical y el emplazamiento del observador es de alguien que parece asomarse, se ha escondido para observar lo que sucede, el escorzo de los cuerpos sugeridos entre los rostros y el respaldo inferior de la cama nos coloca en un punto de vista casi imposible. Por la altura sugerida en la línea del horizonte y la perspectiva que articula puede tratarse de un niño tal vez el hijo de la pareja que ve a sus padres al momento del despertar. es decir que la interpretación es más compleja de lo que puede parecer a simple vista su lectura y podemos encontrar diversas claves que nos llevan a una historia que está transcurriendo es un momento después y un momento previo del discurrir. La obra está fechada en el año 1976, un año terrible para la vida de los argentinos donde la dictadura militar destrozó tantas parejas, hizo desaparecer a mujeres, a hombres, secuestro niños. Entonces, el deseo de la pareja que podíamos imaginar en un momento de nuestro discurso nos lleva a preguntarnos si efectivamente ese pensamiento era posible, en un país gobernado por el miedo, acosado por el terror. Por ello los signos que uno puede encontrar en una imagen no sólo tienen una referencia intrínseca a lo que se ve, sino que se establecen de acuerdo a la historia, de acuerdo a los hechos sociales y en ese sentido no hay una semiótica inocente. Tenemos que aprender a leer los signos pero dándoles un contexto que nos permita saber qué entrecruzamientos la configuran a la imagen.





E

Capítulo dos

Arte y Gestalt

Planteamiento

El arte existe de hecho, incuestionablemente. De alguna manera, todos hemos leído una novela, hemos presenciado una película o una obra teatral. En menor o mayor grado, ya tímida ya eufóricamente, hemos intentado hacer una poesía, diagramar una novela, pintar un cuadro... Más todavía, no estamos de acuerdo con ciertos críticos, nos gusta más un músico que otro y nos llena de maravilla cuando oteamos el arte de otras épocas, su variedad casi infinita.

Las sugerentes pinturas de Altamira, una catedral gótica, las pirámides egipcias, un corto de Chaplin, la Iglesia de Ronchamp de Le Corbusier, una estampa china, etc. etc. A todo eso y mucho más se le llama arte. Es una realidad demasiado frondosa como para abarcarla de una sola mirada o contenerla en una sola idea.

No se lo puede definir, pero sí se lo puede estudiar. Son diversas las perspectivas desde las cuales se aborda esa realidad tan compleja. En efecto, numerosas disciplinas han estudiado al arte desde sus campos específicos. Así encontramos una historia del arte, una sociología del arte, una filosofía del arte, una psicología del arte, etc. etc. Nosotros ubicamos nuestro trabajo desde esta última perspectiva, O sea lo haremos desde el punto de vista de la psicología,

Evidentemente y tal como ocurre en casi todas las actividades humanas, dentro del campo de la psicología existen diversas escuelas, movimientos, y aun, psicólogos independientes, que con sus opiniones distintas y sus estudios diversos han contribuido a conformar este quehacer que llamamos psicología. Entonces debemos agregar que estudiaremos al arte desde una de las escuelas más importantes que han surgido hasta el presente: La psicología de la forma o Gestalt teoría.

Ahora bien, resulta particularmente interesante abordar el programa desde esta escuela si tenemos en cuenta que en el dominio de la percepción es donde la teoría de la forma aporta el mayor número de ideas y de hechos nuevos. Si comprendemos que la percepción es uno de los elementos constitutivos del arte: percepción del artista que se traducirá en obra, percepción del público frente a la obra, la conexión es innegable. Y, en cuanto a la obra de arte, cuando ubicamos que la doctrina de la forma (Gestalt) ha aportado elementos inapreciables a la estética.

Si retomamos lo anterior veremos que hemos mencionado tres factores en el terreno del arte: artista-obra-público. A riesgo de pecar de simplistas diremos que esos elementos pueden ser relacionados con otros tres: fuente-información-receptor y con ello nos estamos refiriendo a la comunicación. A lo que queremos llegar es que el arte ante todo es comunicación. Esto que parece una perogrullada es, por simple, muy fácilmente, olvidado con ello no pretendemos definir el arte, ya señalamos más arriba la dificultad que ello implica sino más bien demarcar un área de estudio. Es decir, cómo se produce ese Fenómeno Artístico, ese fenómeno de comunicación, a través de los elementos formales estudiados, claro está, desde el punto de vista de la Psicología de la Forma.

Comencemos por algo fácilmente observable para que haya arte, cualquier arte, es necesario que alguien haya organizado, producido, hecho, ejecutado o creado algo; ese alguien se lo conoce con el nombre de artista y a ese algo se lo llama obra artística. También es igualmente cierto que para que haya arte es preciso que existan otros seres humanos que sean impactados de alguna manera por la obra artística, estos pueden llamarse receptor, público, oyente, lector, televidente, sujeto estético, auditor, intérprete, consumidor, etc.

Tomaremos primero al artista y a partir de él analizaremos a la Gestalt como una escuela psicológica, ubicándola en el tiempo, señalando sus fundamentos teóricos y sus aspectos de método, observando las similitudes y diferencias entre la percepción del hombre común y la adiestrada del artista. Luego nos referiremos a la obra de arte marcando los elementos que hacen a la percepción y a la construcción de la imagen y, por último, tomaremos el punto de vista del público, y desde allí veremos los factores culturales que intervienen en la elaboración de la obra y cómo los fenómenos perceptivos son modificados de acuerdo a la época en que se ubican.

Evidentemente será la obra artística lo que más interesará en nuestro trabajo pues allí se encuentra la materialización de las percepciones del artista y es el origen de las percepciones del espectador. Esto no implica un criterio axiológico, sino que sencillamente responde a las necesidades y limitaciones de este estudio, como tampoco lo es el ordenamiento propuesto artista-obra-público.

EI ARTISTA

Ubicación

Las estéticas psicológicas han pretendido encontrar diferencia entre el artista y el hombre en general, en ciertas necesidades psicofisiológicas. Hoy sabemos que esta afirmación parcial por sí sola no explica nada. El hombre no nace artista o público, se hace. Las muy llamativas “predisposiciones psicológicas” o el “acondicionamiento hereditario” o los que se suele apelar como el último recurso, tampoco se explican por sí mismas.

Éstas falsas interpretaciones deben ser desechadas al discutir “profesión del artista”, es decir el lugar que él ocupa en la división del trabajo y que subjetivamente es sentida como fuerza interior “vocación”.

La psicología moderna nos explica con toda claridad que la muy mentada “vocación artística” como cualquier otra “vocación” no es innata, sino, por el contrario, adquirida, educada, a veces sutilmente preparada por la familia otras trabajosamente encontradas en el curso de la vida, o cuando no, groseramente interesada; la mayoría de las veces brutalmente impuesta.

Concretamente, a menos de caer en retorcidas teorizaciones, es imposible explicar al artista moderno exclusivamente por el origen psicológico y mucho menos psicoanalítico de su profesión. ¿Qué es entonces lo que distingue al artista del que no lo es? Precisamente su actividad, psicológica y social a la vez, su “forma” especial de realización su manera de hacer en la división del trabajo social, que se materializa en una obra distinta a todos los productos humanos, específicamente, el lugar que de verdad ocupa en el fenómeno artístico.

Sintetizando: la conciencia estética moderna no considera a la personalidad artística a la altura de los dioses como en el Romanticismo ni al nivel infrahumano como en la Antigüedad. El trabajo del artista, el valor que social o estéticamente se le asigna, ha ganado en precisión al colocarlo, aunque más no sea teóricamente, a la dignísima estatura del trabajador humano dentro de la división del trabajo.

Esta introducción nos permite ubicar algo que para nosotros es fundamental, el artista es una mujer o un hombre, como todos los demás que cumpla un determinado rol dentro del actual orden de cosas y solo puede ser diferenciado por las características de su trabajo. Pero lo que a nosotros aquí nos interesa, no son sus diferencias (que son pocas) sino sus similitudes (que son muchas) con el resto de sus congéneres. Es así que es un hombre inmerso (aunque muchas veces lo niegue) en los problemas de su tiempo, compartiendo con los contemporáneos las vicisitudes del mundo actual y las contradicciones de su sociedad. Es evidente, por otra parte, que hemos tomado sólo uno de los aspectos de su personalidad, el que se refiere a su realización, dejando muchos otros en el tintero, no porque carezcan de importancia sino, simplemente porque escapan a las características del presente trabajo.



Conviene remarcar entonces, la conclusión a la que arribamos. El artista es un hombre o una mujer. Desde esta perspectiva se encuadra dentro de las conclusiones que la psicología de la forma ha desarrollado en cuanto a los mecanismos de la percepción de los hombres en general. Claro está, y ya lo advertimos al comienzo, que existen ciertas diferencias que trataremos de dejar aclaradas.

Un poco de historia

En 1910 prorrumpen en Alemania la teoría de la Gestalt como un movimiento nuevo, revolucionario, que se alzaba contra la “vieja psicología” experimental que ostentaba el sello de Wundt. Surge con la conciencia de ser una teoría renovadora que reaccionaba contra ciertos puntos de vista de la hasta entonces dominante psicología atomista que explicaba los fenómenos psicológicos en función de elementos y sus combinaciones. La Gestalt combatió este punto de vista sobre la totalidad, sobre la “forma” de lo psíquico. Los problemas que dieron origen a la psicología de la Gestalt habían sido vistos por psicólogos anteriores. Von Ehrenfels en 1890 fue un definido precursor en la crítica a la teoría elementalista de la percepción que sustentaba la psicología tradicional, su célebre ejemplo de que la percepción no es producto de una mera adición de partes fue retomado por Wertheimer. También a él se le debe el haber acuñado el término Gestalt. Es necesario aclarar aquí lo que esta palabra significa dado que no tiene una traducción literal a nuestro idioma. “Forma” es sin duda el término menos objetable y está usado de modo bastante general. Según Föhler, la palabra Gestalt se emplea en alemán en dos acepciones. Denota algunas veces la figura o la forma como una “propiedad de las cosas”, otra designa “una entidad concreta individual y característica”, existente como algo separado y posee figura o forma como uno de sus atributos.

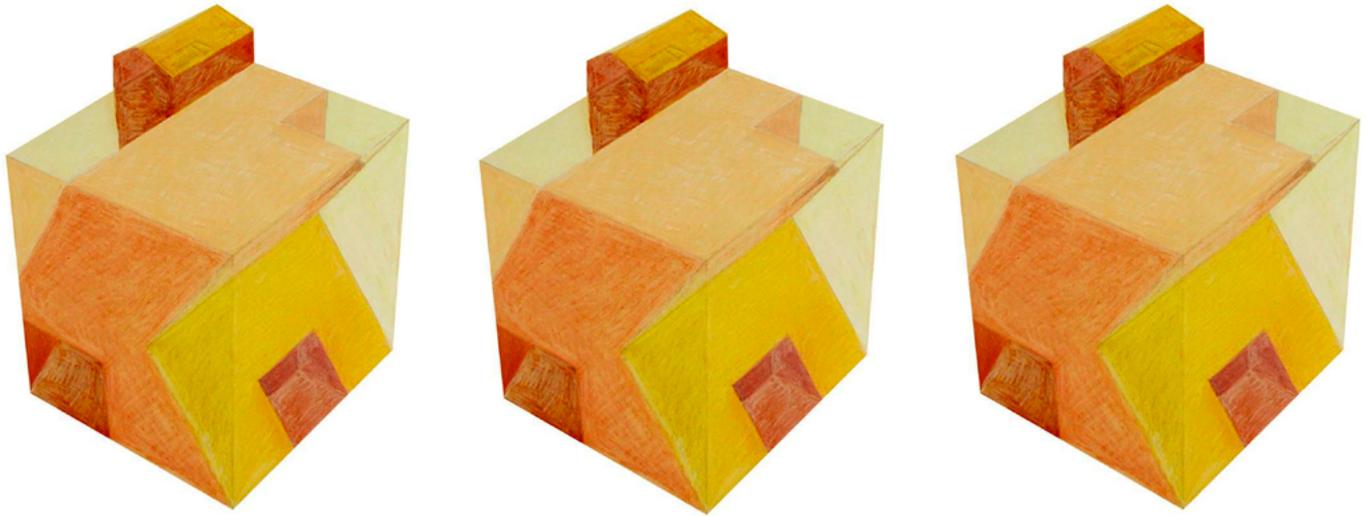
Wertheimer desarrolló las ideas de Von Ehrenfels y comenzó sus trabajos investigando la percepción del movimiento. Sus colaboradores, los psicólogos Koffka y Köhler fueron sujetos de experimentación, cuyo resultado fue una monografía publicada en 1912 que constituyó el acta de nacimiento de una de las más grandes escuelas psicológicas de nuestro tiempo. La colaboración entre los tres tuvo como centro a la Universidad de Berlín por lo que se les conoció con el nombre de escuela de Berlín que alcanzó su apogeo entre 1930 y 1935, cuando Koffka y Köhler se trasladaron a Estados Unidos.

Sus fundamentos teóricos

La Gestalt se levanta contra el atomismo, el asociacionismo, el introspectivismo, la concepción de que el sistema nervioso es una malla rígida de la psicología tradicional. Quiere rescatar a la psicología de su vieja artificiosidad, fundar sobre la experiencia y el buen sentido, respetando la esencial unicidad de sus fenómenos y conducirla a la realidad y a la vida. Basa sus formulaciones en las experiencias del hombre común. Así, la nueva escuela exigía nada menos que una total revisión de la psicología.

La característica de una Gestalt es que todas sus partes, que forman un todo, tienen un valor específico solo en esa única configuración, así una Gestalt no puede dividirse en sus elementos sin que se pierda su significación como una totalidad y sin que cambie su valor de cada parte. De esta manera la Psicología de la Forma dio una nueva comprensión para aprender las relaciones entre el todo y las partes. Pues mostró que la percepción no puede interpretarse como una suma de sensaciones singulares. Este concepto de un “todo” integrado es opuesto al de un mosaico, el cual es una suma de sus partes. Sus formulaciones precisas que el organismo no reacciona a estímulos locales con respuesta locales. Responde a constelaciones de estímulos con un proceso total, que es la respuesta del organismo en su conjunto, a la situación total. Un proceso de tal naturaleza tiene su propia autorregulación y distribución dinámica.

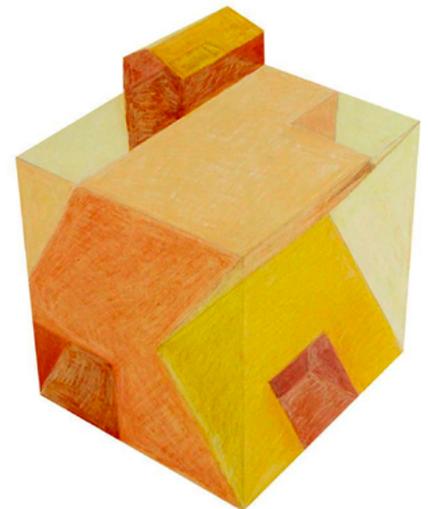
Vemos que la Psicología de la Forma entraña un verdadero alcance al abolir la teoría mecanicista de la percepción y de la asociación. Pero si bien realza la importancia de las percepciones dinámicas en contraste



con las estáticas, no siempre ha sabido ver que aquellas se basan en experiencias previas, en el esfuerzo, en el ensayo y error humanos. A menudo se sobrevaloran los factores internos del desenvolvimiento y la rigidez de las configuraciones.

La finalidad fundamental de la teoría de la Gestalt ha sido demostrar que percibimos no elementos simples, sino que constituyen un todo configurado. Si damos un ejemplo comprenderemos mejor el problema. Cuando observamos un paisaje no nos encontramos frente a una masa informe de elementos, sino que estos se organizan por totalidades (el árbol, la casa, los árboles que están más atrás, la cerca, las nubes, etc.) Este fenómeno es denominado como “totalidad segregada” y todas participan de una configuración total que es la “forma”. Es decir que no percibimos, la luz reflejada por el árbol que está en primer plano sino también las que reflejan los árboles circundantes. Sin embargo, es necesario remarcar que existe un principio de organización inmediata y espontánea por la cual jerarquizamos a las “totalidades segregadas” estableciendo una clara diferenciación entre los que se encuentran en primer plano y los que le sirven de marco. Así que la percepción organiza la espacialidad en cada parte. Es decir que la percepción organiza el lugar en lo que se llama “figura-fondo”. Todos estos fenómenos son conscientemente utilizados por el artista y hablaremos sobre ellos cuando analicemos la obra artística desde el punto de vista del espectador.

Pero destacamos aquí algo que nos interesa respecto al artista. A través de su “instrumentación” el artista ha aprendido a sacar provecho de esta circunstancia que es común a todos: sabe así jerarquizar la espacialidad utilizando mecanismo figura-fondo. Ahora bien, esta jerarquización no implica un “mero interés” por las cosas que sirven de fondo y un “mayor interés” por la figura como aparentemente es el caso de la percepción cotidiana. Para él la superficie a desarrollar es una totalidad y todos los elementos que entran en juego participan activamente del proceso. Cezanne siempre afirmaba que, si cambiaba un color en alguna parte de su tela, se veía obligado a modificar el resto. Es ese proceso dialéctico que va del “todo” a las “partes” y de éstas al “todo” lo que constituye el fundamento de la Psicología de la Forma y la conciencia del realizador frente al hecho artístico.



El especialista

Las comprobaciones que acabamos de efectuar nos colocan frente al problema específico que a nosotros nos interesa. Dijimos que el artista utilizaba conscientemente el fenómeno de la percepción. Es decir que todos aquellos hechos que conforman lo cotidiano en el ser son analizados con rigor intelectual por este especialista de la percepción. Esto es necesario y se impone como una realidad ineludible. Allí donde el ser humano pasa distraídamente el artista se detiene, analiza, redescubre. Y esta actitud es válida tanto para aquel que quiere representar en forma ilusionista la realidad, como para quien pretende negar esa misma realidad o, incluso, para el otro que no desea representar sino, más bien, presentar una realidad nueva, distinta, surgida de la “nada”. pero todo ello exige estudio, experiencia, rechazo, depuración, para construir el objeto estético. Aceptamos entonces que el arte es un fenómeno consciente (Dalí trató infructuosamente de interesar a Freud en su “subconsciente”). Lo que no implica negar los factores inconscientes que se presentan en la obra brindando un rico campo al psicoanálisis. Pero lo que aquí interesa remarcar es el aspecto consciente, de elaboración, de formación, de especialización por el cual el artista se diferencia de sus congéneres. Analicemos un problema.

La percepción visual no es una función simple de la imagen retiniana. Aunque varía la forma de la imagen de un objeto según su orientación respecto a la dirección de la mirada; el objeto, no obstante, es visto como una forma constante. Una persona sentada ante una mesa rectangular, la ve realmente rectangular y lo mismo sucede cuando está de pie cerca de ella u observándola a través de la habitación. Pero en ninguno de estos casos la imagen en la retina es en sí misma rectangular, sino un cuadrilátero irregular y que varía en su forma con la posición del ojo en relación de la mesa. Este fenómeno ha sido clasificado como “constancia de la forma”.

Lo mismo sucede con la “constancia de tamaño”. Si una persona se acerca a nosotros en la calle nos parece que vaya aumentando de altura y de anchura a medida que se aproxima, como sería el caso si solo actuasen factores ópticos. Si colocamos nuestra mano a doce centímetros de los ojos, nos parecerá del mismo tamaño que si la pusiéramos a veinticuatro.

El dibujante novicio ignora o subestima estos fenómenos y sólo a través de un largo adiestramiento logra comprender ese “empequeñecimiento” de los objetos con la distancia y descubrir las diagonales que organizan la espacialidad en profundidad. Para adquirir estas nociones es necesaria toda una educación que apela incluso, al empleo de métodos artificiales como el que utilizan las academias, por ejemplo, medir cerrando el ojo sobre un lápiz sostenido con el brazo estirado, la longitud que cubre una dimensión de un objeto. A través de todo lo hasta aquí expuesto, parecería que el arte puede ser definido por la percepción. Que la modificación, o, mejor aún, la interpretación de la realidad por parte del artista permite explicar a la obra de arte. Una afirmación de tal naturaleza lleva a definir el todo por una de sus partes. Así es que trataremos ahora de ubicar el fenómeno de la percepción dentro del todo que lo contiene en lo que a arte se refiere. Para ello pasaremos a la segunda parte del ordenamiento que hemos propuesto.

LA OBRA

Ubicación

Si tomamos ahora el proceso de la obra de arte es con el objeto de delimitar nuevamente el campo de nuestro análisis. Aquí también debemos hacer la salvedad que dejaremos muchas cosas por desarrollar, puesto que hacerlo no solo implicaría ir más allá de los lineamientos propuestos, sino entrar lisa y llanamente en el terreno de otras disciplinas como por ejemplo, la estética. Sin embargo, recurriremos a ella en algunos aspectos para dejar claramente delimitada el área que nos ocupa. Empezar por la pregunta ¿qué es una obra de arte? es lo mismo que preguntarse ¿qué es el arte? Se han

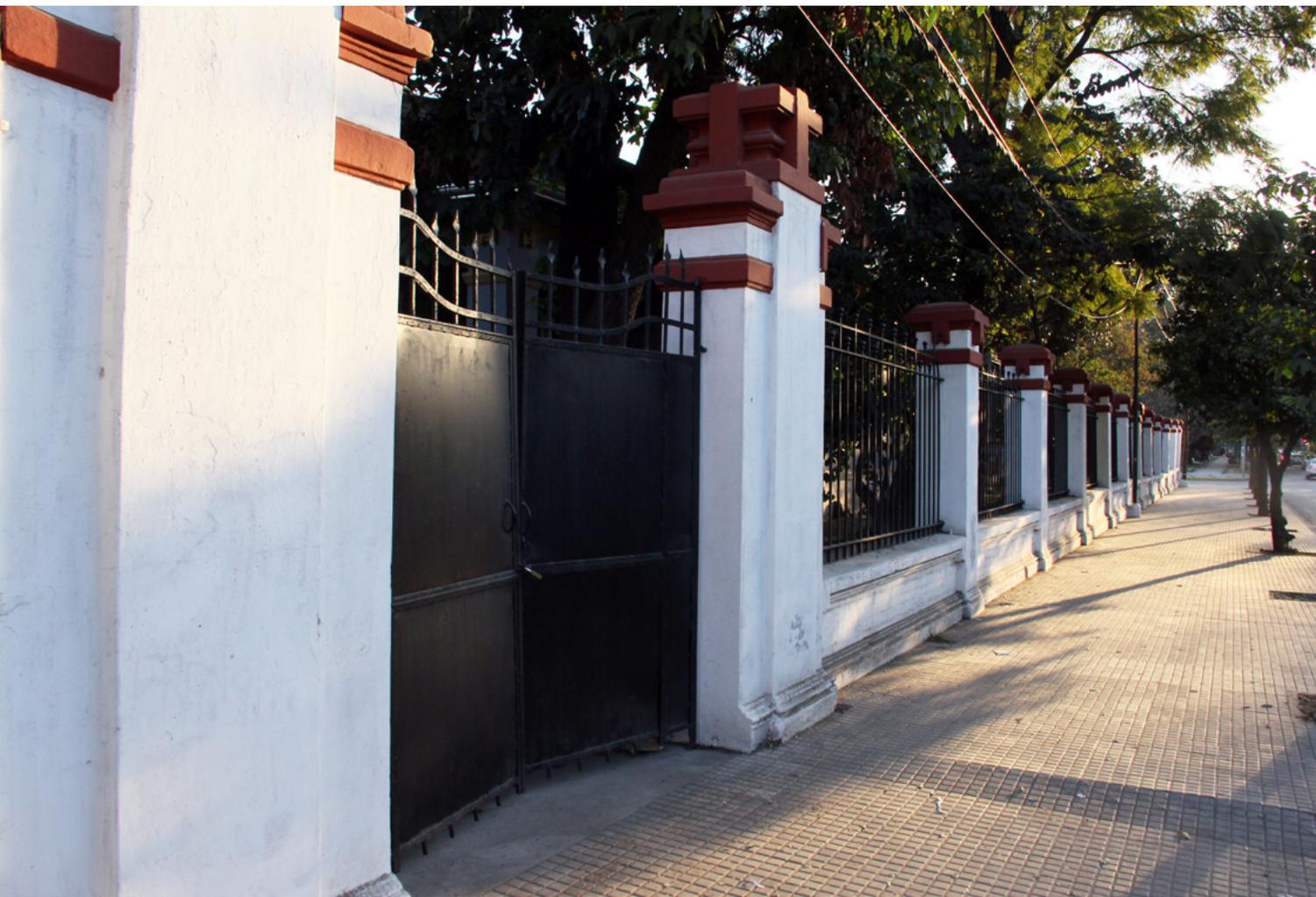
contado más de quinientas respuestas a estas preguntas, respuestas que de por sí constituyen definiciones. Pero he aquí que nosotros tenemos dos elementos en juego la percepción por un lado y la obra de arte, que la contiene, por el otro. Acabamos de desechar el segundo camino por inconducente, tomaremos entonces, por el primero, que es en realidad el que nos interesa.

Percepción e imaginación

Si la “totalidad” gestáltica nos había permitido librarse del molesto y engorroso planteamiento molecular del mecanismo perceptivo, podemos superar, también, la hipótesis, con frecuencia dictatorial de la predefinida y absoluta totalidad formal y añadir e integrar de modo continuo, los datos de nuestra percepción con todo lo que el ambiente y la experiencia nos van imponiendo. Y no sólo eso, sino que este claro contraste con la tendencia normal a la visión unitaria y plena del individuo nos permite justificar la relación de estructuras más complejas ideadas en contradicción con “la lógica de la forma” tal como la conciben los gestaltistas. La subdivisión de una figura unitaria en subunidades arbitrarias en contraste con las normalmente visualizadas, llevadas adelante por el cubismo, es uno de esos intentos.

Las obras de arte de todas las épocas se justifican más ampliamente al comprobar el contraste de la tendencia creadora con lo que en apariencia o en realidad podrían ser leyes de nuestra vida perceptiva, esto es, la presencia de una estructura, aún en los casos en que se infringe la Gestalt, o sea, de un proceso formativo que se organiza incluso al margen de las tendencias perceptivas normales, que tiende a la integración entre el momento creador autónomo y las leyes formales del medio expresivo empleado.

Pero esta distinción debe ir aún más lejos, hasta llegar a diferenciar entre la “imagen artística” y la imagen perceptual normal que puede tener más vivacidad en unos individuos que en otros, pero que de cualquier



manera no debe ser confundida con una característica artística. Así, la cualidad precisa que tienen algunos sujetos para la captación de imágenes visuales y su representación neta y casi pictórica, nada tiene que ver con la cualidad imaginativa del pintor, capaz de imaginar y desarrollar la imagen artística.

Ahora bien, esto no quita valor a los datos reunidos en su tiempo por la psicología de la Gestalt que tan notoria importancia tuvieron para la estética. Simplemente se trata de una ubicación en sus justos términos. El hecho de sostener que todo objeto artístico, todo inicio de creación tiende a asumir una determinada configuración, el carácter de integridad y totalidad de la forma y el concepto de “campos de fuerzas” que tiende a mantener un estado de equilibrio estable, “la tendencia a la buena forma”, la organización dentro de todo campo figurativo, etc. Son datos que de hecho han servido para esclarecer notablemente la comprensión del mecanismo creador y de los elementos individuales que despierta en el receptor. Esto nos lleva a abordar ahora el problema de los resortes por los cuales la obra pone en actividad la percepción en el espectador.

EL PÚBLICO

Ubicación

Debemos fijar nuestra atención en la importancia que tiene el elemento perceptivo en el enfrentamiento del espectador con la obra de arte, en especial por su constante mutabilidad en el transcurso del tiempo. En efecto, tiene gran importancia, para la comprensión de las formas artísticas de cualquier época tener en cuenta la diversidad de percepciones que al ser se le aparecen. Hay ejemplos clásicos de la heterogeneidad de las reacciones a la consonancia y la disonancia en algunos trozos musicales, de la diferente reacción a la sonoridad de un verso, a los estímulos de la espacialidad y la perspectiva, etc.

Bastaría recordar la curiosa comprobación del hecho de que, en los albores de la fotografía, la “lectura” de la misma era difícil para algunas personas y la existencia, todavía fácil de comprobar, de una análoga dificultad de “lectura” del cinematógrafo en individuos no habituados a ese medio.

Comprendemos entonces que es imposible entender que nuestra actitud perceptiva, diferente, como es lógico, de la de los individuos de otras épocas cuyas obras han llegado hasta nosotros, si puede ser equiparada a la de aquellos, es decir, retrotraerse a “sus días”. No hay duda de que los elementos de ritmo, simetría, asimetría, contraste cromático, perspectiva, escala, etc., han sido vividos de manera un tanto diversa por las personas de épocas lejanas. Es así que resulta imposible pensar que nuestros juicios sean “superponibles” con los del pasado. La actitud del público y la función asumida por el arte fueron diferentes en las diversas épocas y todo intento de identificación lisa y llana constituye una “violación” histórica y psicológica.

Evidentemente esto no impide que podamos abrir juicio sobre las obras del pasado. Se trata simplemente de un llamado de atención de estudiar el arte desenmascarando el tiempo y la espacialidad en que se produce. Así, la filosofía de la vida que imperaba alrededor de 1700 halla su expresión tanto en una cuchara de plata, como en una fachada barroca o en un cuadro de Watteau, y solo se diferencian por su grado expresivo. Hay una escala ininterrumpida que va desde el más simple utensilio ornamentado a la obra de arte plenamente madura, y el cambio gradual que en ella se produce depende de la función que cada manifestación ocupaba en la época que se realizaba.

Es así que nosotros utilizaremos el punto de vista del “público” actual para observar tanto al arte moderno como el de épocas anteriores refiriéndonos en este caso a aquellos elementos formales que han “trascendido” a la época acercándose a la categoría de signo. De esta manera la escenografía contemporánea no deja de apelar a una “deformación” de la perspectiva para acentuar el carácter de una espacialidad o realzar determinado elemento, este fenómeno lo encontramos también en la arquitectura barroca, por lo cual algunos

teorizadores hablan de la espacialidad barroca como de una “espacialidad escenográfica”. Con esta actitud, y siempre desde el punto de vista de la Psicología de la Forma, abordaremos el asunto.

Nuestro problema

Ver significa captar unos pocos rasgos destacados del objeto, el azul del cielo, la curva del cuello del cisne, la rectangularidad del libro, el brillo del metal, la estrechez del cigarrillo. Unas pocas líneas y puntos bastan para reconocer con presteza un rostro. Unos pocos rasgos escogidos son capaces de promover la presencia de un objeto complejo. En realidad, no solo bastan para identificarlo, sino que transmiten la vívida impresión de ser la cosa completa y “real” (el arte moderno hace uso consciente de estas características perceptuales).

En resumen, unas pocas características notorias determinan la identidad de un objeto percibido y crea una figura integrada, en la que también influyen algunas cualidades secundarias. Es así que se necesita cierto entrenamiento para poder ver cuadros que contengan riquezas de detalles realistas, pero que no destaquen los rasgos perceptuales sobresalientes. Existen pruebas suficientes de que en el desenvolvimiento orgánico la percepción comienza por la captación de los rasgos estructurales destacados.

Simplicidad

La Gestalt ha llamado ley básica de la percepción visual al patrón estimulante que tiende a verse de modo tal que la estructura resultante sea tan simple como lo permitan las condiciones dadas. De esta manera, el resultado perceptual se determina por la estructura del estímulo en relación con la tendencia a la mayor simplicidad posible de la corteza cerebral; esto es, la figura percibida será la que combine las condiciones del estímulo retiniano con las tendencias dinámicas de la corteza cerebral de modo tal que se logre la estructura más simple posible. Esta característica perceptual es reconocible en el arte. El desarrollo de la forma pictórica reside en propiedades básicas del sistema nervioso cuyo funcionamiento no se modifica grandemente por diferencias culturales e individuales. Es por esta razón que los dibujos infantiles se asemejan, esencialmente, sea cual sea el lugar de su procedencia, y que hay similitudes tan sorprendentes entre los primeros productos del arte de culturas distintas.

Ahora bien, estas apreciaciones no deben conducirnos a error. Nada sería más superfluo que identificar simplicidad con ingenuidad y complejidad con evolución. Esto está muy lejos de responder a nuestro planteamiento. Un ejemplo nos aclara el panorama: la más compleja pintura barroca no deja de ser percibida de acuerdo a ese mecanismo de simplicidad, así también el más austero mural bizantino posee una alta expresividad y su “lectura” obedece a idéntico fenómeno. En el arte moderno encontramos similar característica, podría haber surgido algo tan simple y concreto como los dibujos infantiles, y de hecho fue casi así en algunas ocasiones. La forma de las cosas se remonta al esquema elemental. Los ornatos y modulaciones realistas se abandonaron en favor de una geometrización ascética. Los aspectos francamente frontal y lateral reemplazaron el escorzo. Sin embargo, en su mayoría, estas obras de arte estaban muy lejos de ser simples; antes que el reflejo de una visión ingenua de un mundo estable, se trataba de un refugio de la desconcertante complejidad que hallaba el artista delante de sí y aun en sí mismo.

Pero evidentemente el concepto de simplicidad no es suficiente para explicar en su totalidad el fenómeno de la percepción del espectador de una obra artística. Existen otras leyes de organización por las cuales el espacio plástico se jerarquiza sin perder su unidad.

Figura-fondo

Cuando desarrollamos los fundamentos teóricos de la Teoría de la Forma observamos cómo se producía un ordenamiento y jerarquización de la realidad percibida. Tratamos como ejemplo un paisaje y precisamos la

utilización consciente que el artista hacía de fenómenos de esta naturaleza. Retomaremos aquí el problema y destacaremos sus diferencias fundamentales entre la realidad y su representación. El aspecto figura-fondo es de singular importancia puesto que a través de las relaciones apuntadas el espacio adquiere una “coherencia” en la diferenciación por la importancia de las “totalidades segregadas”. La forma plástica se estructura a través de contrastes y la subordinación de los elementos secundarios al tema principal. Hasta aquí la relación con la realidad es constante. Pero, como ya lo adelantamos, en esta espacialidad creada por el hombre no existen áreas de menor importancia. El artista dedica igual cuidado al todo y cada una de sus partes y si bien es cierto que existe una diferenciación temática, ella no se verifica en el plano formal. Esto se debe a que el plano bidimensional, en el caso de la pintura, debe perdurar en su unicidad orgánica. Si tomamos la arquitectura o la escultura encontraremos idéntica observación: los volúmenes (sentidos como formas) se interpenetran y se oponen creando un “campo de fuerzas” que confiere dinamismo a la obra. El camino del arte es casi el camino del tratamiento de la espacialidad y cada época ha aportado una forma distinta de resolverlo.

La espacialidad es rota, dividida, para integrar en una organización estructural nueva que llamamos “composición”. Veámos entonces, para no escapar al problema figura-fondo, que esta “composición” tiene lugar a diversos niveles y que, en toda obra de arte, se organiza según un orden jerárquico. Una primera segregación establece dos rasgos principales de la obra. Las partes más grandes se subdividen a su vez en partes menores y la tarea del artista consiste en adaptar el grado y la clase de segregaciones y conexiones a la significación que pretende transmitir.

Pero esta diferenciación plantea el problema de la unidad de la obra artística. Es así que se apelan a factores de similitud que pueden reforzarse a contrarrestarse entre sí. Las superficies de un cuadro pueden



asemejarse por la forma, pero diferir por el color y el tamaño, es decir, se vinculan y segregan al mismo tiempo. De esta manera se obtiene un contrapunto visual que constituye la unidad del conjunto a partir de un rico entramado de atracciones y repulsiones. En efecto la unidad de una totalidad que contenga la más mínima subdivisión, solo puede lograrse si las segregaciones se contrarrestan por vinculaciones. Por ejemplo, si todos los factores perceptuales de un retrato concurren a la unificación de la figura y a su separación del fondo, el cuadro se partiría. Una diferencia específica puede destacarse con máxima claridad cuando los otros factores se mantienen constantes. En un cuadro de Van Gogh en que aparece su dormitorio, se ven dos sillas, aproximadamente del mismo color, forma y ubicación. De este modo la diferencia de tamaño que crea la sensación de profundidad, se pone mucho más de manifiesto que si los dos objetos difirieron también por la forma y el color, porque es la similitud la que induce a comparar, y a descubrir, por lo tanto, las diferencias. Los elementos que se eslabonan por similitud tienden a situarse en el mismo plano. Hay pintores que como Matisse, moderan el efecto de profundidad de sus composiciones mediante la aplicación del mismo color amarillo, por ejemplo a objetos del primer término y del fondo, salvaguardando así la unidad del cuadro en el plano frontal. Ahora bien, al desarrollar el problema figura-fondo no pudimos evitar el referirnos al espacio. Esto nos llevó a definir su importancia en el terreno del arte. Trataremos ahora con más extensión este terreno.

El espacio

Estrictamente el concepto visual de cualquier objeto que posea volumen solo puede presentarse en un medio tridimensional tal como la arquitectura o la escultura. Si queremos realizar un cuadro sobre una superficie plana lo más que podemos esperar es el logro de una traducción, es decir, presentar algunos factores estructurales esenciales del concepto visual, por medios bidimensionales. Los cuadros así logrados pueden parecer, como los dibujos de un niño, o tener profundidad, como un cuadro del Renacimiento, pero en ambos casos subsiste como problema el hecho de que la integridad del concepto visual no puede reproducirse directamente en el plano.

El arte “realista” al registrar fielmente la apariencia y actividad específica de las cosas y objetos, y al utilizar la proyección como medio de reproducir el mundo tradicional en imágenes planas, ha producido la más radical desviación de la concepción visual básica. Respaldados por la corrección de sus escorzos los artistas habían torturado los ejes de los objetos, destruido la correspondencia simétrica de las partes, alterado las proporciones y reorganizado la ubicación relativa de los objetos. Una figura humana que se encontrara en un cuadro realista podía ser más alta que los árboles, los pies lindar con la cara y el entorno del cuerpo asumir casi cualquier forma. Los artistas modernos adoptaron esta independencia en gran parte, pero renunciaron a su justificación tradicional.

Los realistas habían iniciado la destrucción de la integridad orgánica. Cercenaron los objetos o desintegraron sus partes mediante la interposición de objetos extraños. Los artistas modernos hicieron lo mismo sin la excusa de la superposición. La oblicuidad se había introducido para representar la profundidad. Los artistas modernos distorsionaron los ejes sin esa justificación. Los impresionistas llevaron a sus extremos la aniquilación del color local. Utilizaron reflejos para aplicar el verde del prado a las vacas o el azul del cielo a las piedras de una catedral, los artistas modernos quedaban en libertad no solo de hacer rojo un objeto azul, sino de reemplazar la unidad de un color local por una combinación de diferentes colores. En el pasado los artistas habían aprendido a reorganizar las subdivisiones orgánicas con resultados paradójicos. Habían fundido varias figuras humanas en un triángulo, o destacado un brazo de la masa del cuerpo uniéndose con el brazo de otra figura en un nuevo todo continuo. Esto capacitó al artista moderno, por ejemplo, para dividir un rostro y fundir parte de él en el fondo. Iluminado un objeto desde una determinada dirección, habían logrado que se subdividieron por líneas de sombras, lo que casi no tenía justificación orgánica. Braque, intensificando este procedimiento hizo

una figura femenina formada por una dualidad: una mujer de perfil, oscura, y otra clara de frente. El objeto es destruido, desintegrado, llegando casi a lo irreconocible y la arquitectura del espacio representado adquiere una nueva dimensión. Esto no implica necesariamente evolución. En cada época la representación espacial ha respondido a las necesidades de su tiempo y hay numerosos procedimientos que han sido reelaborados alcanzando altos grados de complejidad a través de simplificación. O bien por medio de sutiles combinaciones se han conseguido efectos de gran expresividad. Tal es el caso de la utilización de la perspectiva. La perspectiva central produce un efecto intensamente dinámico. Dado que las disposiciones de las formas en fuga solo se compensan en parte en la tercera dimensión todos los objetos aparecen comprimidos. Esta experiencia es particularmente intensa, pues la compresión se ve como un hecho consumado y además como un desarrollo gradual. En la periferia las distancias son amplias, y el tamaño disminuye con lenta gradación. A medida que los ojos se aproximan al centro, las líneas vecinas se aproximan entre sí más rápidamente, hasta que se alcanza un grado de compresión casi intolerable. Este efecto es explotado en aquellos períodos y por aquellos artistas que procuran alcanzar un alto nivel de vivacidad. En el estilo barroco, aún las vistas arquitectónicas se someten a este dramático procedimiento. En los grabados de Piranesi, las largas fachadas de las calles romanas son absorbidas dos por el foco del espacio con un crescendo que quita el aliento. Es Van Gogh, entre los artistas modernos, quien más estima tuvo por esta extrema convergencia. Sin embargo, las propiedades expresivas de la perspectiva se ponen particularmente de manifiesto allá donde no se la utiliza para provocar una ilusión de espacialidad realista, sino donde se la modifica libremente con el propósito de obtener un efecto particular. En los arquitectónicos paisajes surrealistas de Giorgio de Chirico se hallan notables ejemplos de esto. De Chirico creaba la impresión de entereza física y solidez, con el propósito de minar a hurtadillas la confianza en la realidad del contemplador. Se presentaba la dificultad como si existiera físicamente. Esto se convirtió en la fórmula de los surrealistas. Para dar a sus creaciones una aterrante presencia material de monstruos de sueños, utilizaron todos los recursos de la pintura creadora de ilusión de realidad.

Así, el fenómeno instaurado por una época es utilizado por otras modificando algunas de sus características y reafirmando otras. Sin embargo, este mismo procedimiento es violentamente negado por otras escuelas como sucede con los cubistas. En la obra de Chirico, la combinación de construcciones espaciales incompatibles interesa a unas pocas zonas relativamente amplias que constituyen el conjunto. En la obra de los cubistas se ha apelado a menudo el mismo principio a un mayor número de pequeñas unidades. Al tener cada uno de estos elementos formas geométricas simples e indicar, así una orientación y dirección específica, rechaza el marco espacial que instauraron los elementos vecinos. Si las perspectivas isométricas y central constituyen un inventario de mundo ordenado por una ley suprema, el concepto espacial de los cubistas implica que no existe otro orden que el mutuo equilibrio de “sesgos” individuales, cada uno de los cuales señala su propia dirección. El camino del espacio es uno de los más ricos senderos del arte. Su representación en el plano ha demandado profundos tratados. Ayer rompía el plano bidimensional para penetrarlo y mostrar el universo plástico a través de una ventana, no hace mucho retornaba a la superficie en planos simples de color, hoy se proyecta hacia adelante, avanza y llega hasta convertirse en un objeto. Ya no intenta traducirlo en la tela, sino que se corporiza, lo integra, en un cuerpo sólido más, es “algo escultórico”. Las divisiones ya no son tan netas.

Una aclaración a modo de final

Es evidente que este es un tema más vasto y rico, como lo es también el abordar el problema de las relaciones entre el arte y la Psicología de la Forma. Quedan aún muchas cosas por desarrollar en cuanto a extensión y profundidad. Es con la conciencia de esta limitación que encaramos este escrito que, por lo tanto, no pretende agotarlo sino, más bien, plantear algunos puntos que serían necesarios tener en cuenta al abordar un t

rabajo de esta naturaleza.

De esta manera la Psicología de la Forma dio una nueva comprensión para apreciar las relaciones entre el todo y las partes. Pues mostró que la percepción no puede interpretarse como una suma de sensaciones singulares. Este concepto de un “todo” integrado es opuesto al de un mosaico, el cual es una suma de sus partes. Sus formulaciones precisan que el organismo no reacciona a estímulos locales; con respuesta locales. Responde a constelaciones de estímulos con un proceso total, que es la respuesta del organismo en su conjunto, a la situación total. Un proceso de tal naturaleza tiene su propia autorregulación y distribución dinámica. Vemos entonces que la Psicología de la Forma entraña un verdadero avance al abolir la teoría mecanicista de la percepción y de la asociación.





E

Capítulo tres

Bisbiseo de trapos

Acerca del título

El sonido

La tela tiene la propiedad de emitir sonidos en cada movimiento. A veces, apenas audibles, pero siempre perceptibles en el rozamiento o, cuando no, por la mirada. Así, este estímulo para el cuerpo propio y los ajenos produce ruidos. Murmullo de paños, susurro de telas, arrullo de géneros, ronroneo de tejidos, rumor de lienzos, podrían ser alguna de las alternativas para nombrar lo mismo, el sordo bullicio que las telas producen tanto por su algazara como por la sensación que provoca la textura táctil o visual. Las palabras elegidas adhieren al sibilino silbido de una serpiente, bisbiseo. Un sentimiento vinculado al comportamiento del trapo, su nombre inferior, para ubicarlo en un contexto más amplio.

El cuerpo

El cuerpo ¿de quién es? Del que lo lleva puesto o de los que miran. Su propietario lo prepara para la vida, lo lava, viste y perfuma, le coloca diversos afeites de embellecimiento e innumera cremas de cuidado o de preservación. Para no afectar a los congéneres, desodorante, pasta de dientes, aromatizadores bucales. ¿Lo hace sólo para sí mismo o para algún semejante al que se agrada? Es cierto en una primera instancia, pero navega entre otros, muchos, cercanos y lejanos que le miran, no dejan de verle. Destino de la mirada de todos los posibles con los que se cruza. Su propia percepción compara, ve a los otros cuerpos, establece similitudes y diferencias. Se alegra o deprime de acuerdo al resultado.

Esto implica que el cuerpo es el portador de la conciencia, sin ella no existe, pero tampoco ésta puede vivir sin ese cuerpo que le brinda cobijo. En palabras de Shakespeare: “¿Quién eres tú, que usurpa esta hora de la noche, junto con esa figura hermosa y valiente en que antaño caminó la majestad del sepultado Rey de Dinamarca?” Le dice Horacio, el amigo de Hamlet, al espectro de su padre.

Cuando se extingue, aquella desaparece, es sustancial a él. Podrán quedar registros de su paso por los escritos o cualquier otra manifestación artística o del pensamiento o materialidad que hubiese producido, un puente, una calle, una casa, de idéntica manera que el cuerpo permanecerá en las fotos, videos, pinturas o testimonio de comportamiento donde los que lo conocieron dicen que era de tal o cual manera. “El resto es silencio”, citando nuevamente, ahora sí, al propio Hamlet.

Acerca del objeto

La tela

Del conjunto de acciones para sustentarlo, la más destacada es la ropa. El cuerpo se envuelve para ocultar protuberancias y (no) manifestar o no mostrar rincones. La tela convoca a imaginaciones y reniega de lo que propone. La confección puede aplanar la figura o enfatizar sus formas, ignorar al cuerpo o potenciar. Desde la jugosa minifalda al burka de los talibanes, vista en su trayectoria como signo de clase a símbolo religioso. La tela esta ligada a lo que algunos consideran como el mayor cambio socioeconómico y cultural de la historia, ocurrido en Inglaterra en el período comprendido entre 1750 y 1820. En efecto, la llamada Revolución Industrial comenzó con la mecanización de las industrias textiles. Las innovaciones tecnológicas más importantes fueron la máquina de vapor y la denominada Spinning Jenny, una hiladora multi-bobina inventada alrededor de 1764. La nueva tecnología favoreció los enormes incrementos en la capacidad de producción.

Tránsitos de la tela

La tela es el soporte que, tensada en el bastidor, sirve de lugar para la pintura. Es un material rígido que adquiere mayor consistencia con la capa de imprimación que permite que el médium del color no sea absorbido, convirtiéndolo en algo opaco y quebradizo. Sin embargo, pese a esa corporeidad, es flexible a los embates del pincel, como un elástico va y viene, cede ante la presión y regresa acompañándolo en su retirada. Pintar sobre un soporte de madera o sobre la pared es diverso, no hay juego, no hay ese sentimiento de respuesta que en el otro caso se produce.

La tela es un material tierno. Se adapta a las contingencias. Cuando se presta para dar vida a las banderas puede permanecer lánguida en la lluvia o notar con el viento. Arremolinarse vibrante cuando pintada a cuadros silba para marcar al ganador de una carrera. En sus diversas densidades comparte con la luz su comportamiento. Así, gruesa, desde las ventanas le impide que entre a distraer el sueño del que dormita o en su carácter tenue permite que el morador, preservando su anonimato, observe el acontecer del barrio durante el día, la calle, sus vecinos. Es también el sentido del velo de las mujeres musulmanas o judías para mirar su tránsito y ocultarse a los hombres. Es funda de diversos objetos, aunque esta propiedad hoy se la ha cedido al plástico que la reemplaza con idéntica ductilidad. Pero continúa su trabajo como bolsa de grandes proporciones para contener harina o azúcar.

El telón del teatro que oculta el lugar antes de que comience la representación o se cierre para marcar el final de cada acto y de toda la obra, También cuelga en el fondo para sugerir un paisaje o una calle o una habitación, son las telas escenográficas que, pintadas, nos transmiten. la sensación espacial que la obra requiere. Y el vestuario, sobre todo cuando, por necesidad dramática o apetencias exquisitas del director, se requiere de amplios volados en el atuendo femenino; da de sí el sonido propio de su desplazamiento como el de los roces entre los personajes.

Grandes comportamientos

O, por qué no pensar en Christo, envolviendo el paisaje con tela, aprovechando su maleabilidad. Como

cuando junto a su esposa Jeanne-Claude montaron una serie de mantas anaranjadas por todo Central Park, en Nueva York. Enfundaron el edificio del Reichstag, el parlamento alemán, recinto que tiene un valor simbólico extraordinario ya que fue quemado por los nazis para culpar a los comunistas y comenzar una represión que los consolidaba en el poder. Jeanne Claude y Christo envolvieron árboles en Riehen, Suiza. En 1982 utilizaron un millón de pies cuadrados de tela rosa para rodear dos pequeñas islas, Islas rodeadas en Miami, Florida. Christo y Jeanne-Claude, en 1969, empaquetaron el edificio del Opera House en Sydney. Emulando la muralla china produjeron una inmensa valla de tela de nylon que recorría varios kilómetros en California. O, en Colorado, en 1972, Codina del valle. Christo actúa en escenarios urbanos y naturales, realizando proyectos muy ambiciosos y espectaculares para los cuales tiene que movilizar a cientos de voluntarios, convencer a ecologistas asegurándose de expertos en flora y fauna para no afectar la naturaleza. Obtener millones de dólares de financiamiento y conseguir los permisos de las autoridades. En todos, y en cada uno con diferente intensidad, el viento aporta el movimiento para que las telas emiten sus sonidos. La tela envuelve, configura el cuerpo, sea el humano, el de un edificio o en la propia vegetación. Esos volúmenes pasan a ser otra cosa, despertando la curiosidad, el deseo o el pensamiento. De alguna forma reaccionamos frente a su estímulo. Nos convoca de diversas maneras, no podemos permanecer indiferentes. Los escuchamos gemir.

Cotidianidad

Puede ser utilizada como elemento de castigo, el cuerpo del detenido es empaquetado en un uniforme particular de un color definido para marcar su condición de otro, de subestimado, subalterno. En condiciones extremas se le priva de su indumentaria o no se le dan los complementos necesarios para protegerse del frío y



entonces es su ausencia la que marca al cuerpo del prisionero.

Las personas que lavan sus ropas y otras prendas como sábanas y toallas tienen una experiencia neta en la sensación de lo mojado o exprimido. Otro momento se produce en el acto de planchado por efecto del calor cuando hay que vencer resistencias y doblegarla en lisura.

Al dormir es un modo disímil si se lo hace vestido con alguna ropa interior o pijama o completamente desnudo. En los dos casos el cuerpo está en contacto con la tela pero la sensualidad que transmite una sábana es de una dimensión muy amplia y ajena a que si se está enfundado en cualquier prenda.

Los drapeados de los uniformes militares y las vestimentas de la guerra. Los colgantes bolsos y los abanicos. Los atributos de ligeros y medias.

El triunfo del cuerpo sobre la tela. El color y las transparencias. Los géneros ásperos y los tejidos. El cuero y las pieles. Las imágenes y las tipografías gráciles a las provocadoras hasta obscenas. La forma circundante de la falda calcando en su perfil inferior a la vagina, centro al que sin disimulo refiere.

La madera, el papel, la goma, el metal, el fieltro, los aros metálicos insertados para generar perfiles dinámicos, el remedar formas orgánicas como la aspereza de los cactus o los tentáculos de organismos marinos.

Actualidades

Los atributos que la moda, como forma de expresión artística, le confiere al cuerpo. La mirada masculina priorita al cuerpo de la mujer. Dos o más hombres pueden establecer acuerdos sobre la belleza de una mujer, las coincidencias son más naturales. En cambio no dejan de sorprenderme cuando comentan que un hombre es hermoso, definitivamente no encuentro un punto de amarre de esas miradas con la mía. Así, por más artista que sea estoy alejado de esos parámetros. De tal suerte que me ocupo fundamentalmente del cuerpo, el adorado y apetecible, cuerpo femenino. El sentido de lo envolvente y el despliegue de lo oculto. El ronroneo de las telas en la erótica del desplazamiento. El ruido es seductor, enervante, convierte en víctima al escucha convocando de diversas formas a experiencias de placer o su contrario. Las piernas juntas, en ciertas mujeres, provocaba al caminar el roce entre los muslos que la tela de la media amplifica. También podemos escucharle si de pantalones se trata, de jeans, por ejemplo. Pero aquí la mirada indaga en directo perdiéndose aquel otro placer de lo velado. Un sonido cautivante, prometedor, emitido desde un lugar tan particular que convida a ese sitio, el mejor del mundo (tanto del universo real como el del espíritu), y en el propio ruido está la negación al acceso, por su comprensión, su cierre. Un proceso de ocultamiento que el frote, la fricción entre iguales llama y olvida, seduce y rechaza.

Los medios

La pasarela de los maniqués vivientes con su contoneo seductor nos muestra la moda de cada temporada mientras proclaman que en su forma de moverse está la actualidad más inmediata, el presente inmanente de los centros metropolitanos más conspicuos, Nueva York, París. Como el Big Ben marca la hora cero de un presente que creen absoluto, esos sitios comunican que el resto es pasado, no importa lo que acontezca en el Distrito Federal o Buenos Aires, dado que, inexorablemente, no pertenecen al momento. Pero la democracia, en su marcha irremediable, capta por la lente de la televisión todo ese jolgorio del centro para una audiencia que puede estar a miles de kilómetros, en otros países. Participan desde la distancia de ese ronroneo de trapos, si no lo escuchan, seguramente pueden imaginarlo con los datos que la mirada proporciona. El máximo nivel del cuerpo expuesto como portador de prendas que no le son propias por que no las eligieron para transportarlas ni su destino es el disfrute propio sino de ajenos. Con lo cual regresamos al origen de esta propuesta: El cuerpo ¿de quién es? Del que lo lleva puesto o de los que miran. Su propietario lo prepara para la mirada... etcétera.

E Capítulo cuatro

Desintegración recomposición de la imagen Plástica y cinematográfica

¿Cuáles son las posibilidades y limitaciones del hecho cinematográfico en su confrontación con la realidad? La cámara está condicionada en su expresión a la captación directa de lo real y esto, que parece ser una condena de la cual el cine no podría escapar es, sin embargo, una de sus mayores posibilidades al metamorfosear esa realidad utilizando, por ejemplo, la micro cinematografía, enriquecida por la utilización de otros recursos como el ralenti y el acelerado.

Ahora bien, con ello nos estamos refiriendo a uno de los aspectos del cine: el de la imagen o sea el problema plástico o estrictamente visual del fenómeno. No importa, en este caso, que la actitud del artista sea documental o fantástica ya que siempre tendrá que fotografiar eso que está delante de él, eso que ha hecho construir o que sencillamente a elegido o encontrado.

La imagen cinematográfica comienza siendo transcripción mimética de lo real, copia de la realidad misma en movimiento, reproducción exacta de la vida. A pesar de su gran estilización y elaboración actual, sigue estando pegada a la estricta realidad auténtica, fotográfica. La imagen del cine es la representación más real del mundo exterior. También la más real expresión del orbe interno, imaginado, soñado; porque en cine lo fantástico se ve, también es realidad. En ningún otro arte ese paso decisivo, lleno de misterio para el artista creador, que lleva de la realidad al realismo, es más terminante que en el cine. El puente lo constituye la imagen viva, su elemento óptico.

Cierta vez, Turner, el gran precursor del impresionismo, pintaba en un puerto y un marino, que era su espontáneo observador, le preguntó:

- ¿Por qué pinta usted ese barco sin chimenea?-
- Porque no la veo desde aquí.- respondió el pintor.
- Pero- replicó el marino -usted sabe que el barco tiene chimenea.-
- Sí- resumió Turner -pero yo no pinto lo que sé, sino lo que veo.

Esto, que es evidente en Turner, es ya una proclama y una verdadera hazaña de los pintores impresionistas. Monet pinta incansablemente sus series de cuadros sobre el mismo asunto (los almiarés, los álamos, las catedrales, el estanque de las ninfeáceas ...) con la obsesión de eternizar en sus telas el color y la luz más fugaz de cada hora. Y lo quiere así, como última meta de su arte porque su pintura es el ojo que ve.

Esto, que es evidente en Turner, es ya una proclama y una verdadera hazaña de los pintores impresionistas. Monet pinta incansablemente sus series de cuadros sobre el mismo asunto (los almiarés, los álamos, las catedrales, el estanque de las ninfeáceas ...) con la obsesión de eternizar en sus telas el color y la luz más fugaz de cada hora. Y lo quiere así, como última meta de su arte porque su pintura es el ojo que ve.

Picasso, en cambio, al frente del cubismo de la mayoría de su inmensa obra personal está en el otro extremo de Turner cuando declara: “Yo no hago los objetos tal como los veo sino como los conozco”. Los cubistas definen su mirada creadora como “el ojo pensante”.

Picasso sabe muy bien cual es la realidad por eso la disgrega, desarma y reconstruye. Pero es realidad. Sólo los abstractos rechazan todo soporte de lo real e inventan formas de valores sin temas que sacan exclusivamente de sí, de su abismo interior, personal e intransferible.

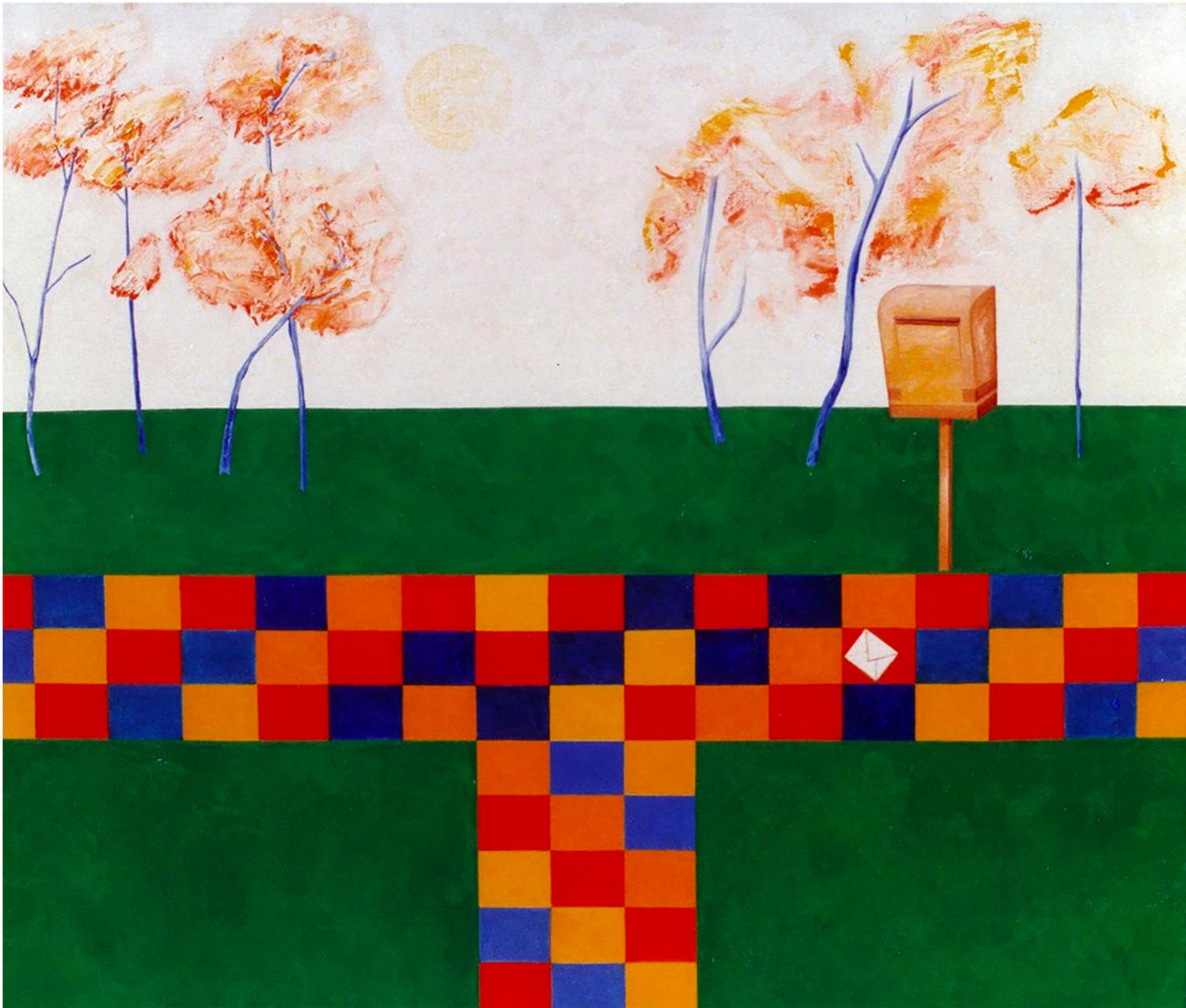
Allá, en lo alto, en el gran olimpo de los máximos genios, antes que todos y sobre todos, en el umbral de la pintura moderna y, por tanto, del realismo contemporáneo en todas sus dimensiones, está Goya. El Goya español y universal y eterno, con su definición: “Los sueños de la razón producen monstruos”. La frase prodigiosa, sin fondos y sin límites. Porque en arte, la razón, o lo que la razón sueña, es el realismo. Tenemos así, un realismo naturalista que pinta lo que ve y un realismo intelectualista que pinta lo que sabe. Doble realidad vieja como el mundo y como el arte.

En los pintores aborígenes de los pueblos primitivos, los hay que reproducen con maravillosa fidelidad visual los modelos tal como se ven, en su apariencia sensible. Y los hay radiográficos que a esa apariencia externa añaden la interior: un pez con todas sus espinas o a una fiera con el animal que se ha comido dentro. En un grado ulterior está el que representa al objeto por su signo y por su acción: el mar tranquilo por una superficie llana y lisa la serpiente por la huella que deja en el suelo.

La pintura más abstracta, el signo puro que pretende no deber nada a la realidad exterior, está llena de vivencias, por mucho que el hombre quiera encerrar su arte en el hermético calabozo de su espíritu. Para los maoríes de Nueva Zelanda, por ejemplo, el retrato de un familiar no es una figura física entera sino solamente su tatuaje; una galería de antepasados será una colección de tatuajes. Lo que no es una mentalidad primitiva, sino una actitud eterna y universal.

No hay, pues, que retroceder ante el signo, postrero límite de una forma plástica, porque también es realidad. Tiene la ventaja de su independencia, de que puede manejarse como el matemático sus fórmulas, sin pensar en ellas sino en los resultados que producen. Tiene la desventaja de que conforme pierde su significado se va secando, se desvitaliza y muere. Se hace inteligible. Pero quizás sea más por signo que por concentración de realidad. También lo real inmediato sigue el mismo camino. El erotismo de la belleza femenina conservado en un retrato antiguo de mujer se reduce a términos de esquema y precisa una traducción a las vivencias actuales del contemplador para que recobre su vitalidad, su efectismo erótico. También es signo.

Desintegrar la realidad imitativa es la capacidad de volver a crearla. El cine, gran arte y por ello con



amplia capacidad de creación, pretende constantemente la desintegración de sus imágenes, que a la vez no han de dejar de ser reales.

La luz ha forzado las imágenes en la pantalla a una larga y poderosa estilización. Aquellas escenas completas, íntegras, planas y detallistas de los primeros films, no tengan más fuerza expresiva que la realidad misma. Poco a poco se han convertido en maravillosos juegos de luces, sombras, tonos, arabescos, líneas ... dignos de un cuadro. La luz es uno de los grandes poderes creadores del cine como lo es el color. El expresionismo, sobre todo a partir de *El gabinete del doctor Caligari*, ataca directamente la forma visible del cine. Cambia las perspectivas, fuerza los ángulos, busca puntos de vista inéditos, da al claroscuro germánico su máximo valor. Son los decorados los que experimentan una total transformación, se hacen planos o cúbicos, siempre geométricos, con casas en corcovadas, ventanas en losange, calles en esguinces inverosímiles, con

faroles retorcidos. El trasfondo del alma alemana, misterio, insondable, demoníaca, encuentra en estas deformaciones su medio de expresión. El expresionismo constituye, quizás, el más amplio proceso de deformación de la imagen viva logrado hasta ahora.

Esta desintegración y recreación de la imagen cinematográfica es puramente plástica y viene de las artes plásticas. El movimiento, esencia del cine, es aquí accesorio. Se trata de una visión que transcribe la realidad, los sueños, las ideas, lo subconsciente o la fantasía. Es siempre lo que se ve y, en esa dirección, el camino es corto, no se ha pasado de allí.

Sin embargo, el cine ha logrado otra desintegración de la realidad verdaderamente propia que corresponde a su substancia. No viene de otras artes sino que, por el contrario, la impuso a las demás manifestaciones artísticas de nuestra época. La desintegración de la forma no se da en cada plano, en cada fotografía, sino en la sucesión de planos que constituyen una escena. La mirada del espectador pasa de un hombre que cruza una calle al medio plano de su busto, al primer plano de sus ojos y de aquí a un pequeño objeto caído en el suelo... De pronto es el plano general de un campanario desde el cual otro hombre le observa y, de nuevo, el gran plano inmenso, detallado, de los dedos del primero hombre que levanta el objeto de la calle.

Nadie se extraña ya de este saltar de un punto a otro, de esta mezcla de cosas heterogéneas y sin conexión óptica verdadera. Hasta el más desprevenido espectador de cine sigue perfectamente la intención narrativa de este rompecabezas visual, comprende tan extraordinaria desintegración de la imagen como un lenguaje corriente.

Es un realismo que se sabe. Cada uno de los objetos y seres que conforman esa escena pueden estar simultáneamente allí donde la misma sucede o pueden haber sido filmados en lugares distantes. La calle puede ser de un pueblo, la torre de otro; el hombre y el objeto que recoge pueden estar fotografiados en estudio, todo ello con semanas de diferencia temporal. Esta reconstitución es quizás el más fecundo descubrimiento del cine, que data de sus primeros tiempos. Pero siempre se trata de reproducir con el realismo que se sabe, el realismo que se ve, respetando ciertas normas del lenguaje cinematográfico para lograr dar coherencia a ese conjunto que de otra manera resultaría ininteligible.

Se está ya fuera de la plástica pura, en los límites donde la imagen deja de tener valor por sí misma, para ser medio de expresión de un contexto más amplio. La imagen cinematográfica, plástica en movimiento, no está ahí sujeta a los cánones de la espacialidad, sino que marcha por los carriles del tiempo.

E Capítulo cinco

El sentido de la obra

¿La vida tiene sentido? según Hartman el ser *es*, por lo cual es un contrasentido preguntarse por el sentido de la vida En tanto para Luis Nelson en “La vida en su esencia es un misterio” (Grosenik, Nevelson, 2003, 140).

El sentido indica una dirección, tal lo vemos en calles y avenidas. Ahora bien, ¿tiene sentido que las calles tengan sentido? La respuesta es obvia al nivel del crecimiento de vehículos y velocidad, si no se hubieran articulado aumentaría el número de accidentes, la aglomeración. Y las personas estarían detenidas en una inmovilidad improductiva y angustiante (recordar el embotellamiento con el que se abre 8½, desde la opresión se encamina hacia la liberación por el vuelo del cual es cooptado por el productor quién necesita que su dinero sea productivo). En tanto tal está ligado al concepto de finalidad, se transcurre desde un punto al otro. Pero esto que es elemental en lo cotidiano, en la vida pre supondría la noción de destino y éste solo es visible al final del camino. Desde su término, desde la muerte, podemos entender y declarar la dirección que tuvo porque percibimos su fin, su finalidad, su destino. “El semiótico Peirce asocia explícitamente la noción de destino con la de causa final” (Andacht, 2003, 81).

Ahora bien, lo que aquí interesa es la idea de sentido en la producción tanto en su condición general como en la que revisaremos más detenidamente y que está ligada a la imagen. Para entender el sentido hay que vincularlo al de causa, el motivo de obra, ¿qué se produjo? ¿Quién lo hizo? ¿por qué o para qué? ¿Era necesario? La primera aproximación estaría en la pregunta de sí lo realizado, sea el objeto de que se trate, ¿le cambió la vida a alguien, se la hizo más placentera, o al menos, más fácil? Resueltos estos resultados, estos interrogantes, hay que pasar al siguiente nivel a la obra en sí, el sentido en, y no solo de su existencia. En este punto hay que colocarse en la historia y explicar su grado de perdurabilidad o el hecho de que pudo pasar desapercibida para sus contemporáneos y resultar significada tiempo después (El arte de la novela, kundera).

Dentro de la obra, sobre todo en la literatura y la cinematografía, habría que distinguir el sentido de la propuesta y el sentido de los propios personajes dentro de la trama. Tendríamos el nivel diegético y el expresivo o trascendente.

Un ejemplo de esta bifurcación:

Un relato de Borges que comienza por el fin, es decir por la expansión de un fin o propósito supremo que trasciende al personaje que le sirve de mero vehículo, que entra en una trama que, en parte, desconoce a pesar de ser su innegable protagonista. (Andacht, 2003, 80)

La obra tendría entonces un sentido intrínseco y un sentido de existencia el primero da lugar al segundo puede darse una obra que posee sentido de efectividad y no propio sí son aquellas que no estén tan otra medida que el entretenimiento Cuántas veces al ser necesitada de un descanso de sí mismo una curva desde los problemas que le agobian y otros asuntos cumplen ese objetivo puede una obra tener un sentido esencial y carecer de eficacia social sí Aparentemente la que no es la que no es comprendida por su tiempo y resulta rescatada en la historia sería la única posibilidad de verificar que realmente lo contenía la perdurabilidad muchas veces es afectada por el desconocimiento así 8 y medio se encuentra perdida en la historia al menos para los que vivimos y trabajamos en México hay Y esa primera secuencia es de pura imagen ya que el ruido de la complementa no la Define para que sea otra cosa como Suele suceder con ciertos diálogos que orientan sobre su sentido aquí al término estaría usado en la dirección del significado si no estuviesen así lo que percibir y amos sería otra cosa o bien la desquicia colocándola en un plano de mayor tensión pero sobre todo está la disociación de palabra e imagen que impera en toda la película Sontag se refiere a vivir su vida de gota permitiendo acumulaciones de intensidad completamente separadas tanto para la idea como para el sentimiento godar restaura la disociación de palabra e Imagen característica del cine mudo pero en un nuevo nivel (Sontag, 1996, 263) .

También es interesante retener de este comentario el que la palabra es al mundo de las ideas y la imagen hasta el sentimiento sin embargo Y aunque la emotividad de la imagen supera a la palabra no por ello desdeña su carácter como portadora de ideas así podemos observar la en los tres leones de mármol del acorazado Potemkin de amstein que marcan los tres momentos de la insurrección dormido despertando y rugiente cada uno de estos estaba a kilómetros de distancia del otro y fueron Unidos por la fuerza del montaje con ello el cineasta se anticipa al pensamiento gramsciano al representar con los mármoles animales la idea de la masa en la sublevación contra la opresión el proceso histórico se realiza, según Gramsci, a dos niveles “El pensamiento de la masa que es actuación y la actuación de los intelectuales que es pensamiento” (Radar, 1975, 40). El proceso de las imágenes tiene esa condición de permanecer pertenecer al Universo de las ideas tal lo considera Deleuze: “Hemos pensado en los grandes autores de cine podrían ser comparados no sólo con pintores arquitectos músicos sino también compensadores ellos piensan con imágenes movimiento y con imágenes tiempo en lugar de conceptos” (1994, 12). Otra idea para recordar y debatir el pensamiento que resulta de la formulación y concatenación de conceptos adquiere aquí un nivel diferenciado al realizarse mediante una operación que no recurre a ellos.

El cine procede por acumulación de imágenes y en su confrontación va exponiendo las ideas Pero ¿qué sucede con la imagen en sí? Aquella que no dialoga con la que le antecede a la que le sigue. Tal la fotografía o la pintura. Aquí la historia es otra porque los componentes están imbricados en una sola vez y para siempre. La vieja dama indigna, parafraseando a la obra de Dürrematt, de la forma y el contenido de la que luego se ad-jurase pgra contrabandear con denotación y connotación, regresa para colocarnos en el centro del problema. Arnold hauser lo expondrá a la antigua usanza de la siguiente manera:

Entender un arte equivale a percibir la conexión entre su forma y su contenido y sentirla como evidente. Un arte carece de sentido cuando sus elementos formales no tienen función de contenido



y parece carente de sentido cuando esta función no se percibe o cuando la forma causa el efecto de algo arbitrario y extravagante (1975, 359).

Así el sentido de la obra tendría tanto en sus momentos figurativos como en los figurales, en otros campos conocidas como abstractas, que apelar a esa estructura para establecer su pertenencia. Se trataría de trabajos formales, aquellos que no comunican, no expresan un sentido de obra, de un contenido para el espectador. En las palabras de Oquitzin Javier Aguilar-Leyva “Este contenido o significado es el resultado de los efectos de sentido a menudo complejos y no pocas veces contradictorios” (2005, 15). Aquí los “efectos de sentido” no serían uno, sino una concatenación de ellos que darían existencia al significado. “Una certidumbre, la condición abstracta del sentido las significaciones no son mí propiamente lingüísticas ni propiamente visuales sin un conjunto de relaciones lógicas que articulan estructuras” (Ibid, 23/24)

Es posible que ciertos hechos de la obra sean sacados a la luz mediante un análisis tangencial que, apelando a herramientas nuevas, termine encontrando significación en momentos que ni el propio autor tuvo cabal conciencia. Esos instantes o accidentes así descubiertos tendrían, sin embargo, que ser contrapuestos con él todo hacia el que, teóricamente, se dirigen. Adolfo bioy Casares dirá: “Empecé a descubrir que muchos autores eran menos admirables en sus obras que en las páginas de críticos y de cronistas” (2006, 29).

La noción de sentido está ligada al momento histórico. El llamado a la militancia por una causa que se

considera justa tendrá las implicaciones que en el momento, la organización a la que se pertenezca o gesticione y la propia convicción del que, por sus características particulares, realice quién se comprometa con ella. Son las cualidades objetivas y subjetivas.

Las que determinan la acción que tendrá sentido en la medida que consiga sus objetivos y caducidad de él si no consigue nada o, peor aún, conlleva a una derrota que atrase la maduración de los protagonistas políticos de la circunstancia. Una acción extemporánea carece de sentido. Ciertas actitudes que corresponden a una época resultan anacrónicas en otra o sus antípodas son caracterizadas como vanguardistas y por lo tanto como carentes de sentido. En definitiva, la consideración se establece por el contexto social en un marco histórico y geográfico. Incluso en un mismo territorio, acciones permitidas en un lugar son cuestionadas en otro. Verbigracia, llevar aretes por un hombre de la capital es cuestionado en el pueblo y por el opuesto, una riña de gallos que resulta natural aquí es censurada en aquella

El sentido de una obra no necesariamente está predeterminado a su realización. El artista puede encontrarlo en su recorrido (Fellini 81/2). Tal vez lo importante es que lo ubique en algún momento del proceso si permanece abierto al entendimiento del discurso de la narración que está componiendo la intención es conmover al espectador dándole un punto de vista original distinto apelando a su sensibilidad si bien no todas las obras dotadas de sentido pueden alcanzar el punto más alto de su capacidad de transformar al receptor colocándolo en el umbral de un cambio trascendente aquel que se resume en la frase de que se es distinto después de experimentar con tal obra.

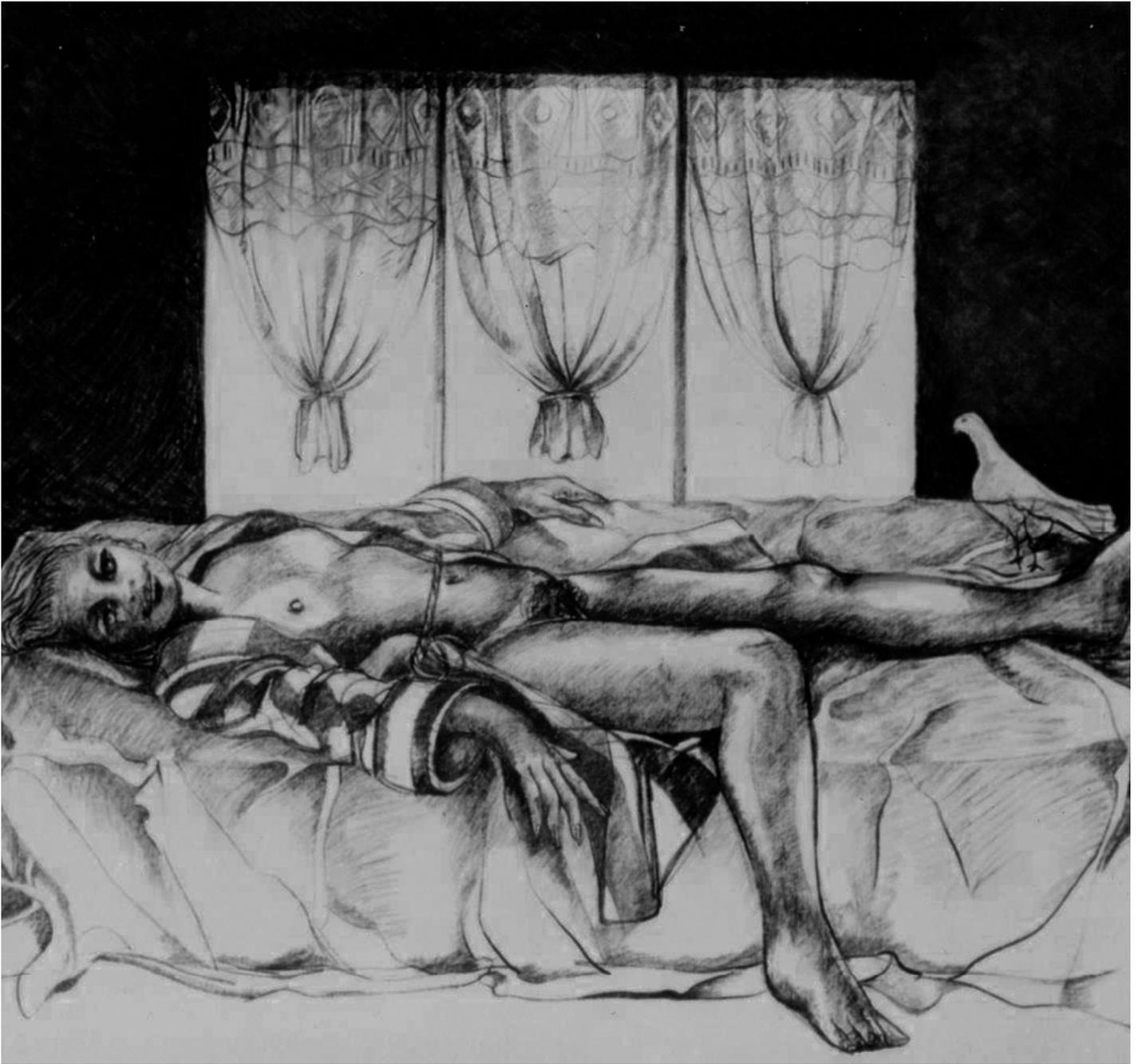
Entonces la condición del hacedor es buscar el sentido de su trabajo tanto en el continuum como en el específico. En el ardor del ajetreo o en la presunción de lo que se pretende. En este caso puede trazar la línea directriz, el punto que intenta alcanzar, en el otro tiene que descubrirlo en el hacer, de no encontrarlo se espera que posea la valentía de dar marcha atrás en el proyecto. De lo contrario, es que se produzca un amontonamiento de imágenes incluso extrañas, y hasta bellas, que pueden confundir al espectador y hacerlo sentir que están por encima de su nivel de entendimiento y que por lo tanto está en presencia de una obra profunda cuando en realidad la banalidad es su sino. Aquí, y a falta de un concepto mejor, tomaremos la noción de compromiso tal como la presenta Alejo Carpentier. “El método consistiría -decía Michelle Leiris- en partir de un rincón propio y subir de lo particular a lo universal, es decir, ver lo que yo veo, entender lo que yo entiendo, y darle a usted una visión del mundo partiendo de mi compromiso con este mundo” (Sánchez Vázquez, 1978, 254).

El sentido te tendría también la condición de lo apropiado. Tengo problemas con mi refrigerador que se mantiene funcionando todo el tiempo. Se los planteó como problema dado que me urge resolverlo antes de que se quemara el motor. Ustedes pueden sugerirme diversas soluciones, mecánico conocido, etcétera. Para mí tiene sentido resolver tal problema pero para el medio de la imagen, para el seminario o escrito, carece de sentido. Entonces la obra estará constituida por un sentido último, trascendente en términos antiguos, su mensaje. A él concurrirán todas las unidades significantes que tendrán que alimentarla aún contradiciendo, pero en un código estructurado para tal fin. Las que no, las que carezcan de sentido, serán eliminadas. Por ello toda construcción azarosa, que no evidencia su fin último en el proceso tendrá que encontrarlo antes de su cierre. De lo contrario, carecería de sentido. Dirá Picasso, “mi objeto al pintar es mostrar lo que he encontrado, no lo que estoy buscando” (Ibid, 403).

Perspectivas

El ángulo desde el que observó está realidad del sentido e intento transmitirla, es el del creador. Artístico, me refiero. El otro, el que se escribe con mayúscula tiene su existencia para un gran número de personas entre las cuales no me encuentro. Mucho de los textos que leo para alimentar mi discurso adolecen de la falta

experiencia en el terreno de la creación. Hay como un vacío esencial. Es decir, falta ese punto cero, de inicio que como hacer, implica. Es cierto que tienen la práctica de la escritura, porque sus ensayos la suponen, sin embargo, su punto de partida está configurado por una gran cantidad de lecturas que brindan un universo conocido. No es el caso del poeta que arranca desde sí, tratando de argumentar algo. No se vea aquí una apelación a abandonar los textos, porque nuestro hipotético poeta ¡vaya que lee! Es más bien una invitación a colocarse en un punto previo e iniciar el discurso con una especie de estado anterior al conocimiento. Aventurar hipótesis, que tendrá que corroborar o modificar en la experiencia del texto



E Capítulo seis

La producción gráfica

La perspectiva (racionalidad geométrica de la fantasía).
(Leonardo, 1996).

Cuando el realizador se enfrenta a la realidad recorta necesariamente un fragmento de la misma para su estudio y posterior exposición. Si su preocupación es la realidad nacional se acercará a lo popular como expresión de esa problemática y soporte necesario del proceso de cambio de identidad nacional, pero si su preocupación, incluso sin perder esta perspectiva, pasa por tomar a los otros polos del proceso tendrá que observar con agudeza cuáles son los elementos que en lo gráfico muestran con claridad, la ubicación de clase de sus protagonistas.

Para esta exposición tomaremos el acercamiento a lo popular, donde un elemento gráfico de extraordinaria importancia son las pintadas callejeras. Esas bardas que tanto preocupan a las clases dominantes. Así, espontáneamente, el pueblo plantea sus preocupaciones y reclamos, el diseño de los mismos mostrará un rasgo particular de lo colectivo. Utilizando diversos medios y con colores variados nos transmitirá su concepción del presente y su memoria histórica, si estas pintadas son realizadas por una organización política que presente los intereses de los trabajadores, de los colonos o de los campesinos, su mensaje será seguramente más elaborado y su diseño también. Apuntará a objetivos claros con consignas más nítidas, lo mismo podemos decir de los carteles, mantas etc. El realizador que intenta reflejar ese sentir encontrará aquí elementos suficientes para expresar el pensamiento popular.

Lo gráfico no se agota en el diseño de la palabra escrita. El color es también parte de lo gráfico y tiene en México una viva presencia frente a una topografía tan rica y cautivante, el habitante del interior, pinta su hábitat en colores saturados que la desprendan, diferencien del entorno, También ésta presencia del color podemos encontrarla en otras manifestaciones de la vida tal como puede ser el caso de los tejidos. El realizador debe aprender a sentirlo, está allí, hay que incorporarlo. Pero esto no es absorción acrítica, de la misma manera que educar su oído para el registro, sonoro y su visión para las formas, necesita desarrollarse en la percepción del color. En este sentido es necesario recurrir a la pintura, generadora de formas y colores, tanto en el ámbito universal como en el nacional. La pintura mexicana es una experiencia rica, del uso creativo o audaz del color. El conocimiento de esta tradición agudizará sus posibilidades de lectura del color popular.

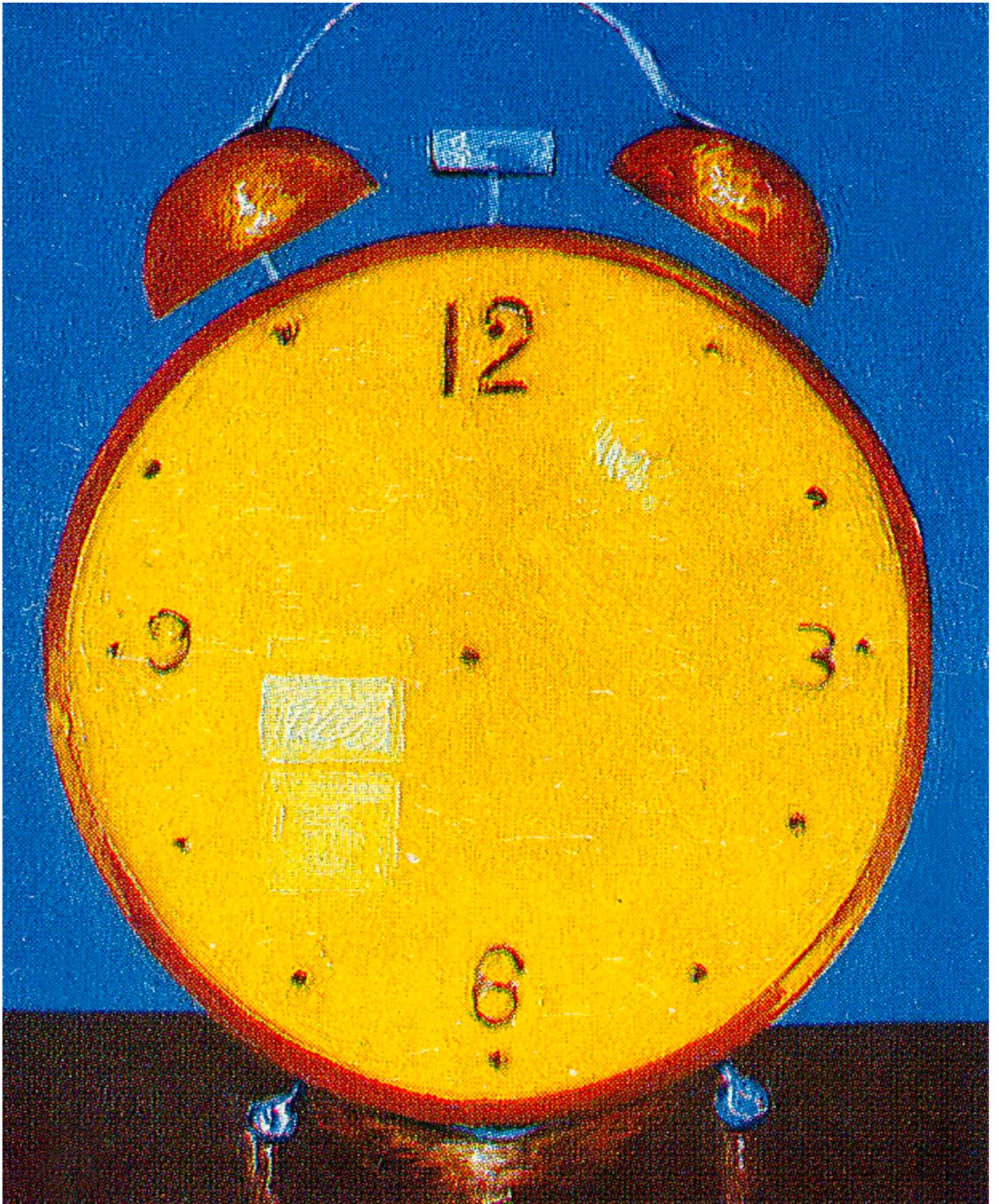
Leonardo decía:

Resulta muy útil para incitar el espíritu a las más diversas invenciones, contemplar algunas paredes cubiertas de toda clase de manchas o rocas formadas por múltiples mezclas. Si tienes que inventar alguna situación, podrás contemplar cosas que se parecerán a diversos personajes, adornados con montañas, ríos, rocas, grandes llanuras, valles y colinas del más diverso tipo. También podrás contemplar toda clase de batallas. Es algo parecido a lo que nos tienen acostumbrados las campañas: en cada campanada podrás reconocer el nombre o la palabra, que te imaginas en ese momento (Leonardo, 1996).

Esta larga cita nos permite reflexionar sobre la relación entre el productor y su objeto. Con lo dicho anteriormente no queremos plantear que el simple traslado de la realidad sea suficiente ni mucho menos que la apoyatura en lo popular sea, automáticamente expresión de identidad. Antes bien es un punto de partida, un lugar desde donde la imaginación puede lanzarse a otros campos, que sin descuidar su origen tienda a crear una obra nueva que recupere la historia colectiva y a su vez la proyecte. En suma, que no reniegue de la fantasía. Este producto tendrá que volver a su origen a las fuentes que lo nutrieron para desarrollar un nuevo proceso de síntesis. Asimismo el productor necesita conocer cuales son las herramientas con que podrá efectuar su labor. Estos medios, generalmente escasos, no tendrán que ser una limitación, al contrario, serán un alimento a su imaginación, a su capacidad de invención y de descubrimiento, sólo quien parte del conocimiento de sus posibilidades materiales podrá producir objetos válidos para hoy y aquí, también quiere decir, proyectarlos hacia el futuro. Es necesario entonces, una sólida formación, una exigencia de superación de lo académico, una instrumentación rigurosa.

Como el científico que se compromete con las posibilidades de su entorno pero no deja por ello el trabajo de laboratorio, el productor de imágenes y de sonidos retornará constantemente a la historia y la experiencia acumulada por otros seres, contemporáneos o anteriores, es decir, al proceso de acumulación y experimentación. Acumulación que significa el conocimiento de los elementos esenciales del diseño, en este caso. Proceso no siempre agradable de reiteración de leyes y normas. Experimentación de sus posibilidades, de sus cambios, estudio de los componentes formales, desligado de otra preocupación que no sea esa: la formal. “La aplicación de la geometría al oficio de fingir las imágenes del mundo” (Leonardo, 1996, 14).

Nos movemos, amamos y luchamos, realizamos innumerables funciones en un mundo que posee tres dimensiones espaciales y nuestro soporte de trabajo sólo tiene dos. Desde esta contradicción tendremos que elaborar todo un sistema de representación que nos permita trasladar lo corpóreo a lo plano sin que pierda por ello su propiedad esencial de objeto para nuestra percepción. Hay diversas formas de resolver este problema y desde su conocimiento podremos escoger la más adecuada. Dijimos tres dimensiones en dos, en realidad son cuatro ya que el tiempo interactúa con las otras tres. También han sido diversas las soluciones que el productor ha encontrado para enfrentar este desafío. Todas ellas están incorporadas en la conciencia



colectiva y es imprescindible su manejo para la comunicación de mensajes gráficos o lo que es lo mismo de efectos gráficos (entendido efecto como arbitrariedad compartida). En los medios audiovisuales, la cuarta dimensión interviene casi en forma natural, diríamos, ya que lo narrativo implica el desarrollo en lo temporal. Pero tampoco es una correspondencia mecánica, el tiempo dramatizado es diverso del tiempo real. En una hora y media de duración promedio de un film podemos contar elípticamente el desarrollo de una vida que tiene 50 años o más de existencia

Actuamos, una búsqueda permanente de equilibrio nos moviliza cotidianamente. Equilibrio, entonces, no es pasividad. Es proyecto, resolución del conflicto y nueva búsqueda. El equilibrio es siempre inestable. Es tensión, movimiento, riqueza, variedad. síntesis, también orden, gravedad, ritmo, dirección, componentes todos de un proceso único e irrepetible, diferenciado, apasionante o simplemente padecible: la experiencia de vivir, individual y colectivamente. Componentes también del proceso de diseño que entendemos composición. Aquí la misma búsqueda de equilibrio y otra vez la historia: desde la regla de oro hasta lo que Scott (1976, 48) llama, al borde de la metafísica, equilibrio oculto.

En aquel espacio, en la búsqueda de este equilibrio; la forma y sus cualidades . .(color, conformación, tono, textura, etc.). Objeto de transformación, vehículo del contenido a comunicar. Condicionada y condicionante de la totalidad, porque la forma es también el intersticio entre una y otra, lo que se definió como momentos negativos de la forma.

Todos estos factores intervienen como elementos gráficos propios, creados o como herramienta de lectura, de descomposición de la realidad registrada por la cámara en los medios audiovisuales. En efecto, podemos analizar una imagen fotográfica utilizando los mismos criterios que aplicaríamos en la elaboración de un diseño, diseño que no siempre parte de la realidad objetiva sino de su propia realidad que, claro, alguna vez tuvo conexión con aquella, pero que hay se presenta ya independiente, con una autenticidad que le da la incorporación en el uso colectivo (pensemos en las señales viales, por ejemplo). Estos que podríamos llamar efectos gráficos pueden incorporarse a la producción audiovisual como uno de tantos factores de comunicación que la gráfica provee.

Cerrando el círculo en términos de discurso sobre el medio, podremos enfatizar o negar o mediatizar estos elementos gráficos con el uso de los recursos de la óptica y el sonido, que tampoco agotan otros aspectos, otros recursos, técnicos y expresivos con los cuales el realizador puede comunicarse con el público. Cerrando el círculo en términos ideológicos, con la definición de montaje diríamos que aquella realidad y el conocimiento de estos medios formularán una nueva idea, cuando el comunicador los coloca en acto, que no será la suma de una simple yuxtaposición. Concepto que ya compartimos en un capítulo anterior que dedicamos al arte y la Gestalt.

E Capítulo siete

Motivo de obra: la creación

La relación entre los motivos y la obra presenta diversas posibilidades. En el caso de la pintura, Matisse opina al respecto:

Complace hacer una distinción entre los pintores que trabajan directamente del natural y aquellos que lo hacen puramente de su imaginación. Por mi parte no creo que haya que encomiar uno de esos dos métodos de trabajo con exclusión del otro. Ocurre que ambos se han empleado alternativamente por el mismo individuo, sea que necesite de la presencia de los objetos para recibir sensaciones y por eso mismo sobreexcitar su facultad creadora, sea que sus sensaciones se hayan clasificado ya, y, en ambos casos, podrá llegar a ese conjunto que constituye el cuadro. Sin embargo, creo que se puede juzgar la vitalidad y del poder de un artista cuando, impresionado directamente por el espectáculo de la naturaleza, es capaz de organizar sus sensaciones y hasta de volver repetidas veces y en días diferentes a un mismo estado de espíritu, y de continuarlos. Tal poder implica un hombre lo bastante dueño de sí como para imponer una disciplina.

En tanto Jaime Sabartés que bien conocía a Picasso nos habla del ritmo vertiginoso que imponía el maestro a su labor, aparentemente desconectada de los estímulos externos. Escribe:

Picasso trabaja como cuatro, y cuando se dedica a ello lo hace con el pincel y el alma comprometidos, en todas partes a la vez, en la tela. Es posible igualarlo en rapidez pero artista alguno lo podrá superar en llenar una superficie con el pincel. Y es que sus gestos son sostenidos por una emoción intensa, y no piensa en lo que hace. Por lo tanto no hay que distraerlo, sería introducirse en su delirio, interrumpir el curso de sus ideas, despertado en el centro de su sueño, destruir su plan, derribar su proyecto, arrebatárle durante unos instantes el placer de trabajar, contrariarlo al modificar el curso de su pensamiento inicial, pues desarrolla una lucha consigo mismo al obstinarse en no abandonar el tema primitivo; pero éste queda irremediamente perdido y termina por cerrar el paso a los otros. Semejante fenómeno no se produciría si Picasso imitara, copiara simplemente lo que .ve; pero cuando crea, es como un sonámbulo sometido a la imperiosa intuición que lo gobierna.

Guillermo Sucre, refiriéndose a Borges, escribe sobre la vinculación entre el asunto y la expresión:

El mundo existe para ser nombrado y el poeta debe nombrarlo según un orden significativo y coherente. A Borges no le preocupa que su obra no sea realista. Como todo escritor sabe que la realidad no es verbal. El poeta impone su visión a la realidad y ésta se ve así modificada. El poeta no ve ciudades, calles, suburbios, ocasos, noches, sino como palabras, imágenes y metáforas susceptibles de integrar su poema.

El propio Borges piensa sobre este tema que:

Tiene que haber algo detrás de las palabras, ¿no? Y ese algo es quizás la vida entera del autor, o las emociones, o la imaginación que también es una fuerza. No creo que pueda hacerse literatura puramente verbal. Y es que nunca se hace porque esa misma literatura verbal engendraría una especie de pasión también. Usted empezaría engarzando palabras y luego esas palabras lo llevarían a algo. Yo tengo algo que se titula “Fragmento”. Yo había leído unos versos muy lindos de un poeta boliviano, Jaime Freyre, que no querían decir absolutamente nada. aunque eran muy gratos. Es un soneto y yo recuerdo el primer cuarteto nomás:

Peregrina paloma imaginaria
que enardeces los últimos amores
alma de luz, de música y de flores
peregrina paloma imaginaria.

“Ahora, a mi eso me emociona, no sé si a usted le pasa lo mismo; sin embargo, si usted tuviera que decir que significa esto... Sin duda hay una emoción detrás de esas palabras.”

¿Y en el teatro? Federico García Lorca nos habla sobre las heroínas de sus tragedias: Reales son sus figuras; rigurosamente auténtico el tema de cada una de ellas... “Primero notas, observaciones tomadas de la vida misma, del periódico, a veces ... Luego, un pensar en tomo al asunto. Un pensar largo, constante, enjundioso. Y, por último, el traslado definitivo, de la mente a la escena”.

En otro momento dirá:

A mí me interesa más la gente que habita el paisaje que el paisaje mismo. Yo puedo estar contemplando una sierra durante un cuarto de hora; pero enseguida corro a hablar con el pastor o el leñador de esa tierra. Luego, al escribir, recuerdo uno de estos dialogos y surge la expresión popular auténtica”.

De esta compenetración con lo popular nos habla Francisco García Lorca, hermano del poeta:

Durante una excursión a Sierra Nevada, el mulero que nos conducía canturreaba ...

Que yo me la lleve al río
creyendo que era mozueta
pero tenía marido ..”

Algún tiempo después, al comentar con Federico su “Romance de la casada infiel”, le recordó la

canción del mulero: “Estaba convencido que los tres primeros versos eran tan suyos como los demás. Creo, incluso, que no le gustó mi insistencia, porque siguió creyendo que me había equivocado. Concluye Francisco.

Es tal la simbiosis entre el motivo y la obra que, incluso para un autor de tanta imaginación como Lorca que no necesitaba imitar a nadie, le resulta imposible recordar aquello que ha asimilado con lo que realmente inventa. Es tal la ligazón entre la realidad y la fantasía, sobre todo en un autor como Federico que vivía en un constante juego de representación en la vida cotidiana, que de acuerdo a la narración de su hermano no puede diferenciar lo propio del documento del cual partió. Sin salir del campo teatral, veamos otro caso de doble relación entre vida y creatividad.

Una singular anécdota del gran escritor y dramaturgo Anton Chejov es un buen ejemplo de esta vinculación entre el tema y su elaboración artística.

En ciertas ocasiones cuando escuchaba hablar a alguien, solía reírse súbitamente, en momentos que no eran para nada divertidos. Al principio sorprendía a su interlocutor, pero poco a poco éste comprendía que no eran sus palabras las que le hacían reír sino que escuchando su relato, Chejov estaba modificándolo mentalmente, reconstruyéndolo, ambientándolo; en fin, sacándole todas sus posibilidades humorísticas. Es lo que le divertía Escuchaba, pensaba e imaginaba más rápido que el narrador; el trabajo paralelo de su cerebro era más impetuoso y edificante. Atento al relato te daba simultáneamente forma artística. Era un índice de salud física y de intensidad del pensamiento creador.

La fuente desde la cual se parte para el desarrollo del trabajo creativo también puede ser absolutamente cultural. El autor recurre a elementos de su propio campo expresivo, como como Brecht, que tomaba viejas narraciones adaptándolas a su concepción dramática. O bien, de lenguajes que le son comunes: Utrillo elaboraba sus pinturas utilizando fotografías realizadas por otros, postales que colocaba frente a su caballete y las recreaba con su particular estilo. También es muy común recurrir a disciplinas distantes de la propia para traducirlas a su medio, tal es el caso del cine, donde gran parte de su producción se origina en la literatura. Un gran creador como Visconti nos ha dejado obras extraordinarias arrancando desde esta forma artística. El poeta que escribe motivado por una forma plástica, el bailarín que recrea un texto, el músico que inventa a raíz de la experiencia exultante que vivió en el contacto con otro medio. Todas y cada una de las diversas posibilidades son acciones válidas en el desarrollo del espíritu creativo.

Por ello es tan importante la permanente expansión de los límites culturales. El contacto constante con las otras formas expresivas brinda un extraordinario alimento, tanto en la motivación del propio trabajo, entendido como impulso para la acción y como tema susceptible de ser utilizado, como en la conexión con el acontecer histórico singular de su época. En esa dirección, no existen temas menores o poco interesantes, cada uno marcará su camino a partir de ciertas similitudes y en ese tránsito se irá definiendo, modelando, su particular perfil, su característica esencial.

Participar activamente en el movimiento cultural de su tiempo, no sólo como productor sino también como espectador avanzado, le enriquece en la dinámica de las relaciones posibles y en la propia comprensión de su aporte diferenciado.

La obra, desprendida del autor que le dio origen, inicia su camino autónomo. En ese transcurso será alimentada, modificada, reinterpretada por los sucesivos públicos con los que tome contacto. Cada espacio regional, cada contexto nacional, cada momento histórico la irá transformando. Sin esa respuesta, su existencia se ve amenazada porque ha perdido su capacidad de incitar a la reflexión y al disfrute. En el tráfico de las obras, de las otras, de las que él no ha producido, el creador necesita intervenir para consustanciarse como receptor, para aprender a reelaborarlas, a quererlas y respetarlas pero también violarlas y violentarlas. De esa confrontación desprejuiciada pueden surgir nuevas propuestas que amplíen el horizonte de sus

contemporáneos. Picasso, Bacon, quien empezó a pintar a la edad de 35 años motivado por una muestra de aquél, maltrataron, al volver a pintarlas, grandes obras de Velázquez, y al hacerlo consiguieron telas de extraordinaria significación que recuerdan, y con ello refuerzan, la belleza de los originales desde los que partieron, pero cuya fuerza expresiva nada tiene que envidiarles. La lectura y el placer en la visualización de los trabajos del genial maestro del pasado ya no son los mismos después de la intervención irreverente de los dos pintores del siglo pasado. A la par que hablan de su presente momento, histórico, conceptual y estético, dan nuevas claves para observar aquellas magníficas piezas de Velázquez. En la medida en que se acepta esta actitud rupturista con las imágenes consagradas, se expanden los límites de la conciencia posible. Los altares sacrosantos de la tradición pueden ser derribados para construir lo nuestro necesario, de acuerdo a las actuales urgencias y apetitos.

Decía Octavio Paz: “La obra sobrevive gracias a las interpretaciones de sus lectores. Estas interpretaciones son en realidad resurrecciones, sin ellas no habría obra”.

Las múltiples lecturas de una obra y la imposibilidad de agotarla, muestran su riqueza. La perdurabilidad de tal situación es prueba de su profundidad. Multiplicidad de espectadores a lo ancho y a lo largo de su existencia se apropiaron de ella reinventándola. La capacidad de resistir adaptándose a esos embates, transformándose bajo una nueva luz, es característica de su vitalidad. Como un prisma de infinitas caras, el sitio de significación de la obra presenta una cara fresca a cada generación que impacta.

En ciertas disciplinas, la integración de diversas experiencias es la característica fundamental de su existencia Teatro, cine, video, requieren del aporte de distintas personalidades creativas para su logro. El director es el encargado de conjuntar y coordinar a los participantes y por ello la obra adquiere el sello de su estilo y convicciones. Dependerá de su actitud frente al equipo para que cada uno de sus integrantes alcance su más alta capacidad significativa Si su llamado a la participación es auténtico, logrará que la misma se manifieste con intensidad y la obra recibirá estos aportes disímiles, ganando en complejidad y profundidad. Cuando esto se da, el proceso creativo es una verdadera fiesta, un entrecuchar de inteligencias y sensibilidades que bajo su orientación se encauzan hacia su finalidad artística. Más que en cualquiera de los otros campos, aquí, las condiciones materiales imponen un sesgo determinante. La producción es un factor decisivo y, generalmente, aplica sus criterios económicos. Es el contenedor en el cual todos y cada uno de estos creadores que participan en el esfuerzo se juegan su activa y vital entrega al proyecto. La flexibilidad con la que se asuman estos limitantes es sustancial al proceso creativo, la inteligencia para intercambiar aspectos y situaciones, por otras menos costosas, sin perder la esencia de la obra que se pretende concretar, es condición imprescindible para la práctica de estas disciplinas. Como dijera Braque, “la libertad es la conciencia de los límites”. De los materiales, para lograr trascender las restricciones, y de los espirituales, para actuar con el pleno conocimiento de las posibilidades expresivas. Toda creación colectiva, que incluso se puede verificar en campos cuya singularidad es la producción aislada, cuando pasa a la acción de conjunto, necesita de un elemento regulador, alguien que tenga la última palabra, sea el director, o un convenio pactado al comienzo mediante el cual puedan zanjar las diferencias por más enconadas que estas sean. En una película que realicé hace algunos años, la primera, Sociedad Anónima, al momento de escribir el guión con Carlos Juárez, decidimos que mi “jerarquía” como director no pesara en el entendimiento de que ello posibilitará una participación más intensa de los dos en pie de igualdad. A veces el trabajo era absolutamente armónico, en tanto que en otras ocasiones la discusión de una escena podía llevar días enteros. Por suerte encontramos un mecanismo regulador: el veto. Toda situación que no fuera compartida en forma unánime sería desechada, por más que la misma pudiera ser, en el criterio individual de cada quien, la mejor que se nos hubiese ocurrido en nuestra vida. Después de toda la argumentación necesaria, si la otra parte no la aceptaba, no ingresaba al escrito. Este mecanismo salvó nuestro trabajo y pudimos concluir satisfactoriamente y, lo que es más importante, continuar siendo amigos.

E Capítulo ocho

Provocación de la realidad

La construcción dramática como respuesta

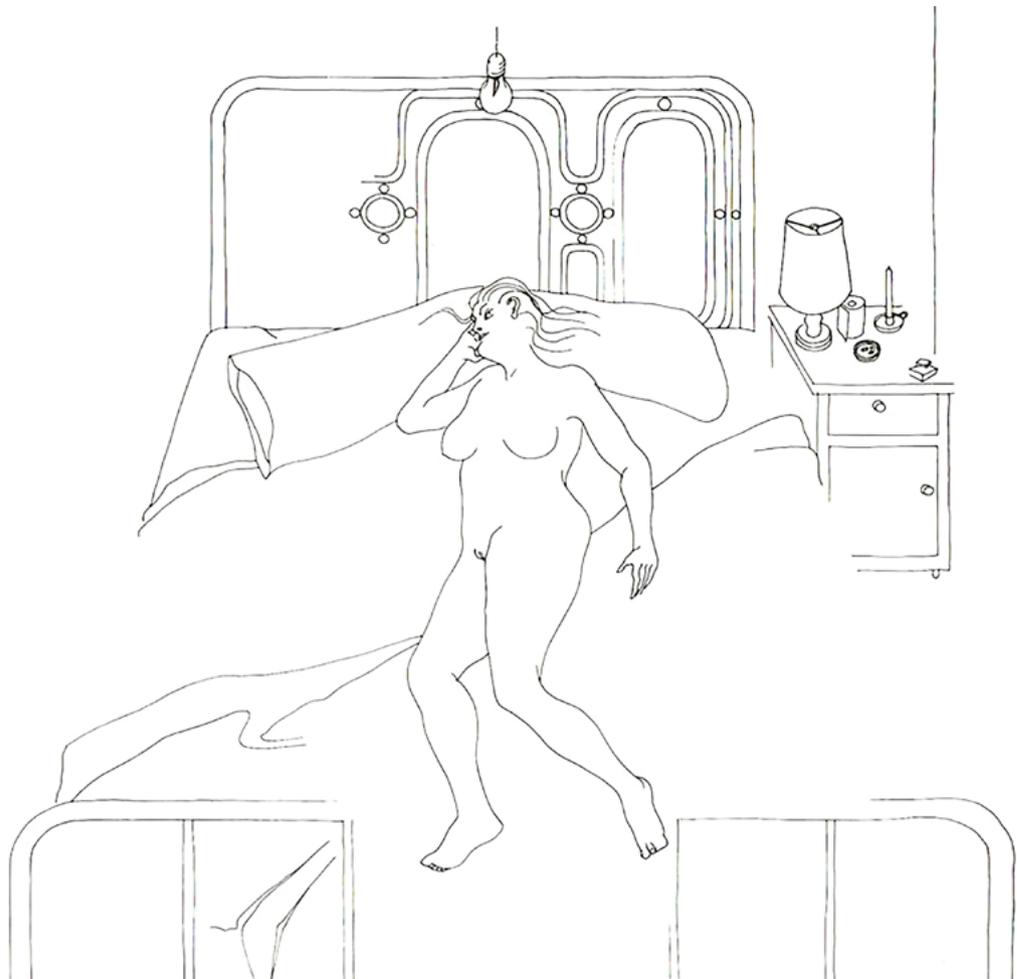
El cine, el video, una obra de teatro, una novela, pueden abordar la realidad de desde distintos puntos de vista, desde una propuesta absolutamente barroca hasta la más aséptica de las narraciones posibles, entre uno y otro extremo de la cuerda se ubica una amplia gama de posibilidades. El autor rescata los elementos que con mayor relevancia pueden representar su actitud frente al universo, frente al hombre, frente a la sociedad o sea una posición frente a las cosas como resultado de su problemática de realizador, canalizando los impulsos que determinan su obra.

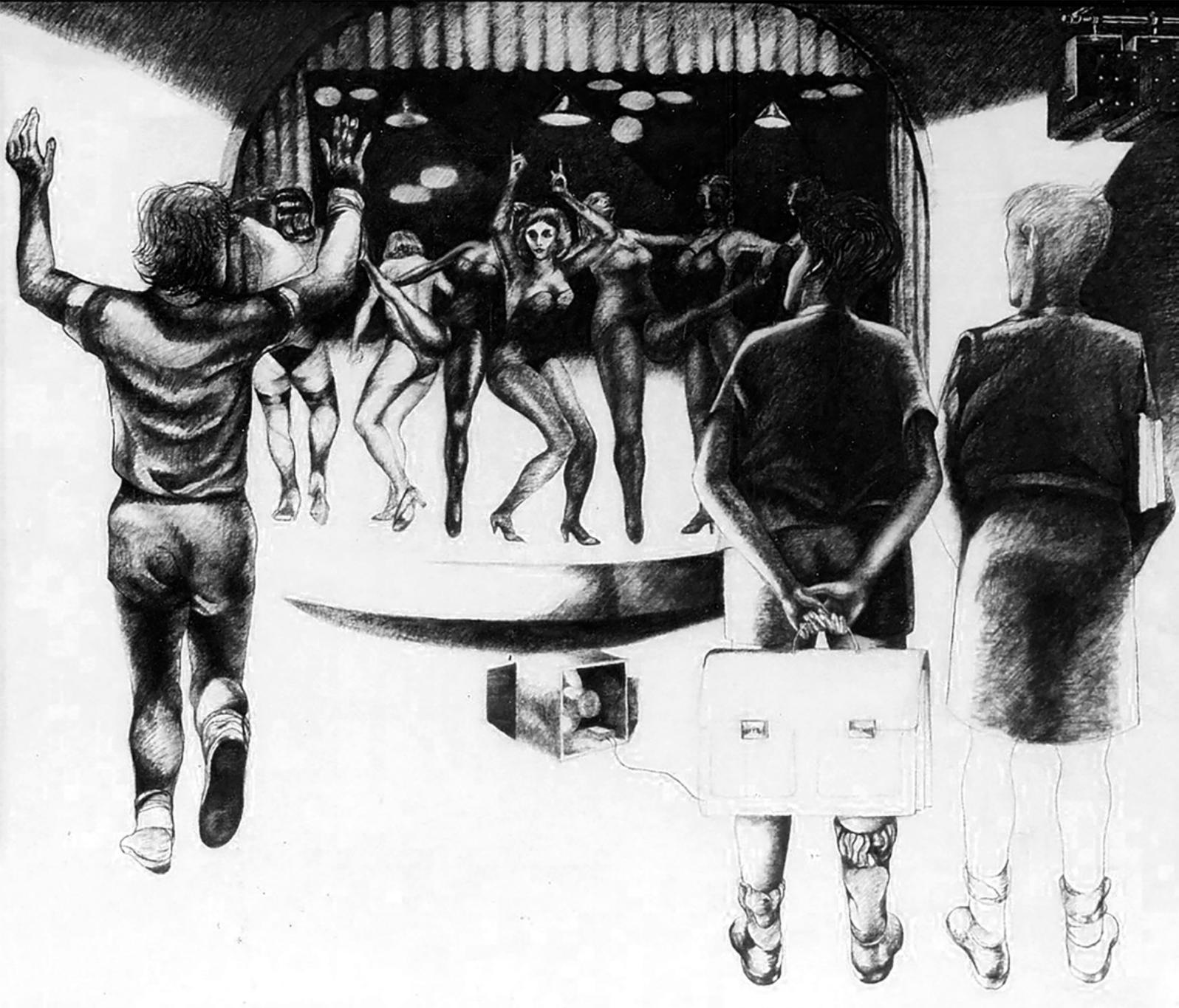
Con lo dicho no queremos reducir el complejo proceso de gestación de una obra a un desarrollo lineal y mecanicista. Nada puede estar más lejos de nuestro propósito. Simplemente pretendemos señalar cómo la realidad, en cualquiera de sus aspectos, surge como uno de los factores importantes en la elaboración de una obra es por ello que este tema a preocupado a muchos autores y teóricos cinematográficos quienes, con mayor o menor suerte, lo han abordado. Cada uno de ellos ha querido delimitar su posición, fortaleciendo su actitud frente a esa escurridiza entidad que llamamos realidad.

Michelangelo Antonioni, director de películas como *La noche*, *Desierto rojo*, *Blow up* trata el problema en un artículo titulado *La realidad y el cine directo* que fuera publicado en la revista *Cinema Nuovo*. Lo hace desde el punto de vista del autor creador de criaturas imaginarias, a través de un programa y partiendo de una idea. Posición contrapuesta con aquel que trata de configurar su obra con los elementos que la realidad, tal y como aparece ante sus ojos, le brinda.

En este caso tomaremos en consideración la reflexión de alguien que organiza su trabajo a partir de la realidad, pero mediante su manipulación organiza los personajes, la historia y su trama. con el propósito de lograr una mayor dramaticidad de lo narrado.

En un próximo trabajo veremos la posición de alguien que lo hace con los propios protagonistas de la situación real. Dice Antonioni que se plantean muchas incertidumbres cuando se debe enfocar lo que vemos en la realidad exterior. Los defensores del Cine verdad teorizan en cambio sobre la absoluta objetividad de este tipo de film. Sin embargo, debemos tener presente que, en todos los casos. la cámara debe ser guiada por una actitud, una idea, un programa. En caso contrario, permanecerá inerte. Imaginemos un ejemplo: escondamos la cámara detrás del ojo de la cerradura. De esta manera se convierte en un ojo chismoso que capta lo que puede. Pero ¿y el resto? ¿Qué hay de lo que acontece más allá de los contornos del ojo? No basta. Siguiendo este concepto, se pueden hacer diez, cien, doscientos agujeros y colocar otras tantas cámaras rodando kilómetros de película. ¿Qué habremos obtenido? Una montaña de material en la que no solamente son captados





los aspectos esenciales de un acontecimiento, sino también los marginales, absurdos o ridículos. La tarea será reducir, seleccionar. Sin embargo, el acontecimiento real contenía también esos aspectos, poseía esos desbordes marginales ese exceso de material. Al elegir solo sus aspectos más importantes, queda falseado. Se dice que de esta manera el acontecimiento ha sido interpretado, pero esto no es más que un viejo planteo. La vida no es simple ni siempre inteligible y hasta la historia como ciencia no alcanza a expresar enteramente. A esta conclusión también llegaron, por caminos distintos Strachey y Valéry, o sea un historiador que hacía de la historia un arte y un poeta que transforma la historia. Por otra parte, son demasiado conocidos los experimentos de Pudovkin, que cambiaba la significación de ciertos planos transponiendo el orden de su montaje. El primer plano de un hombre sonriente unido por montaje al plano de un plato de sopa aparece ante el público como un glotón; ese mismo primer plano unido ahora al plano de una mujer muerta adquiere una dimensión

distinta. Aquí el hombre es un cínico.

Este cine que espía por el ojo de la cerradura, con sus doscientas cámaras y su montaña de material procede del neorealismo italiano y en la actualidad se llama “cine verdad” o “cine directo”, sus defensores teorizan sobre su absoluta objetividad. De allí se deduce que su medio ideal podría ser la cámara que observa y describe, según el proyecto de Silvio Ceccato director del Centro de Cibernética de la Universidad de Milán. Sin embargo, hay un hecho que no podemos ignorar y es que también esta cámara necesita un programa. En efecto, las actitudes que puede asumir son distintas: una simplemente descriptiva, otra valorativa ética, otra valorativa estética, otra explicativa-predictiva, otra simpática y otra antipática. Y, seguramente, aumentarán en un futuro. Con el tiempo esta cámara podrá sustituir directamente en los diarios al cronista, al reportero. Podrá guiar el automóvil, pero también, en este último caso, debemos darle a conocer la dirección, a dónde se quiere hacerlo llegar. Necesita, en resumen, de un patrimonio de nociones y de órdenes.

No cambia nada que los defensores del cine directo con la cámara debajo del brazo se mezclen con la gente para filmar sus encuestas. Deberá guiarlos una idea, una actitud, sin la cual su cámara, lo repito, quedará inerte; como inerte permanece, no obstante, su sobrehumana memoria y los millones de conocimientos, la computadora más potente del mundo privada de un programa. Recientemente en París he asistido a una filmación. Antes de hacerlo grababan las respuestas de una señora a preguntas que le formularon en el momento. Luego copiaron estas contestaciones y se las dieron nuevamente a la señora para que las aprendiese de memoria; recién cuando ella lo hizo se filmó la escena. Se descubre la falsedad del resultado que deben haber obtenido.

En un pueblo de Valdagno -continúa Antonioni- me detengo a beber algo en un bar. El edificio está situado en una explanada muy ventilada. ¡Qué fotogénico es el viento! Hay otras casas alrededor, pero están aisladas y el viento se filtra entre una y la otra levantando nubes de polvo que me enbisten para luego subir por encima de los techos, tornándose más blancas en el contraluz. Desde dentro la escena es todavía más sugestiva. Un enorme ventanal deja ver casi toda la explanada, cerrada al fondo por un muro que corta horizontalmente el paisaje. El cielo, arriba del muro, es de un azul que el polvo hace aparecer desteñido. Retoma su intensidad como en disolución, con el disiparse de las nubes de polvo. Pero es extraño. Me muevo por la sala buscando el ángulo justo en el que ubicaría mi cámara y no lo encuentro. Tendría muchas incertidumbres si tuviera que encuadrar lo que veo. Tal vez la dificultad depende del hecho que no tengo una historia para narrar y así la fantasía visual gira en el vacío. Vuelvo al mostrador del bar donde una muchacha ha preparado mientras tanto mi consumición. Es morocha, de ojos claros y melancólicos. Tendrá veintiocho años, está un poco deformada. Tiene gestos lentos y precisos. Mira los pedazos de papel que están afuera, las ramas llevadas por el viento. Le pregunto si en este lugar es todo así siempre. Contesta: -En absoluto-. Nada más. Toma asiento en un taburete, apoya el brazo sobre la máquina de café y reclina la cabeza en el brazo. Parece cansada, somnolienta o indiferente, o absorta en graves pensamientos. De todas maneras, está inmóvil y, así inmóvil, comienza a ser personaje. Pienso que también esta es una manera de hacer cine verdad. Atribuir a una persona su historia, es decir la historia que coincide con su apariencia, con su posición, con su peso, su volumen en el espacio. Lentamente me muevo hasta alcanzar el extremo del mostrador, a espaldas de la muchacha que se encuentra así en primer plano. En el fondo de la gala, el ventanal oblicuo, el polvo que se detiene contra el vidrio y se desliza hacia abajo como si fuese líquido. Desde aquí, con la muchacha de espaldas, la relación entre lo interno y lo externo es exacta; la imagen es densa. Tienen sentido el

blanco de afuera (una realidad casi inexistente) y las manchas oscuras de adentro, muchacha incluida. Un objeto ella también. Un personaje sin rostro, sin historia. El enfoque es tan bello que casi no se necesita otra cosa para conocerlo.

Sin embargo, me arrimo y mientras me prepara otro refresco le pregunto cómo se llama.

-Delita-, me responde.

-Cómo?- insisto.

-De-li-ta-, enfatiza.

-¿Cómo delito?-. -Sí, pero con a-

La miro estupefacto.

-Ha sido mi padre-, explica. -Decía que era un delito en su condición traer hijos al mundo, pero mi madre quería uno y entonces él dijo "está bien, pero le llamaremos Delito". Como soy mujer. . . Así fue-.

Podría interrogarla hasta el cansancio, seguirla paso a paso durante todo el día por las calles de su ventilado pueblo y en su casa, seguramente ordenada y pulcra, estoy seguro que no tendría sorpresas. Que la única, absurda extravagancia de su vida es su nombre: Delita, como delito, pero con a.- Concluye Antonioni.

El diseñador, cuando se enfrenta a la problemática de expresar un hecho real, tendrá que optar. O lo hace con una propuesta de reelaborar, estableciendo su sentido dramático, mediante una representación. O buscará la forma de que la idea surja de la manipulación de los elementos que la propia realidad contiene. En este capítulo establecimos los parámetros del primer caso. En uno próximo, abordaremos la segunda posibilidad.



E Capítulo nueve

Provocación de la realidad

Los problemas vivos de la realidad El cine directo como respuesta

En el capítulo anterior nos detuvimos en la opinión de Antonioni sobre lo que él llama “La realidad y el cine directo”. Vimos como invalidaba la actitud de algunos directores frente a la realidad, en su propósito de reflejarla o interpretarla, partiendo de los elementos objetivos de existencia real. Convirtiendo a la cámara en un testigo que registra todo lo que acontece frente a ella. Decía el realizador que esta posición tenía antecedentes en el Neorrealismo italiano y que luego tomaba los nombres de “Cine Directo” o “Cine Verdad”. Un ejemplo de estas actitudes la encontramos en EEUU. Se trata de un grupo, que luego se encuadraría dentro de estas características, surgido a partir del nucleamiento de jóvenes realizadores norteamericanos que habían desarrollado experiencias similares. La constitución se dio por el agrupamiento de más de veinte directores y productores independientes quienes formaron The American Cinema Group. Este hecho es coincidente con movimientos que en otros países trajeron un aire renovador a las tradicionales estructuras cinematográficas: la Nueva ola francesa, El Free cinema inglés, o las nuevas escuelas polaca, italiana y rusa.

Este nuevo cine norteamericano aparece como una rebelión de naturaleza principalmente ética. El grupo no quiere ser una escuela estética que obligue al realizador a constreñirse a ningún conjunto de principios muertos. Cree en el hombre y en la expresión personal del artista en el cine. Rechaza, por lo tanto, cualquier interferencia de los productores, distribuidores e inversionistas, hasta que el trabajo esté concluido para su exhibición.

El grupo se integró por personas que se unían no para hacer dinero, sino para hacer películas, vinculándose por creencias similares, temores comunes e idéntica impaciencia. Decía George Fenin que no deseaban films pulidos, falsos, melosos; los querían vivos y fuertes. No deseaban películas rosadas, sino del color de la sangre.

Uno de los realizadores más destacados de este grupo es, sin duda, Lionel Rogosin a quien Renzo ha definido como a un autor que pone siempre la mirada en el hombre y las cosas, en los problemas vivos, directos de la comunidad. Se da el gusto de dejar hablar a la gente, de escucharla hasta el punto de mantener tomas larguísimas, de recoger diálogos y ambientes dilectamente sobre el hecho real.

En un artículo titulado Como interpreto y reflejo la realidad, Rogosin hace interesantes afirmaciones que se presentan como la contrapartida de las de Antonioni que vimos en el capítulo anterior.

Cuando me aboqué a la realización de *Come back, Africa* (lo que traducido sería algo así como “Vuelve, África”), sabía que debía tomar una decisión entre las dos alternativas contrapuestas que se me presentaban. O mostrar la real situación sudafricana, que las autoridades evidentemente no desean que nadie revele, o limitarme a elementos estéticos y fílmicos lo más elegante posible. Me di cuenta inmediatamente que una descripción de la situación real revestía máxima importancia. Por consiguiente era necesario trabajar en secreto, procedimiento que obliga, sin embargo, a muchas dolorosas concesiones, ya que una actividad semiclandestina no permite siempre obtener aquella perfección formal que requiere una obra técnicamente sin errores. Pero, aún así, me impuse la obligación de realizar un film que contemplase de manera preponderante, la condición humana que existía en África del sur entre la gente de color. Esta sola habría sido por sí una finalidad digna de ser perseguida.

El argumento era extremadamente excitante y rico en inspiraciones. Durante el rodaje comenzaron a definirse mejor en mí alguna idea sobre la creación de una obra cinematográfica. Al comprobar que la comprensión humana solo proviene de la experiencia, sobre todo de la experiencia del dolor, descubrí en mí una concepción personal básica respecto de la creación en cine. Lo que los demás sufren puede ser experimentado únicamente a través del arte y, aún en este caso, solo en forma incompleta.

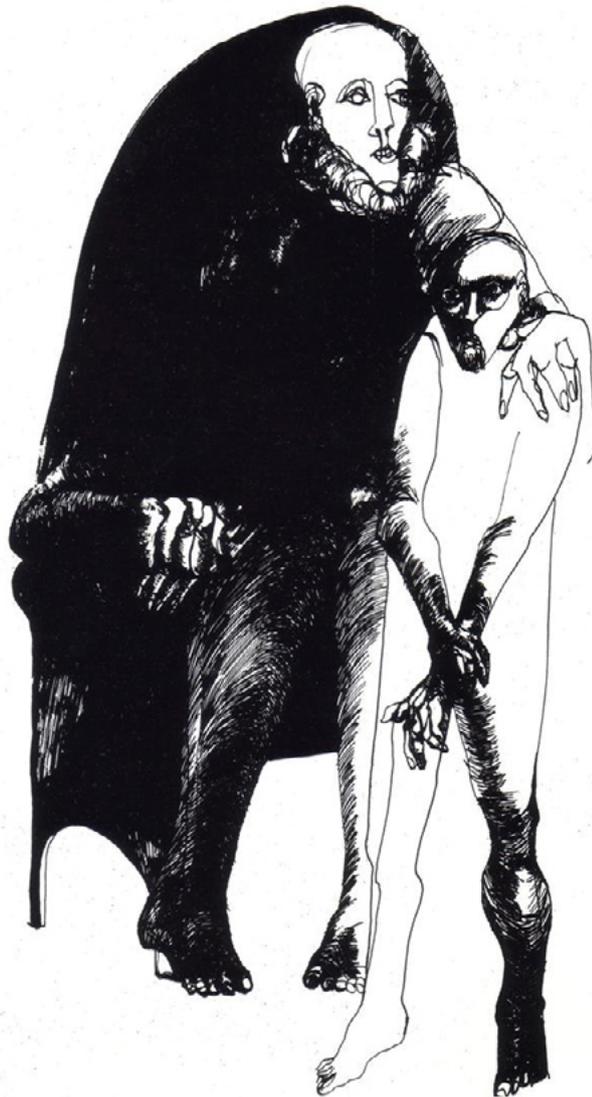
Las objeciones que frecuentemente se hacen al realismo cinematográfico no se dirigen de hecho contra la realidad como tal, sino como una simple representación factual de la realidad o, más comúnmente, contra una falsa imagen de esta, presentada a través de técnicas realistas. Expresar de manera viva y significativa la vastedad infinita de la realidad es indudablemente un proceso artístico. La realidad, aún dentro de los límites que nos son permitidos, rara vez aparece en la pantalla, pero, cuando aparece, explota con toda su fuerza. Esta busca de la realidad no es el único elemento específico del arte cinematográfico; es, simplemente, el camino a lo largo del cual he trabajado. Quizás el arte no pueda ser definido; para mí, de todas maneras, lo que importa es obtener “algo que valga”. Es necesario desarrollar una forma que sea expresión del tema, del ambiente y del tiempo. El artista debe alcanzar este resultado con la máxima resolución y energía.

Para “capturar” espontáneamente la realidad e infundirle vida hacen falta, naturalmente, muchos otros

factores y elementos aparte de la simple participación, como personajes, de los tipos humanos que forman el ambiente en cuestión. Hace falta ante todo, que logren ser ellos mismos, expresarse de manera en extremo

natural pero siempre de acuerdo a las abstracciones y los temas que el director puede extraer de ellos. O sea que se trata de algo completamente diferente a la puesta en escena tradicional donde las ideas y

abstracciones son esencialmente las del escritor, con actores profesionales que las filtran y las completan a través de su personalidad. El producto de tales films dista mucho de la realidad social descripta, aunque sea muy satisfactorio como composición dramática de ideas simbólicas. Aquí el tratamiento, diálogo y actores son, en primer término, tramites y expedientes para exponer las intenciones y los temas del autor. Pero para explorar los aspectos más íntimos de la existencia humana en un determinado ambiente, creo que el método que sigo es el más profundo y el más verdadero. Tal método ofrece al director la posibilidad de investigar el significado de la personalidad de los actores. El actor no se

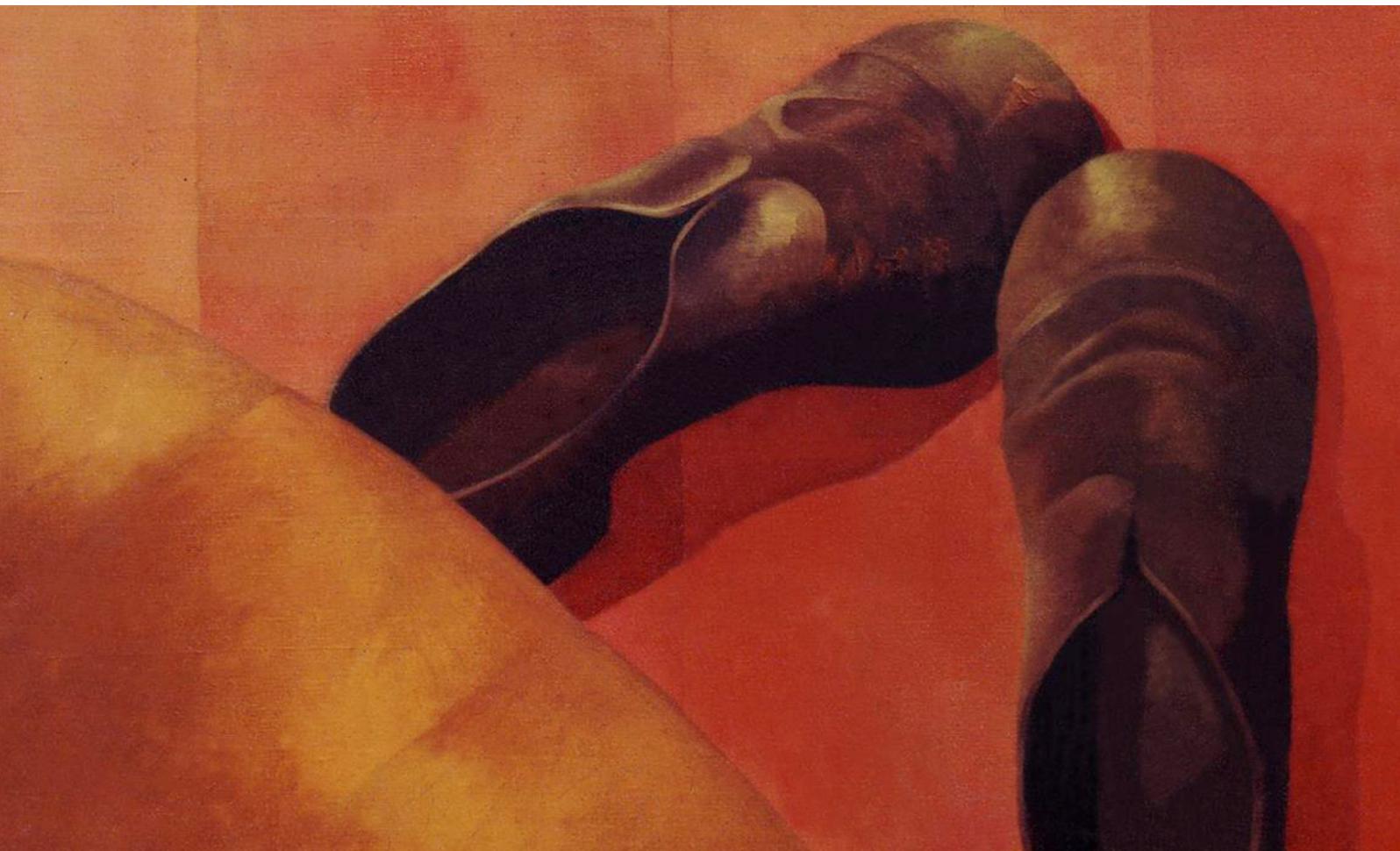


esfuerzo para ser otro, sino que trata de descubrir la estructura básica de su personalidad y los medios mejores para expresarla. De allí resulta una integración dinámica de actor y personalidad, juntamente con la revelación, por obra del director, del poeta desconocido que existe en casi todos los individuos

Hay otra razón, igualmente importante, que aconseja utilizar actores no profesionales en el tipo de films que yo he realizado. En toda obra cinematográfica cada carácter debería proyectar su imagen personal. En cambio, si se lo ha explotado anteriormente en un contexto extraño a su verdadera personalidad, en ello destruye tanto esa imagen como la ilusión de la realidad. No pretendo valerme de actores-divos. Quiero dar al hombre una nueva dignidad, hacer de un agricultor de Nebraska, de un minero de Pennsylvania o de un taximetrero de Harlem, un auténtico héroe nacional .

Una de las principales tendencias del arte norteamericano, desde Whitman hasta Flaherty, apunta precisamente a ese resultado. Es probable que De Sica se haya valido de un verdadero obrero en *Ladrones de bicicleta* no sólo con el objeto de asegurarse autenticidad, sino también para convertir al obrero en un héroe nacional. Los que recurren a actores no profesionales, lo hacen con la intención de elevar la imagen del hombre a una nueva dignidad y sugerir de esa manera, a toda la sociedad, nuevas aspiraciones. Un rostro refleja al hombre tan profundamente que se convierte en el símbolo de su personalidad, en espejo no solo de su individualidad sino también del grupo social al que pertenece. El rostro de un minero norteamericano es único, así como el de un indígena Zulú o el de un "sin techo" de la Bowery. Solamente un actor no profesional puede interpretarse a sí mismo, desde el momento que su rostro refleja su personalidad.

Por entender que, a través de posturas como ésta, ya sea por acuerdo o diferencia, se juega un factor importante de la relación del diseñador con su medio, continuaremos en un próximo capítulo con esta exposición de motivos.



E Capítulo diez

Provocación de la realidad

Personalidad del grupo social

El rol del actor-no-actor como forma de expresarla

Esta serie de trabajos están encaminados al desarrollo del diseñador en su actividad con los medios de proyección o medios audiovisuales. Sin embargo, la propuesta se extiende a su labor con los medios impresos también llamados medios estáticos, fundamentalmente en lo que a ilustración se refiere. Lo que se discute es la forma de abordar la problemática de lo real, ya sea por elaboración dramática o por el registro de objetos y acontecimientos que la propia realidad propone. La intencionalidad que aquí se manifiesta es la del necesario contacto que el diseñador debe mantener con su entorno. Es verdaderamente aberrante ver propuestas de diseño que dan la espalda a la realidad nacional, constituyendo su iconografía con imágenes importadas que niegan el rostro de lo mexicano, paradójicamente desconoce el propio rostro del que está elaborando esas imágenes.

La cámara de video, cine o fotográfica, así como el cuaderno de apuntes o la propia computadora portátil, tienen que convertirse en instrumentos de conocimiento. Medios que permitan lograr lo que Lionel Rogosin llama convertir al habitante de una realidad determinada, de un contexto social dado, en un auténtico protagonista de su destino; en, como él dice, un héroe nacional. Así, mediante esta inmersión en la realidad que nos rodea y determina podremos forjar un diseño que adquiera perfiles propios tal y como lo han logrado la arquitectura y la pintura.

Es trabajar con los protagonistas de una acción que todos debemos interpretar. Veamos como Rogosin se sumerge en la realidad para buscar a los intérpretes más adecuados de la propuesta que desea transmitirnos.

Para mí la interpretación es, esencialmente, un rasgo de la personalidad que puede descubrirse en todo grupo social. Esta característica del actor nato, la predisposición a interpretar, se halla naturalmente combinada y se integra con los demás elementos de la personalidad individual. Si yo fuese un viajante de comercio, la personalidad del viajante de comercio se revelaría en mí con más fuerza que la de actor, pero si yo fuese actor y nada más que actor, sucedería lo contrario. Por otra parte, el zúlú en el que también puede darse el actor nato, se expresa esencialmente como zúlú y zúlú queda su conciencia. Todas estas son ventajas notables del actor “diletante”; pero, ¿logrará también él las numerosas exigencias de un complejo esquema narrativo? Una respuesta a este problema nos la proporcionó la filmación de *On the Bowery*. Las exigencias de la trama eran limitadas según la presunta inadecuación de los actores no profesionales. Pero nos quedamos verdaderamente atónitos ante la facilidad con que ellos tomaron posesión de sus roles. Esta notable experiencia me hizo creer en la posibilidad de que los “diletante”, al interpretarse a sí mismos, llegarían al límite de la expresión emotiva. Convencido de esta opción, decidí correr el riesgo con Zachariah, el protagonista de *Come back, Africa*. Tomé la decisión con mucha ansiedad pero, una vez tomada, me abandoné completamente a ella.

Elegir el actor únicamente por su rostro, fue una experiencia extraña. Después de varios meses en Sophiatown, comencé a preocuparme porque no había identificado aún el tipo de mi protagonista y de su mujer. Hubiera preferido, sin embargo, descubrirlos de manera accidental, a través de encuentros y conocimientos, porque sentía que el hecho de poder observar y estudiar su verdadera personalidad, antes de proceder a su elección, me hubiese dado mayores garantías. Hasta ese momento habían sido seleccionado de ese modo muchos de los personajes menores. El argumento no era entonces más que un bosquejo en mi mente y mis personajes nacían y se desarrollaban a partir de tipos que habla encontrado, como Eddy, el clown, quien demostraba ser, no solo estupendamente rico en brío y vivacidad, sino representar también el tipo de negro africano (y americano) que utiliza el humorismo como arma para ridiculizar a su opresor blanco.

Estaba convencido de que debía elegir al protagonista mediante el sistema de concentrarse en su rostro, haciendo desfilar ante mí a centenares de personas, hasta que el individuo “perfecto” apareciera y yo, de alguna manera lo reconociese. Así, exactamente, ocurrió. Con un amigo buscamos entre los africanos que esperaban en las colas de los ómnibus. Mi amigo servía de intérprete y también evitaba que fuéramos confundidos con policías.

Pasé dos tardes enteras examinando esas colas, sin ningún resultado. Varios días después me fui con Morris a la estación del ferrocarril. En el transcurso de una hora desfilaron delante de nosotros, centenares de personas. Después vi, de improviso, el rostro del hombre que buscaba. Morris corrió rápidamente detrás de él y le tocó el hombro con una mano. El hombre, que más tarde supimos se llamaba Zachariah, miró a su alrededor, furtivamente, e intentó escapar. Estaba seguro de que éramos policías. Morris, finalmente, logró persuadirlo para que se detuviera. De pie, en medio de la calle, discutimos la propuesta de convertirlo en actor. Cautelosamente consintió en encontrarse de nuevo con nosotros para que le diéramos mayores informes sobre el tema.

El carácter y el trasfondo formativo de Zachariah se adaptan perfectamente al protagonista del film, tal como yo lo había imaginado. En la primera prueba práctica, la interpretación de Zachariah logró una increíble naturalidad. Sin ninguna preparación o ejercitación previa, expresé a la perfección

mis ideas. Su historia personal era casi idéntica a la prevista en el argumento.

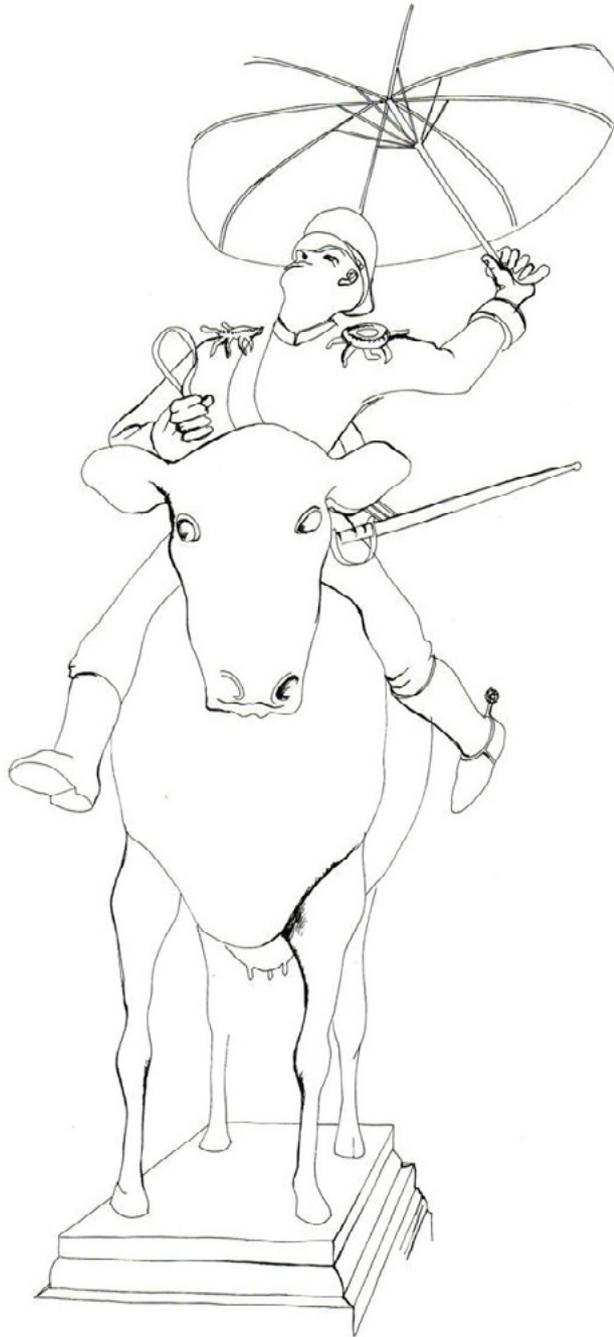
Mi intención era expresar el realismo de manera dramática y poética, de abstraer y luego humanizar o, mejor todavía, sintetizar. Tal ha sido el proceso evolutivo de mi film. La trama no era ni rigurosamente auténtica, ni del todo imaginaria. La escribí con la ayuda de dos africanos. Louis Nkosi y William Modisane, dándola como una fusión y combinación de hechos que los africanos enfrentan todos los días de su vida. Los hechos han sido elegidos sobre la base de los elementos dramáticos contenidos en ellos o por su significado simbólico. Los personajes eran resultado natural del ambiente, pero aparecían modificados de acuerdo a sus valores dramáticos, humorísticos y simbólicos, y según la condición a que los habla reducido el sistema represivo gubernamental. Puesto que todos ellos eran víctimas de este sistema, logré que expresaran y reflotasen los profundos efectos emotivos que son consecuencia de la segregación racial.

Creo que el método utilizado por mí para los diálogos contribuyó notablemente a aumentar la naturalidad. Los llamé diálogos “controlados-espontáneos” porque no se escribe de ellos un solo renglón, sino que solamente se indican los temas generales que formarán el argumento de cada escena. En el set, explico a los actores la situación que deben reconstruir, simultáneamente con la motivación a sus reacciones. En los parlamentos se avanza mediante sucesivas modificaciones, hasta que los diálogos se adaptan al tema y a las exigencias de la trama. Para obtener un diálogo totalmente espontáneo, usando dos cámaras que trabajan a la vez desde diversos ángulos, evitando así tener que repetir una misma conversación. Esto posibilitó la continuidad del montaje final, pero también nos exigió contar con un compaginador hábil y talentoso. Una película así concebida y realizada necesita una mayor creatividad al momento del montaje, cosa que no ocurre casi nunca en un film normal.

Durante las pruebas se intenta inducir a los actores para que aportaran su experiencia personal, su sensibilidad y comprensión a los elementos de mi esquema desnudo. De ese modo, infundir sangre y sustancia a la estructura de mi breve e intensa observación de su vida y sus problemas. El actor se convierte así, por obra de las palabras y de las expresiones que aporta, en algo más que un simple comediante. Este sistema no solo agrega a los diálogos elementos realistas, sino que también permite utilizar la intuición y la experiencia que un actor no profesional posee en amplia escala.

Es este un cine -un método creativo cinematográfico- visualizado, que expresa el ambiente y la gente que lo habita y que, en último análisis, no está escrito. Veis con vuestros ojos y veis vuestra historia por la calle, en los edificios y escogéis las imágenes que han de ser narradas en el papel. Escucháis los sonidos, las conversaciones, los seleccionáis y los traducís sobre el papel. Luego dejáis que la misma recree todo esto en el film, con métodos propios y significados expresivos personales. Cuando comencé *On the Bowery* lo hice con el propósito de alcanzar una forma lo más libre posible. Partimos sin escenografía, sin diálogos, sin nada predeterminado. Luego establecimos algunas formas esenciales de control, solamente para evitar la confusión. Por último, trazamos planos detallados y también un bosquejo literario. Pero como habíamos partido con un sentido de absoluta libertad, estuvimos en condiciones, en plena libertad, de alcanzar la forma deseada. Realidad transpuesta en un argumento de ficción, reconstruida por medio de un planteo dramático; tal lo que vimos en un trabajo anterior. Realidad abordada directamente, con una cámara que la registra en su cotidianidad y con actores-no-actores que se interpretan a sí mismo; tal el caso que aquí observamos. Pero, y ¿si la violentamos? Si forzamos sus coordenadas podemos llegar al expresionismo. Si la mezclamos con contenidos oníricos nos internamos en el surrealismo. Si le inventamos soportes imaginarios entramos en la fantasía.

De este factor, el de violentar la realidad, hablaremos en un próximo trabajo.



E Capítulo once

Tiempo y espacio en la propuesta plástica

Cuando organizó una muestra pienso en el público. Cuando pinto pienso en el espectador. Pienso: ¿qué pensará él frente a mi obra? ¿Le producirá placer? ¿Le hará pensar? ¿Tal vez le de rabia, o dolor, o indignación o simplemente indiferencia? Pienso, ¿cómo me gustaría conocer sus pensamientos! Y muchas veces los espío, en ocasiones me acerco y les pregunto. Lo mejor es cuando son dos personas que recorren juntas la sala haciendo comentarios, me instalo cerca de ellas y las sigo, disimuladamente, claro está. Trato de escuchar todo lo que dicen. Tengo un par de orejas bastante grandes y eso me ayuda, aunque, nadie es perfecto, soy un poco sordo, entonces me pierdo más de la cuarta parte de lo que hablan. Sin embargo, lo que consigo reconstruir resulta maravilloso, saber hasta qué punto me puedo expresar, es decir comunicar. Descubrir cosas que no había visto, ni siquiera pintado, es extraordinario, maravilloso. Por eso pienso en el público, por eso me interesa conocer sus reacciones. Alguna vez me coloqué con mi cámara fotográfica y registré sus expresiones. Es fundamental para un artista ese conocimiento que retroalimenta su trabajo.

Por otra parte, busco siempre un espectador activo, un ser que participe en el juego que le propongo, por ello mis obras presentan, a veces, sectores que podríamos llamar “inacabados”, es una propuesta que se abre a la imaginación del público, a su experiencia, a sus emociones y sentimientos, a su inteligencia, para que proyecte, escriba, pinte su propia obra. Es por ello que me interesa tanto su opinión, saber hasta qué punto he conseguido interesarlo en ese divertimento que le propongo, ¿cuál es su visión, su obra, en suma?

Es esta una interrogación que no se cierra porque cada una de sus respuestas abre nuevos interrogantes. Cuando puedo dialogar con ellos me pregunta, por ejemplo, el por qué de tantas puertas, de tantos espacios intrincados y la verdad es que no lo sé. Les digo que me gustaría que me ayudaran a descubrirlos. Que me dijeran qué es lo que está detrás. Y no es que le tienda trampas. Está claro que por mi imaginación pasan imágenes posibles de lo que no se ve, pero estoy seguro, y la experiencia me lo ha demostrado, que por la mente de ellos pasan muchas más cosas que mi más delirante fantasía pudiera siquiera esbozar. En ese universo recóndito, apenas entrevisto, existe otra dimensión que quisiera compartir, que juntos pudiéramos completar, o mejor armar, construir, desarrollar en las siguientes pinturas que en mí se están gestando. Que se abrirán a otros espacios, para otros espectadores en otros tiempos.

El tiempo. Para nuestra mente, para nuestro espíritu, existe un tiempo, el de nuestra vida, que estimamos, sentimos muy corto y otro, el de nuestro cuerpo, que experimenta nuestra existencia como algo demasiado largo. Esa contradicción que nos acompaña cotidianamente, esa tensión entre dos procesos diversos que nos negamos a aceptar. Mientras nuestra mente va madurando y las fronteras de la conciencia, el entendimiento, la creatividad se van ampliando con el paso de los años, en la medida que ganamos en sabiduría nuestro cuerpo va renunciando primero y agotándose después, negándose a cumplir con las instrucciones que le ordena o, mejor, le sugiere, el cerebro. Es un encuentro de cuñas opuestas. Una crucial antítesis.

A esos tiempos básicos se añaden los que corresponden a nuestra historia, personal y social, el de los sueños y fantasías, el del transcurrir cotidiano que modifica con múltiples variables la percepción que tenemos de los otros para adquirir dimensiones y significaciones diversas. En el entrecruzarse de tantas posibilidades, el centro se desplaza constantemente y con ello la sensación de apropiación del tiempo es absolutamente subjetiva.

El tiempo, “el tiempo objetivo” se mide, se compartimenta en distintas fracciones que nos dan ciertas totalidades parciales, una de ella es nuestra vida. Entender, tratar de entender el tiempo, es solo en el marco de ciertas dimensiones posibles, alto, ancho, profundidad. Es el sentimiento de intentar, de comprender lo que nos lleva también a compartimentar esa totalidad por medio de paredes y techos. Estos cerramientos nos permiten apropiarnos de una totalidad sin límites. Es una fragmentación como la que realizamos con el tiempo. Así tiempo y espacio constituyen una unidad indisoluble que seccionamos para poder entendernos.

El pintor sólo posee la superficie de la tela para expresar el universo. El artilugio de la perspectiva o cualquiera de las otras fórmulas, le da una herramienta de lo posible, que es la representación de la profundidad. Pensar en el tiempo en esta disciplina artística es entrar en el terreno de la metafísica. muchos pintores lo han hecho y, creo, que mi intencionalidad contempla esta dimensión, que mi pintura se interna por los vericuetos de lo inconmensurable. En realidad, pienso, el tiempo es una constante en mi producción. Si la pintura congela un instante quiero romper con esa idea cuando coloco la situación representada en un especie de anticlímax, es decir, un antes o un después de que el acontecimiento más importante ocurra. Los personajes marcan un espacio por recorrer y un tiempo para realizarlo. En otros cuadros, tiempos diversos coexisten en el plano de lo pintado.

Ese bagaje, ese cúmulo de experiencias, acontecimientos, situaciones que es nuestra vida, está constantemente presente en nuestro presente, incide en nuestro accionar, atisba o arrolla nuestros sueños. A veces, conseguimos guardarlo bajo siete llaves en un recóndito armario, pero basta un olor, un sabor, un color, un sonido para que, convertido en vapor, escape de su encierro y venga a condensarse en nuestra frente. Así, los muros que cierran mis obras se hacen circulares como un eterno retorno de ese pasado que ni siquiera pasa. Hablar de tiempo es referirse constantemente al espacio y éste adquiere en mi obra particular significación. Tanto lo que sucede dentro de los límites de la tela como lo que está fuera de ella. Lo representado alude a una

realidad que está fuera de nuestra visión, pero que percibimos como parte de su discurso. La espacialidad es un universo de múltiples referencias: arriba-abajo, adentro-afuera, en el cuadro-en nuestra realidad, donde el espectador resulta involucrado, primer plano-interior. La intención, entonces, es la de desarrollar un trabajo donde el aquí y el ahora, que es cada una de las obras en sí, sea proyectado o vulnerado por otros acontecimientos que lo contradigan o desarrollen en otros espacios y/o en otros tiempos. En esa dimensión creo, se invita al espectador a inventar otras historias que complementen o desmientan lo representado.

El espacio es un continente cerrado o abierto, octogonal o circular donde viven los personajes con objetos que los rodean y definen. A veces, aquellos abandonan la escena dejando solos a éstos. Los objetos, entonces, asumen el papel protagónico de la historia y lo hacen con total dignidad. El mundo de los objetos. Con su presencia nos hablan de la ausencia de su propietario, pero también de su inminente retorno. Si tengo la oportunidad de visitar en su casa a una persona que acabo de conocer, podré saber sobre ella mucho más de lo que hubiera podido entrever por sus declaraciones o comportamiento. Ese entorno nos manda sutiles o elocuentes mensajes; ese universo de cosas, formas, colores y la propia articulación espacial, es una propuesta de comunicación específica. Al pintar intento compartir esas experiencias. Ahora bien, los personajes con su presencia pueden también escamotear los objetos; en algunos de mis cuadros sus protagonistas están cómodamente sentados en el vacío.

Elijo cuidadosamente los títulos de mis obras. Si nuestra inquietud es la de establecer un diálogo con el espectador, tenemos allí una extraordinaria herramienta, tanto para orientar su lectura como para disparar su imaginación.

Personajes, objetos, relaciones, espacialidad, tiempo, parecen elementos propios de un novelista. Existe un terreno común, lo narrativo, pero mi lenguaje es otro. Quiero contar historias con situaciones abiertas. Hasta ahí la coincidencia, nada más; es un camino diverso. Una vez establecidas las contingencias del relato me sumerjo en la tela de la misma manera que lo haría un pintor abstracto. Lo que manejo son formas y colores. Las nociones de armonía, composición, textura, hace tiempo aprendidas y ya olvidadas, funcionan en ese contexto que llamamos intuición. Nada debe distraernos de esa actitud. Definida la estructura de lo que queremos decir, importa el modo en que lo hagamos. Ese es el compromiso con la pintura. La pintura-pintura. El resto es silencio.

Parto de lo real y lo represento en sus claves fundamentales, pero modificándolo en un juego de alteraciones y transgresiones, en el cual me divierto bastante buscando la complicidad del espectador.

Pinto, entonces, pensando en el espectador, en el público. Esto no significa “rebajar el mensaje”. Creo en la posibilidad de articular diversos niveles de lectura. Desde la más inmediata que pasa por la emoción, base de todo arte, hasta las más elevadas que tienen que ver con la cultura, sin olvidar los simples grados de reconocimiento del objeto representado. Imagino un mundo futuro de espectadores y hacedores, completos y conscientes, sensibles y cultos. Tenemos que luchar por ellos. Pero, mientras ese universo utópico se concreta (la utopía es posible) deberíamos dar respuesta a nuestros contemporáneos. Es al que dedico mi trabajo, a quien imagino bajo diversas formas y con el que sueño mantener diversos diálogos. Cuando esto se concreta, el proceso de comunicación es total. Es de extraordinaria importancia para el realizador saber hasta que punto lo que formula en su obra encuentra un eco o una distancia.

Unas palabras sobre el dibujo. Lo entiendo como un lenguaje absolutamente diferente al de la pintura; en ocasiones, base de ella, pero no necesariamente. Es una forma expresiva diferenciada con sus propias leyes específicas. De la misma manera que no me siento un dibujante que colorea su diseño y lo llama pintura, tampoco soy un pintor que a veces trabaja en base a líneas. Mi actitud frente al medio es de una total concentración, tratando de entenderlo en sus mecanismos más sutiles. En él me muevo con la mayor libertad y realizo series de dibujos diversos que podrían inscribirse en distintas tendencias. No me preocupa. Hay una conexión

directa entre el centro de la emoción y la mano que evoluciona sobre el papel. Por tanto, el impulso vital obedece a la circunstancia del momento de la realización. Registro en mi experiencia un amplio espectro que va desde lo lúdico a lo expresivo. Son obras de rápida factura que no admiten titubeos ni retoques. Hay, sin embargo, trabajos que requieren de un aliento más prolongado, cuya ejecución demanda varios días y donde el plan de la obra tiene que ser meditado con detenimiento. Su desarrollo, cauteloso y preciso. Alterno largas temporadas en las que pinto con otras en las que dibujo, aunque en los períodos en los que me dedico a la primera trato de no perder mi relación con este medio. Quizá sea un intento de dar respuesta a un axioma renacentista: se pueden pasar periodos sin pintar, pero no sin dibujar, hay que hacerlo todos los días.



Cine

F Sexta parte

Capítulo uno

De noche sé escuchar su murmullo. Y cuando había árboles en la cuadra, a esta hora empezaba el estridor monótono de las cigarras. Comenzaban separadamente, la primera muy temprano, a eso de las cinco, y enseguida empezaba a oírse otra, y después otra y otra, como si hubiese habido un millón cantando al unísono. Yo no lo podía soportar. (Saer, 2014)

La imagen como discurso: Historieta y cine

A fines del siglo XIX, hacia 1895, podemos ubicar el surgimiento de dos medios de comunicación que, sólo años más tarde, lograrían el reconocimiento de especialistas y público “culto”. Este reconocimiento fue primero para el cine y sólo mucho después para la historieta. Además de esta cercanía temporal, hay razones mayores para intentar un examen, como el presente, que esboce similitudes y disimilitudes, paralelismos y analogías, entre el lenguaje del que se sirven estos dos medios.

la capacidad lúdica del hombre es lo que permite desarrollar e inventar códigos nuevos en las distintas formas de representación, entendiendo que básicamente estamos frente a una convención que nos permite comunicarnos. Un niño le dice a su compañero de juegos mientras le muestra un pequeño trozo de madera que tiene en su mano: “Este es mi paraguas-puñal”. Es ese carácter de juego y representación lo que le permite aceptar que una madera puede ser un afilado puñal y servir simultáneamente de acogedor paraguas. Es lo que nos permitió aceptar también que una pantalla se convirtiera en locomotora y un pol:o más tarde, que esa misma pantalla contuviera al embravecido mar que rompía sus olas contra las rocas de la costa en aquella histórica exhibición. Es lo que nos permite aceptar que un plano contenga un mundo de objetos que se desvanecen hacia el infinito en tanto el recorrido de nuestra mano por la superficie nos informa que todo permanece en el mismo nivel.

Esta idea de juego dentro de un marco de convenciones y su desarrollo histórico es lo que va fijando los términos y las normas que, con el paso del tiempo, se convierten en un lenguaje con características específicas que los distancian o acercan a los lenguajes de otras disciplinas. En este proceso se producen fenómenos de evolución, ruptura y síntesis; es decir, el desarrollo gradual o a saltos de los aspectos narrativos y/o estéticos de un lenguaje.

La historieta es un medio de expresión gráfica que posee contactos con la pintura en tanto representación congelada de un instante en un plano tridimensional y con el cine en tanto representación que se desarrolla en el tiempo, generando espacios contiguos que deben guardar continuidad entre sí. Si queremos analizar comparativamente los lenguajes del cine y la historieta tenemos que partir de las condiciones de producción, distribución y consumo de cada uno de ellos. En el cine tenemos una marcada división del trabajo que requiere de un complejo equipo cuyos puestos principales están ocupados por el guionista, el director, el iluminador, y el montajista o editor en tanto que en la historieta las funciones principales están en manos del guionista y del dibujante¹ quienes asumen los tres puestos enumerados al último.

Las películas están destinadas a salas de exhibición, es decir, un lugar al que el espectador debe trasladarse para presenciar su proyección y constituye un hecho encerrado en sí mismo, referido a un tema o, en algunos casos, a un personaje, pero cuyas alternativas comienzan y terminan en el marco de una proyección. Las series cinematográficas que constituyeron una experiencia de nuestra niñez, con capítulos que continuaban domingo a domingo, fueron una excepción que no volvió a repetirse y que sólo realizaron productoras menores (Warner Brothers, Metro, etc., no entraron en el sistema); las historietas, en cambio, ligadas desde sus inicios al periodismo, tuvieron como característica la de tratarse de series que continúan día a día, o domingo a domingo. Recién en la década del 30, con la aparición de los comic books o historietas, o sea 30 años después de su nacimiento, tenemos narraciones que comienzan y terminan en una misma publicación. Con ello los autores tienen varias páginas a su disposición para desarrollar un conflicto de cierta duración planeando con mayor profundidad las circunstancias dramáticas de la acción y la psicología de los personajes. Sin embargo, la tendencia actual parece ser la de completar una acción dramática en cada número, pero dejándola abierta para crear la necesidad en el lector de comprar el siguiente número.

La publicación en una revista permite además al dibujante un mayor dominio de su medio pues cuenta con la totalidad de la página para sus pictogramas viñetas o unidades de narración logrando una mayor movilidad y dinamismo. En los periódicos sólo cuentan con una fracción determinada y su tira debe convivir con otras lo mismo que con otros hechos, sea informaciones, publicidad o como normalmente sucede, con otras formas de entretenimientos (crucigramas, curiosidades, etc.); además, en las condiciones actuales, normalmente no se produce para un periódico determinado sino para una corporación que lo distribuye a distintos medios de prensa, tanto en el país de origen como en el mercado mundial. Así, el dibujante no puede conocer la espacialidad gráfica en el que se insertará su tira y por lo tanto no puede pensar su producción para mantener una armonía con los restantes componentes de la plana. Si a estos agregamos los diferentes tamaños de los periódicos nos encontramos con que el sitio varía notablemente e impone una estandarización que incide en una característica del dibujo al buscar una mayor expresividad con el máximo de sencillez formal.

En el caso de los periódicos, sólo en una primera etapa los dibujantes contaron con la página entera para desarrollar su capacidad creadora en el suplemento de los dibujos. Los elementos internos de cada pictograma constituían una unidad compositiva en sí misma a la vez que formaban parte del conjunto cuya unidad mayor era la página.

1 En muchas oportunidades éste cuenta con un equipo de colaboradores, fondistas, por ejemplo, y el dibujante responsable de la tira se limita a la tarea de diseñar los personajes centrales.

A nivel de consumo, decíamos que el espectador cinematográfico debe concurrir a una sala oscura con una pantalla sobre la que desfilan las imágenes sin que el público pueda alterar su orden de lectura. La historieta en cambio, se consume en el hogar, en el camión, en la sala de espera, etc. y ya sea que esté impresa en un periódico, en un suplemento o en una revista, le permite al lector incidir sobre el orden de lectura, adelantándose en el desarrollo que la tira le propone o relejendo aquellos aspectos que en su momento quedaron poco claros.

En este sentido podemos decir que su participación es más activa. Sin embargo, en el caso de las tiras que continúan día a día nos encontraremos que esta situación conspira contra su unidad, en tanto que en el cine el espectador va a una proyección que, como promedio, dura una hora treinta minutos y donde asiste sin interrupciones desde el comienzo hasta el final de la historia.

Al referirnos a la producción, distribución y consumo nos enfrentamos al problema del análisis necesario de los contenidos; tanto un medio como el otro manejan la composición del público a quien va dirigido, tomando en cuenta el marco histórico de su desarrollo. Sin embargo, no es ese el propósito de una propuesta de esta naturaleza, donde la intención es la de revisar las características comunes y disímiles que en el plano formal poseen los dos medios. El tomar las condiciones en las que se realizan es con el propósito de presentar un marco referencial que nos permita analizar los aspectos que operan en la preparación, composición y montaje de cada uno de ellos.

El primer aspecto común que encontramos es el desarrollo en imágenes de una narración. En el cine estas imágenes adquieren movimiento estableciendo una continuidad de acciones encuadradas por un objetivo dramático y cuya apariencia es de verosimilitud² con la realidad. En tanto que las imágenes dibujadas establecen una continuidad de movimientos congelados pero que en el plano del juego dentro de la convención nos permite recomponerlas como un continuum. Este aspecto restrictivo en su verosimilitud le otorga, sin embargo, una mayor libertad narrativa. En efecto, en el cine los puntos de vista de la cámara, sus movimientos de cámara y de los personajes dentro del cuadro deben respetar una cantidad de acción física. Si un personaje entra por la izquierda y sale por la derecha, en el plano siguiente tendrá que hacerlo con idéntica dirección, en caso contrario la impresión será la de dos personajes que marchan al encuentro el uno del otro.

En la historieta podrá “alcanzar” en un pictograma de izquierda a derecha y en el siguiente su movimiento puede tener una dirección opuesta y con ello no se romperá la direccionalidad de la marcha.

Esto obedece a varios factores: primero, la elipsis (a la que nos referiremos más adelante) es un aspecto muy importante de su lenguaje; segundo, como tenemos la posibilidad de relectura, podemos identificar con precisión los movimientos del personaje y, por último, en lo que hace al problema compositivo se plantea en su código que los personajes “miren” siempre al interior de la tira. Así, por ejemplo, si a ésta la integran dos cuadros, en el primero el personaje avanzará de izquierda a derecha y en el segundo lo hará en sentido opuesto para dirigirse siempre hacia el centro de la tira si no aparece como “escapando” de ella. No obstante, nuestra lectura será la de un personaje que se desplaza sin perder por ello el sentido de su dirección.

Entre los fundamentos del ejemplo anterior utilizamos el concepto de elipsis. Este aspecto de la narración aparece en los dos medios pero con diferenciada característica. La elipsis es la zona del desarrollo que no existe en el film y que el espectador se imagina para unir dos fragmentos de acción. En 1900 de Bertolucci, el protagonista parte rumbo a la ciudad. La escena se ubica en un tren que, en un momento de su recorrido, entra en el túnel. La oscuridad gana la pantalla mientras en la banda de sonido seguimos escuchando el traqueteo del tren. Cuando “sale del túnel” no están los campesinos que habíamos visto antes de entrar y en su lugar están numerosos soldados. El espectador comprende que entre una y otra escena transcurrió la Primera

² Es una deficiencia retiniana la que nos hace percibir el movimiento de imágenes que en realidad son fijas. Estas, al ser proyectadas a cierta velocidad (24 cuadros por segundos) las percibimos como si se tratara de un movimiento real.

Guerra Mundial. Podemos comparar esto con lo que sucede en la historieta: tendremos a un personaje estacionando el automóvil y en el siguiente pictograma abre la puerta de la casa, luego el momento en que comienza a subir las escaleras en el último ya ha llegado a la planta alta. Observamos que, por lo menos, dos planos han sido suprimidos en este hipotético ejemplo porque una narración que contemple todos los movimientos de los personajes haría de la historieta un hecho kilométrico. Esas situaciones intermedias son suprimidas y el espectador imagina su desarrollo. Si el cine opera con esa continuidad tiene que respetar los puntos de cámara para que no se produzcan saltos en la narración, mientras que la historieta, al saberse asistida por la elipsis, tiene mayor libertad para elegir sus encuadres; se supone siempre que entre un cuadro y el siguiente ha pasado una fracción de tiempo que el espectador debe imaginar. Como apoyo de la elipsis están los textos explicativos también llamados “cartuchos”, que se ubican entre dos pictogramas y permiten llenar los espacios y tiempos que el dibujo no registra. Ahí es el narrador quien “explica” al lector lo que sucede. Por otra parte, es importante recordar que el film se descompone en partes cuya unidad fundamental es el plano y cuya duración varía de acuerdo con las necesidades de la descripción, de la narración y del ritmo. El plano es el registro de una acción desde que la cámara comienza a funcionar hasta que se detiene.

La segunda fracción es la de la escena que normalmente contiene varios planos y que constituye la unidad de tiempo y lugar. La tercera unidad es la secuencia, constituida por un conjunto de escenas (y por ende, de planos).

Como se comprenderá, ésta es sólo una explicación operativa para los fines del presente trabajo y, para citar un ejemplo de omisión, recordemos la existencia del plano-secuencia, donde las dos duraciones coinciden. En la historieta encontramos el equivalente a esta estructuración en planos, escenas y secuencias, aunque la asimilación no puede hacerse mecánicamente ya que si bien el pictograma se asemeja al plano cinematográfico desde el punto de vista formal, no podemos decir lo mismo en el aspecto narrativo, donde lo elíptico específico de la historieta puede hacer coincidir en un solo pictograma las tres unidades antes mencionadas. Ahora bien, desde el punto de vista formal encontramos una total correspondencia con el plano cinematográfico. Tanto en un medio como en el otro decimos que un primer plano es cuando vemos la cabeza del personaje ya que la línea inferior del cuadro lo “corta” a la altura de los hombros, que un plano largo es cuando vemos al personaje de cuerpo entero, que un plano general es cuando ... etc. Lo mismo sucede con las angulaciones: un ángulo picado es cuando observamos la acción desde arriba, normal cuando la vemos a la altura de los ojos del personaje y contrapicado cuando lo observamos desde abajo.

La historieta ha tomado del cine algunos de sus signos de puntuación más tradicionales como son los fundidos y aperturas de negro o de blanco, de la misma manera que ha utilizado los fundidos encadenados. Esto, lógicamente, dentro del alto grado de convencionalismo que implica el lenguaje de las imágenes dibujadas; por ejemplo, en el pictograma vemos el punto final de la narración, en el cuadro siguiente un plano de gris y en el tercero negro total. Nuevamente es la elipsis la que cubre los momentos graduales del desvanecimiento y quedan solamente los puntos esenciales del proceso. Lo mismo sucede con el fundido en blanco donde se reitera el último pictograma, con el que concluye la escena, en líneas punteadas y el cuadro final está en blanco.

El racconto o “vuelta atrás” podemos encontrarla tanto en un medio como en el otro y es interesante observar cómo, históricamente, las dos fueron despojándose de aspectos que en su momento resultaron necesarios. Para hacer que el espectador entendiera que la narración se remontaba al pasado. El cine lo resolvería con una sucesión de fundidos encadenados, o la imagen comenzaba a girar para que no quedaran dudas que retornamos al pasado, etc. En tanto la historieta encerraba los pictogramas que se referían a un tiempo anterior en una línea con forma de “nube”. El desarrollo del lenguaje permite ir del presente al pasado y de éste a aquel con una fluidez que a veces requiere una gran concentración o entrenamiento por parte del

espectador para entenderla. En la historieta es el narrador el que informa sobre la ubicación temporal de la acción pero ningún medio de expresión gráfica diferencia un momento del otro. Todo esto condujo a la posibilidad de utilización de rápidas vueltas al pasado de muy corta duración que en los dos medios se conocen con la voz inglesa de “flash-back” o bien de anticipaciones instantáneas de la acción que se denominan “flash-forward”.

En el proceso de filmación, el director, con base en el planteo dramático del guión, determina los elementos con los que organizará su puesta en escena (escenografía, actores, utilerías, etc), y establece los movimientos de los personajes. Sobre esta base, elige el punto de vista de la cámara y determina su angulación (normal, picada, contrapicada), el plano (plano medio, plano general, etc.) y el lente que utilizará. Es lo que se denomina puesta en cámara o encuadre.

En la historieta, esta operación la realiza el dibujante sirviéndose de idénticos factores también a partir del guión, los efectos que producen en cine los distintos lentes son sugeridos por el dibujante en muchas oportunidades con el uso de la perspectiva. En el cine, la planificación de la puesta en escena y el encuadre,



puede realizarse con antelación o ser el resultado del proceso de rodaje. Godard decía que él no planifica con anticipación ya que la resolución fílmica de lo que va a realizar ese día la piensa camino al lugar de trabajo. Sin embargo, lo normal es que todo sea previsto por medio de gráficas y dibujos que le permitirán una mejor visualización de lo que quiere realizar. Estos dibujos son necesariamente esquemáticos aunque, en los Estados Unidos, donde la división del trabajo es tan marcada, existe un “departamento de arte” con dibujantes encargados de ilustrar los encuadres que el director solicita; toman, lógicamente, los momentos más significativos de la acción y suprimen elípticamente aquellos que podrían llamarse secundarios. Esto es, en principio, lo que hace normalmente la historieta.

Ahora bien, la relación entre cada uno de los pictogramas en la historieta o la relación de los planos en el cine, es lo que se denomina montaje. Este es un término que representa uno de los aspectos más importantes del lenguaje y que durante muchos años fue considerado como el factor que define al cine por excelencia. Los estudiosos del cine y los propios realizadores han encontrado diversos tipos de montaje en función de las características que cada uno encierra. Nos limitaremos aquí a mencionar algunos de ellos con el fin de compararlos con los que se utilizan en la historieta.

Tomemos, por ejemplo, el montaje analítico explorado a fondo por Pudovkin. Es la descomposición de una escena en sus detalles más expresivos con primeros planos significativos unidos y mostrados en continuidad. La historieta utiliza un recurso similar al detallar minuciosamente un ámbito o un personaje mostrando pequeños fragmentos del mismo. Aquí encontramos una alteración del tiempo de la narración ya que ésta se hace más lenta porque la fragmentación del espacio obliga a una lectura detenida de cada una de las partes de la acción para lograr una recomposición como totalidad. Este tipo de montaje, en su sentido más amplio, es utilizado corrientemente por la historieta ya que por su naturaleza elíptica suprime siempre los momentos secundarios de la narración para concentrar la acción en los más significativos.

Otro ejemplo que comparten los dos medios es el montaje paralelo desarrollado por Griffith. En él vemos cómo dos acciones van alternándose en el discurso para mostrar dos acontecimientos, distantes en el espacio, pero contemporáneos en el tiempo narrativo. Es el clásico final donde un personaje acosado por su enemigo parece a punto de sucumbir, en tanto vemos cómo un compañero corre en su ayuda. Estas dos acciones, fragmentadas, van alternándose en un ritmo creciente. De idéntico nivel expresivo que el montaje en el cuadro, tanto en la historieta como en el cine, es la utilización de la luz. Todos sabemos el valor que tiene en el cine ya que con ella definimos el clima de una situación apenas la visualizamos en la pantalla. Su presencia es notable en la definición de la acción dramática y en la caracterización de los personajes. La expresión de sentimientos se desarrolla con un alto grado de convencionalismo ya que tanto en un caso como en el otro no podemos prescindir de ella aunque lo que pretendamos nosotros sea, precisamente, su ausencia. En efecto, para plantear que una escena cualquiera transcurre en la más completa oscuridad es necesario establecer un punto de contraste; así, un lugar pequeño dentro del cuadro, fuertemente iluminado, nos dirá que el resto es la ausencia de luz, una noche cerrada.

El cine nos tiene acostumbrados a estos ejemplos, y es así como aceptamos sin ninguna objeción que un personaje al acostarse a dormir apague la lámpara de su velador y la escena quede en una penumbra que, por cierto, nada tiene que ver con la oscuridad pero que en ese caso nos impediría ver la acción que a continuación se desarrolla.

Finalmente, y en lo que a la estructura dramática se refiere, tanto en un medio como en el otro encontramos factores similares de planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace de la acción dramática que asimismo comparten con la literatura, el teatro y la música, en tanto que artes discursivas.

F

Capítulo dos

Zoot Suit

Una representación teatral con un público que marcaría el tiempo real del fin, sería su presente. Una narración dentro de otra y otra más dentro de la segunda que a veces rompe su continente para vincularse con la primera. Un juego con el tiempo que invade tonalidad la película comienza y se cierra en blanco y negro en tanto la historia se desarrolla en color.¹ La construcción incluye diversos elementos narrativos para mostrar la realidad polifacética en qué la historia se inscribe como polifacética es también la configuración discursiva. Una voluntad expresiva que excede toda contención. La obra desarrolla diversas formas, desde el melodrama a la farsa, pasando por la comedia brillante y el musical. Un maestro de ceremonias que organiza, da vida y sentido a la acción principal, actuando también como la conciencia del protagonista. Una teatralidad deliberada en permanente tensión con el lenguaje del cine

El teatro, los espectadores concurren, y una obra que se llama Zoot Suit. Ese,² la conciencia, la interioridad, el espíritu, comienza su actuación desprendiéndose de su sombra, toma corporeidad para dar inicio a la acción. Con el chasquear de los dedos, recurso al que apelará en distintos momentos, pone a bailar a un conjunto de figuras inmóviles, hasta ese momento. Bailando el boogie de los pachucos con menciones a California (lugar de la acción) y Arizona. Danza introductoria que, a la vez, sintetiza parte del argumento en tanto situación de conflicto entre la pachucada.

1 El cine para la época en que transcurre la narración era en blanco y negro Si bien se habían desarrollado experiencias en color éstas resultaban muy costosas. Sólo en la década siguiente alcanzaría a plenitud su desarrollo.

2 El cine para la época en que transcurre la narración era en blanco y negro Si bien se habían desarrollado experiencias en color éstas resultaban muy costosas. Sólo en la década siguiente alcanzaría a plenitud su desarrollo.

Un periódico irrumpe con noticias de la Segunda Guerra Mundial, en un giro vertiginoso. El recurso es propio de los efectos visuales que el cine utilizaba por el tiempo que corresponde a la diégesis de la película. Y serán apariciones, con esquemas distintos, de publicaciones similares, las que marcarán otros dos momentos significativos del film. Es un reconocimiento implícito a la fuerza que en ese país se le atribuye a la prensa. Refuerza esta premisa el papel que desempeña el periodista a lo largo de la historia. Es, asimismo, un medio impreso el que contribuye a la desgracia del protagonista y sus amigos; como otro, de distinto signo, abogó por la liberación de los detenidos.

Luego de su ingreso giratorio, el diario aparece convertido en un telón que ocupa todo el escenario. Al centro, la fotografía de un bombardero: la imagen del progreso, rota por la navaja de Ese. Aparece así, de nueva cuenta, para presentar el espectáculo, como si éste no hubiese comenzado aún. Es aplaudido y festejado animosamente por el público que no había premiado de igual modo su participación en la escena anterior. Anuncia la representación que están a punto de presenciar, avisando que la misma es realidad pero también fantasía, dando con ello la clave fundamental del film. Idea que recorre y articula la narración, apareciendo con fuerza cuando la película se acerca a la conclusión: Ese, le dice a Hank, que se ha tomado la obra muy en serio. Advierte también, en esta presentación, que se requiere sensibilidad para entender el refinamiento del pachuco, comentario similar a otro que se encuentra sobre el final de la película.

El siguiente plano nos muestra la nuca del protagonista, Henry Reyna (también llamado, indistintamente, Hank), que funciona como paráfrasis de la primera aparición de *Ese* cuando se desprende de su sombra. Tenemos así un tercer comienzo de la representación; sin contar la primera de todas que, en realidad, es el inicio del film: la llegada de los espectadores al teatro. Henry llama a Ese, quien aparece para acusarlo de abandonar a su raza. Es propósito de Reyna ingresar a la marina, pero la policía está arrestando pachucos. Le recrimina el intento de ir a una guerra que no le pertenece en lugar de quedarse a pelear su propio conflicto de existencia. Le dice que todo es sueño, comentario que, reiteró cerca del final; y que si se integra a esa fuerza, le cortan el pito y le colocarán unos pantalones que marquen en forma evidente las redondeces de sus nalgas, será negado de sus atributos de masculinidad. En ultramar están los japoneses y los alemanes; más allá de las diferencias ideológicas, son lo otro. Contra ello, el norteamericano medio combate. También lo hace contra otro que tiene dentro de sus fronteras: el chicano. Contra el negro, el italiano o el filipino, tal lo reitera Ese al final del film. Es una repetición, como en el caso ya señalado de las dos veces que caracteriza al pachuco como un fino diamante, o de la reiteración del juego escénico entre realidad y fantasía, o el volver a decir que todo es sueño, cuyo sentido es estructural. Colocados en dos puntos equidistantes, con respecto al comienzo y el final, actúan como elementos estructurantes, contribuyendo a darle organicidad a un material que, por su propia naturaleza, por la índole de la propuesta dramática, tiende a la dispersión.

La siguiente escena es en la estación de policía y la identificación de los pachucos detenidos, con música y movimientos coreográficos. Aparece el periodista, informante de sucesos, para precisar que la fecha del acontecimiento corresponde al 2 de agosto de 1942. Como el ya citado esquema de una escena dentro de otra, hay también en este film una dimensión del tiempo que se organiza por encajonamientos sucesivos. Producida en los ochenta, narra una historia la de un juego teatral que acontece a fines de los cuarenta, principio de los cincuenta. Allí se representa un hecho que va desde el 31 de julio de 1942 al 8 de noviembre de 1944, o sea desde la noche en que los protagonistas se preparan para ir al baile hasta el día de su liberación de la cárcel. Hay, también, una proyección prospectiva: los personajes al final cuentan (presuponen) diversas historias de lo que le sucede a Henry Reyna en su vida futura, más allá de lo representado. El periodista, siempre con su obsesión por brindar datos concretos, fechas precisas, llega hasta 1972. Lo hace sin cambiar su caracterización de ese momento. Su edad se mantiene en ese 1944 y no muestra el envejecimiento que debería tener en los

setenta, sí de una historia que hubiese transcurrido se tratara. Alice bordea también los setenta en su presunción; en tanto otras, lo matan en los mismísimos cincuenta. Nuevamente está presente esa idea polifacética que caracteriza al film, tanto por los estamentos de lenguaje a los que apela, como por este abrirse a finales diversos e imaginados.



En esa escena de la estación de policía se produce una controversia entre Ese y el periodista. Cuando éste señala la fecha, da también el nombre del lugar; dice: “Los Ángeles, 2 de agosto de 1942”. Ese le replica: “El Pueblo de Nuestra Señora la Reina de los Ángeles de Porciúncula, pendejo”, Es una reivindicación al origen histórico de la ciudad pero también establece una vinculación entre ese Reina y el Reyna del protagonista. Asimismo, hay un hecho interesante, tal como se repetirá sobre el final (y aquí tenemos otra de las reiteraciones que articulan al film y permite anunciar su culminación): el periodista es el otro interlocutor de Ese. Nadie más, salvo ellos, el periodista y Hank, tienen la posibilidad de verlo y dialogar con él, para el resto es duende que puede iniciar o interrumpir una acción pero con el que no tienen una comunicación. Existe, sin embargo, una excepción, cuando Della lo ve golpeando al personaje que muere en la laguna, hecho que dará lugar al encarcelamiento de Hank y su pandilla. Es una situación absolutamente equívoca. Por la identificación existente entre Hank y Ese, sería aquel quien ha matado al hombre, pero ella lo niega en el presente del juicio mientras se abraza a Henry en el pasado que relata y juntos observan a Ese cometiendo el asesinato. ¿Está mintiendo, como pretende el fiscal? ¿Es una alucinación? ¿Acaso Ese, la representación del pachuco por excelencia, es quien termina matando a un compañero, en esa lucha fratricida que él mismo condenara en dos ocasiones anteriores? Es una de las ambivalencias del film, ese colocar al relato en una zona incierta, entre la realidad y la fantasía, entre la verdad y el deseo.

La escena siguiente corresponde a la tortura de Hank a manos de la policía. Del desmayo, producto de la golpiza, es sacado por Ese (sobre el final también lo rescatará de las tinieblas del calabozo en el que cumple 90 días de encierro solitario por un castigo que le impusieron y también lo llevará con su familia). Lo conduce hacia una supuesta liberación de las condiciones de su vida para terminar reintroduciendo en el pasado inmediato: la noche en la que la acción realmente comienza. Es ésta una de las mejores partes del film. Primero, Henry tirado, inconsciente, y unas parejas danzantes que evolucionan en su derredor al son de una música con reminiscencias mexicanas. Los bailarines dejan luego su lugar a Ese quien, con palabras convocantes,¹ lo va llevando hacia el exterior de la prisión, que resulta ser el patio de su casa. Al caminar por un pasillo bordeado de rejas carcelarias vemos ropa tendida que tanto representa la idea del barrio, al que se alude con palabras, como la vestimenta de la prisión, ese encierro que se produce por la reacción de la Norteamérica blanca contra el atuendo pachuco.

La imagen que apela constantemente a la espacialidad teatral: escenarios sintéticos y fondos negros, cambia de sesgo; nos introduce en la vivienda (la cocina y dos habitaciones) con una escenografía naturalista, la única de toda la película. Es el interior de la casa, ese lugar confortable, verdadero caparazón del ser humano donde los personajes, pese a los conflictos familiares, viven a plenitud, sin lastimaduras del mundo exterior. La escena se abre con la madre, que está esperando ser presentada por Ese para entrar en acción, como los danzantes del comienzo. Prepara unas tortillas, mientras escucha música ranchera que transmiten por la radio, naturalismo narrativo que marca la identidad del personaje. En clara referencia a lo supersticioso, ligado al carácter campesino de su origen, manifiesta el presentimiento de que algo malo está por suceder.

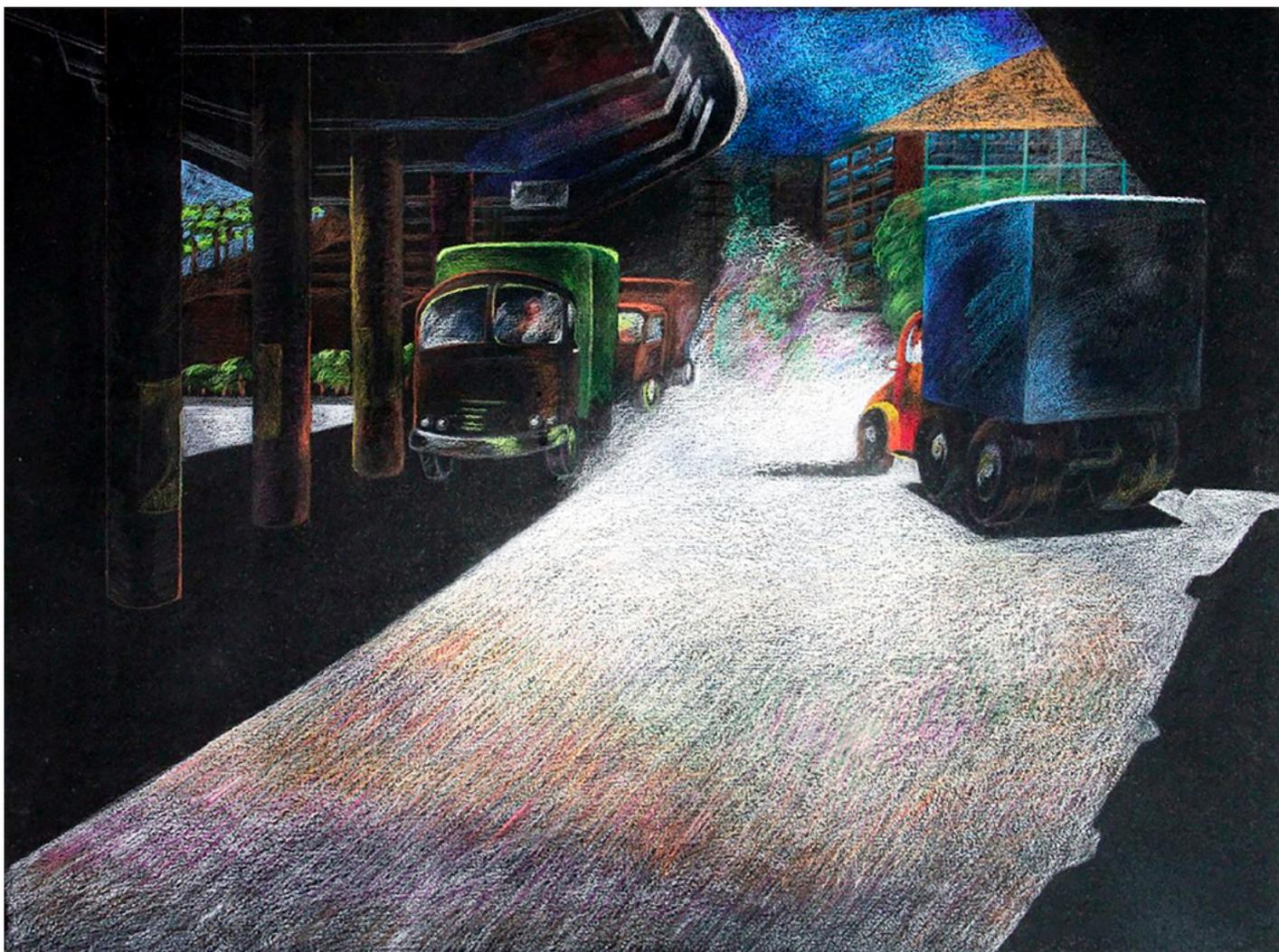
Allí se juegan las contradicciones más significativas, las que aparecen en diversa forma a lo largo de toda la obra; dándole ese tono incierto, del que ya hemos hablado, al conflicto de identidad. Está en la palabra del padre, quien se alegra de que el mayor vaya a la guerra a pelear por lo norteamericano y se indigna ante el comportamiento pachuco de sus hijos, y más aún por la denominación de chicanos que ellos asumen, recriminándoles por tal actitud y enfatizando que ellos son mexicanos.

¹ Ese dice: “Levántate y escapa Hemy. Deja atrás la realidad. Con tus buenas garras, muy chambertalán. Escapa de los barrios de tu mente por un vecindario de recuerdos llenos de hoyos. Y el amor y el dolor son buenos como el vino. Hace casi una vida, el sábado pasado en la noche, antes de la gran pelea de Laguna Dormida, tu mamá. Carnal...”

Allí se juegan las contradicciones más significativas, las que aparecen en diversa forma a lo largo de toda la obra; dándole ese tono incierto, del que ya hemos hablado, al conflicto de identidad. Está en la palabra del padre, quien se alegra de que el mayor vaya a la guerra a pelear por lo norteamericano y se indigna ante el comportamiento pachuco de sus hijos, y más aún por la denominación de chicanos que ellos asumen recriminándoles por tal actitud y enfatizando que ellos son mexicanos.

El propio lenguaje fílmico asume esa ambivalencia. Se podría caracterizar esta película como teatro filmado (nuevamente el encajonamiento sucesivo: un lenguaje dentro de otro) y, sin embargo, escapa en gran medida a tal presupuesto. Apela a una serie de recursos narrativos que son propios del cine y que, por lo tanto, no podrían realizarse teatralmente o no son propios de este medio. Esta escena hogareña es la más propiamente cinematográfica: el teatro ha perdido su preeminencia, tanto por la espacialidad apuntada anteriormente en el naturalismo escenográfico, como por la ubicuidad de la cámara para narrar acontecimientos en su simultaneidad.

La salida de la escena es nuevamente teatral y vuelve a vincular la casa con la cárcel. Es Ese cantando, mientras es desplazado en un carrito, quien establece la relación espacial otra vez, mediante una escena musical, con detenidos que bailan; y muchachas que cantan en el interior de la prisión. El periodista vuelve a informarnos de la fecha. Ha recogido el reto de la situación anterior e ironiza sobre el tema: “Nuestra Señora de los Ángeles de Pachuco, 8 de agosto de 1942”. Luego, motivada en la entrevista con el abogado, la acción



retorna a la noche inicial, a la 1a escena del baile al cual los protagonistas han concurrido al salir de la casa paterna. Más allá de los acontecimientos que hacen al desarrollo de la anécdota, allí se juega una especie de pequeña historia de la música, aquella que se bailaba en la época, que incluye el danzón, el bolero y el mambo. Aparece aquí, como una danza, una anticipación de la pelea; es el enfrentamiento presentado en el juego de los cuerpos, una intencionalidad coreográfica. Por ese sentido contradictorio que tiene la vida para los chicanos, lo que determina este enfrentamiento es una supuesta ofensa a la marina de Estados Unidos. Llegados a tal límite, ya no son chicanos los que se enfrentan, son propiamente mexicanos, como si esta apelación al origen histórico de la raza pudiera dejar más en claro el sentido absurdo del enfrentamiento: ni lo pachuco, ni lo chicano que lo contiene, son suficientes, hay que recurrir al sentido profundo, al continente final de toda esa construcción: lo mexicano.

En el film, salvo en un caso, la violencia no es mostrada directamente. Cuando Hank es torturado, no lo vemos; en pantalla está el rostro de Ese mientras escuchamos los golpes que le propinan y los gemidos de quien los recibe. La otra situación se da cuando el protagonista se enfrenta a la banda de Rafa, hecho que está oculto por el auto en el cual Della se ha apoyado para contener su consternación y sufrimiento. Sólo sobre el final, cuando Ese es atacado por los soldados, la situación está en pantalla aunque la iluminación contribuye a ocultar el dolor del golpeado; únicamente percibimos en contraluz los confusos movimientos de las figuras de los atacantes.

La escena del enfrentamiento entre los chicanos concluye con el muy mexicano grito de Bertha, por su alborozo frente a los que han sido expulsados. Elemento de cierre es el periódico que tanto viene a clausurar un primer bloque de la narración como a presentar un personaje singular: Alice Bloomfield. Ella le dará el contexto político a la obra, al establecer la causa del encarcelamiento como un hecho de esa naturaleza, provocando en definitiva el distanciamiento entre Hank y su yo interior representado por Ese.

Las escenas de la corte muestran la caricatura del proceso parodiado por Ese, quien lejos de seguir el ritual burocrático lo subvierte. Introduce la farsa cuando al son de su piano los acusados se levantan alternativa y rítmicamente. Salvo por esta irrupción (y por otra que le antecede cuando Ese, también al piano, entona la canción de la MariJuana) el film comienza a transitar un camino más tradicional o, al menos, se va alejando del esquema de ruptura que nos propone al comienzo. La temporalidad, a excepción del flash-back dentro del juicio, mantiene una linealidad constante, puntuada por las referencias a las fechas. En la primera parte del film suceden muchas cosas en poco tiempo, en tanto aquí, acontecen pocas en un tiempo muy extendido. La espacialidad también se mantiene inalterable, salvo la inclusión de la mesa de trabajo de Alice. En tanto el juego escénico que alimentaba el canto y el baile sólo se verifica una vez, en el extraordinario momento del juego de handball, recuperando el film la energía que parecía a punto de quebrarse definitivamente.

La historia del frustrado amor por Alice solo sirve a los efectos de que Ese le cuestione a Henry su identidad. Lo que le lleva a golpear al guardia y ser recluso. Allí en la oscuridad de esa celda se reencontrará con su conciencia histórica, con esa parte extraviada, contradictoria y necesaria que constituye su propia esencia. Ese ha regresado para llevarlo desde la prisión, como en el caso anterior, a su familia. Aquí no vuelven a la casa, al hogar, con toda la contención que significa. Regresa a una familia que ha perdido y termina descubriendo que no puede recuperarla o que le resultará muy difícil hacerlo. Se pelea con su conciencia y como si pudiera arrancarla de sí mismo, la expulsa.¹ Al hacerlo, *Ese* acepta su destino y con una salida

¹ *Ese*: “Eres un soñador de marihuana flotando en una noche de fantasía sin realizar. Y no hay tiempo.”

HR: “Soy Henry Reyna.”

Ese: “Eso es un sueño carnal, solo un sueño.”

HR: “Ya sé quién eres, eres quién me trajo aquí, y sabe que, eres yo mismo. Mi peor enemigo y mi mayor aliado. Desaparécete. ¡Fuera!”

graciosa rompe con la carga dramática: le pone en evidencia que se trata de una representación mientras el público ríe divertido ante el azoramiento del protagonista.² Nuevamente lo ha sacado de la prisión, pero para instalarlo ahora en las calles, porque allí está la guerra.

Hay una escena de baile donde la composición racial de los danzantes ha variado, como también el escenario, es más glamoroso. Un pachuco que pasa por allí, es detenido. Por primera vez aparece una orquesta, son diversas imágenes de Ese tocando distintos instrumentos; sólo en la batería es personaje real. Se produce un desplazamiento, Rudy llega al baile vistiendo el traje de su hermano y acompañado por Bertha, la ex-relación de Hank. Un marino gringo toca lascivamente a la mujer, provocándolos; Rudy responde sacando su puñal, y allí tenemos un segundo desplazamiento: Ese asume la interioridad del chicano agredido. Identidad que será reforzada al final de la escena siguiente: Ese queda tendido en el suelo por la golpiza que le dan unos soldados; el que se levanta es Rudy, ante la sorpresa de Henry, su hermano. La persecución previa de Ese entre el público, es larga y engorrosa y no contribuye demasiado a lo ya expresado, salvo el diálogo anterior que mantiene con el periodista, representante del norteamericano medio,³ quien acaba de anunciar la fecha: 3 de junio de 1943.

Un periódico, que anuncia un triunfo de McArthur en el Pacífico, establece un nuevo corte de bloque y nos encaminamos hacia el final, con la libertad de los detenidos. El periodista anuncia que nos encontramos el 8 de noviembre de 1946. La película recupera su impulso inicial y la acción retorna a la espacialidad del teatro musical. Ese, por primera vez vestido de blanco es una estampa pachuca maravillosa, lleva la ropa, hasta la cadena de Henry, mientras éste viste la camisa roja y el traje oscuro de aquel. Se reencuentran las dos partes escindidas.⁴

Una canción⁵ que habla del cambio motiva la danza que establece el frenesí del momento final. Un nuevo juego propiciado por Ese abre el interrogante de los distintos finales posibles. El color está muy bien utilizado, de acuerdo a la situación a la que sirve. Así, tiene una gran calidez en la casa de los Reyna y en la mesa de trabajo de Alice. Es frío en la cárcel, con predominancia del azul, los morado. Ocupa una tonalidad intermedia en las escenas del baile

Las actuaciones son, en general, correctas; responden a la intencionalidad del film. Dentro de ese marco, destaca el trabajo de Edward James Olmos en el papel del pachuco, una composición extraordinaria. El juego con su cuerpo, en ese desplazarse con las rodillas flexionadas así como el movimiento parsimonioso de sus manos, todo contribuye a configurar ese doble misterio, que es la esencia de su presencia.

La obra está constituida por los tres bloques y una introducción, cuya articulación la dan las planas de los periódicos. El primer acto y el prólogo y, en gran parte, el último, corresponden a lo mejor de la obra. El segundo bloque es el más débil por su lentitud y porque suma historias que en su resolución sacan al film de su planteamiento más rico: ese juego entre realidad y fantasía. Un film que en su deliberada artificiosidad intenta expresar la confusa situación de una cultura, que siendo originaria en la espacialidad de esa California pérdida, es hoy subordinada y combatida por los que la despojaron ayer. Una lucha para establecer una nueva situación de vida en el complejo marco de identidades contrapuestas. Ir a la guerra, y a una posible muerte, para integrarse en una sociedad que los rechaza o los usa de acuerdo a sus conveniencias. El film juega con relatos polifacéticos, tanto en sus medios narrativos como en los diversos enfoques del discurso, para entender, expresar esa existencia contradictoria, difícil de definir. Desde un padre que apela al origen, a lo mexicano, 2 “Órale, pues. Pero no te tomes esta pinche obra tan a pecho. Es puro vacilón, ese watcha. La guerra está en las calles de Los Ángeles.”

3 Ese: “Ustedes han distorsionado el término Pachuco. Es otra forma de decir mexicanos sin insultar a sus aliados fronterizos. Pero la idea original de Pachuco como un diamante elegante.”

4 HR: “Pensé que te habías perdido”

5 Ese: “Póngase aguzsao, ya los tiempos han cambio/ Usté está muy agüitao/ antes de bailar el swing boogie boogie/ pero eso ya torció y esto es lo que sucedió/ bailan la rumba y el danzón/ pachucos bailan guaracha sabrosón.”

mientras apoya a su hijo para que combata por los que lo oprimen, hasta los hijos, que tratan de encontrar una definición de su existencia en el término pachuco. Que forman parte de la cultura de un lugar, sin conseguir integrarse a ella; recuperando pedazos de una historia que no vivieron, que les llegó por herencia del núcleo familiar. Todo ese conjunto de trozos que se amalgama en forma contradictoria, está expresado brillantemente en el film; que propicia su fragmentación como una forma de expresión, de la división en la que viven sus protagonistas.

La película fue realizada con un presupuesto muy bajo. Encontró en la espacialidad teatral la posibilidad de convertir esa limitante en un hecho expresivo. Una obra que en su complejidad consigue transmitir con plenitud el sentimiento que embarga a esa comunidad. Un juego muy interesante que retoma los postulados de Bertold Brecht en tanto entender a la obra como espectáculo, como algo disfrutable, que lleve al espectador a reflexionar, más que a entregarse a una acción catártica.



F

Capítulo tres

Desarrollo del cine como medio de expresión

Cuando se considera al comercialismo que rodea a la producción y exhibición cinematográfica y a todas las transacciones equívocas y engaños que acompañan a la presentación de una película, es sorprendente descubrir cómo el cine, a pesar de todo, ha progresado como medio de expresión dramática. Desde el comienzo de su carrera se hizo popular entre las masas, pero no sobrepasaba un bajo nivel de entretenimiento. Por otra parte, el objetivo primordial de los productores era (y es) obtener las mayores ganancias en el menor tiempo posible, un método poco en consonancia con un arte tan complejo como lo es el cinematográfico. El cine es una forma independiente de expresión que se inspira en todas las demás artes. Es una conjunción de imagen y sonido. La luz y el movimiento son los dos elementos básicos para la creación de imágenes visuales a las que complementa el sonido.

En términos generales podemos decir que el progreso mecánico y científico del cine se ha realizado con una rapidez considerable, si se lo compara con avance estético, que ha sido lento, cuando no inexistente, en la mayoría de los estudios cinematográficos. Paradójicamente, podríamos afirmar que ese lento progreso estético se ha debido a la sorprendente facultad de la cámara para registrar lo presente y lo real.

Desde sus inicios se tuvo conciencia de que la cámara era capaz de llevar un registro convincente de escenas reales y acontecimientos auténticos, convirtiéndose de este modo en un valioso medio de educación, en procedimiento utilísimo para toda referencia histórica y en un método potencial de descubrimiento de las ciencias. Cuando se lo utilizaba, y se lo utiliza con estos fines, las propiedades del cine son excelentes. Los noticiarios y los films de actualidad fueron siempre bien acogidos por el público, especialmente cuando sus imágenes aparecen reforzadas por el sonido. Esta forma de registro cinematográfico excluye toda narración de argumento o expresión de tema dramático. El incentivo es la curiosidad. Al público no se le pide que participe

en los sentimientos y emociones de aquellos respetables caballeros que asisten a las botaduras de los transatlánticos o en los que el político de turno aparecía inaugurando un nuevo hogar para huérfanos desamparados o la nota sobre la creación de una sucursal de una firma importante, o sea la propaganda disfrazada bajo el título de “Actualidades”. El público observa los incidentes con interés y escucha el diálogo como si estuviera leyendo el diario.

Cuando la cámara comenzó a ser empleada para relatar temas de ficción fueron ponderadas sus posibilidades fotográficas en lugar de serlo por la propia capacidad creadora del director, con lo cual éste se vió incapacitado para expresar el tema argumental “por medio” de la cámara. Esta se consolidó como un instrumento de realismo fotográfico antes que en un medio para expresar la imaginación y las preocupaciones del realizador. Sus poderes expresivos por medio de la distorsión en exagerados ángulos de toma, su potencialidad efectiva en la utilización de distintos tipos de lente fueron echados al olvido en la búsqueda del fin perseguido: el realismo. Para ser más exactos “impresión de realidad” y no realismo dado que éste corresponde a una concepción estética. El poder de la cámara de registrar lo real para la pantalla condujo al público a la creencia de que su fuerza reside en el reconocimiento de las cosas familiares. Así, en el principio de los films con argumento, el cine comenzó su carrera sobre una base falsa y luego ha continuado por ese camino equivocado.

El film hablado vino a acrecentar ese deseo de veracidad, deseo que después se afianzó con la pantalla de cinemascope y el color. Lo que no se tiene en cuenta es que la fotograf[ía] de una persona es un mediano sustituto de su ser real. Está en manos del realizador el utilizar sus facultades imaginativas para crear la reproducción que es su interpretación, impresión o expresión mental del sujeto. Más aún, es la interpretación del autor lo que pone de manifiesto las características salientes del personaje. Se produce entonces en el espectador una situación de aceptación o rechazo de acuerdo al grado de afinidad que tengan sus pensamientos y creencias con el tema y las particularidades de los personajes. O bien, el artista le descubre, le pone en evidencia algo que hasta ahora en él había resbalado. El cine resulta así sensibilizante, un poderoso medio de sugerencia.

El progreso del cine por el camino que le es propio sólo se ha manifestado en un pequeño porcentaje si lo comparamos con la enorme cifra de producciones realizadas hasta el presente. La apreciación reside en el reconocimiento de pequeños progresos que muy pocas veces se generalizan y muchas menos toman el carácter de un movimiento orgánico. Es raro encontrar una película que constituya en sí misma un paso adelante. Y, ciertamente, resulta alentador hallar una simple secuencia en un film que constituya un singular avance de sus posibilidades. Los films deberían despertar en el espectador la conciencia, dicho de otra manera, utilizando una frase publicitaria, “la película no termina en el cine sino en su casa y con usted”.

Un excelente ejemplo que muestra muy claramente lo equivocados que estaban los directores primitivos, nos lo suministra la serie de películas de la Comédie Francaise en 1908. Se consiguió que algunos miembros de este célebre teatro representarían escenas famosas de distintos dramas clásicos, incluyendo episodios de Tartufo y de Fedra, interpretándolos no sólo como si se hallaran en el escenario sino exagerando su gesto ante el objetivo de la cámara. Los promotores del plan calcularon que el incentivo de estas escenas tan conocidas, unido a la popularidad de los actores y actrices, daría por resultado un éxito rotundo. Es innegable la falacia de la idea, así, el resultado fue menos que mediocre. Pero, sugirió a Adolf Zukor, la posibilidad de aprovechar la reputación de actores famosos y de obras connotadas. La explotación de esa idea sentó la base, primero, de la empresa Famous-Players y a continuación de la Famous-Players-Lasky Film Corporation, una de las mayores productoras del mundo, más tarde convertida en la Paramount Pictures Corporation. A partir de entonces se convirtió en norma corriente apropiarse de personalidades y asuntos consagrados por el público para adaptarlos a la pantalla, sin considerar si eran o no apropiados. Este procedimiento impera en

nuestros días, incluso en una medida mayor que nunca. Cualquier bestseller es adquirido para la pantalla, cualquier personalidad que llame la atención del público es disputada por los productores. Ocurrió con cantantes, deportistas, en fin, todo personaje que adquiere popularidad es una “digna” contratación para el cine y motivo de ingreso de grandes sumas de dinero para los productores.

Gradualmente, el argumento representado se convirtió en la razón de ser del cine. Se modificó la técnica teatral pero sin dejar de emplear el gesto con relación a la palabra, con lo cual la capacidad de interpretar se constituyó en uno de los talentos indispensables de la estrella cinematográfica. Gracias a esta especie de interpretación teatral, a una buena fotogenia y al poder de sugerir pasiones sexuales se desarrolló el inicuo “sistema estelar” de Hollywood, un sistema que ha sido copiado por muchos países.

A pesar de la oposición, las propiedades inherentes a un medio dado se afirman inevitablemente. En el caso del cine algunos de sus recursos más sencillos comenzaron a manifestarse desde sus comienzos. Estos aparecieron, principalmente, en la película cómica, en el drama folletinesco y en el film espectacular. De estas tres tendencias que mostró el cine en su primera época, la película cómica de porrazos es la más interesante porque empleó a fondo la capacidad de fantasía del cinematógrafo. Llevó a la pantalla cosas que eran irreales y absurdas pero que resultan visualmente verdaderas. Todos los dispositivos de la cámara como el movimiento retardado, el ultrarápido, la cesación brusca de las maniobras que frente a ella se desarrollaban por detención de la filmación y la distorsión de la imagen, se emplearon en aquellas películas para el logro de un efecto hilarante. En un fragmento de film anterior a 1900, un automóvil atropella a un policía municipal y lo reduce a pedazos menudos, los trozos vuelven a unirse de repente y el guardia resurge entero. Esto podría citarse como una experiencia primaria de las grandes posibilidades del nuevo medio de expresión. Años después el mismo truco cinematográfico de reducir a trozos un objeto y reconstruirlo nuevamente fue empleado con propósitos artísticos por el genial director ruso Einsestein en su film “Octubre”: la gigantesca estatua simbólica del Zar se desploma y se hace pedazos en los momentos de la insurrección popular pero vuelve a surgir entera, marcando la restitución del antiguo orden de cosas, en la asamblea del gobierno provisional.

El otro gran aporte lo constituye el melodrama folletinesco cuya singularidad se encuentra en el movimiento con su elemento básico de persecución y escape. En él no cabía literatura alguna. Las emociones del público que presenciaba estos melodramas trepidantes eran provocadas por la acción y no por el significado del argumento. Esta necesidad de movimiento, de dinamismo, estimulaba al autor del guión para servirse de todos los recursos que le brindaba el cine para crear acciones paralelas y el llamado “rescate de la víctima en el último minuto”. El espectador apreciaba el valor del desenlace feliz y emocionante que sobreviene al final, como corolario de una carrera angustiada y a todas luces incierta. De estos melodramas y de los filmes de vaqueros de la primera época con

su rápido movimiento, surgió el estilo de los realizadores norteamericanos con su característico dinamismo. Debe tenerse en cuenta que el movimiento de los actores y de los objetos es sólo una de las formas del movimiento cinematográfico. El desplazamiento de la cámara como medio vital para captar el contenido dramático de la acción y la función del montaje como elemento potenciador de la dinámica del tiempo cinematográfico constituyen la esencia intrínseca de la creación.

Es cierto que el cine posee menos signo abstractos que cualquier otro arte; es cierto que la materia con la que trabaja el director de cine es menos maleable y dócil; es cierto que la cámara, instrumento mecánico, encadena a lo real y obliga sin cesar a elegir y seleccionar lo que se le ofrece a su ojo diabólico. Pero las palabras del cine son las mismas cosas, su poesía es la vida misma: porque toda realidad es en algún grado símbolo, las cosas tienen un doble sentido. “No son las imágenes quienes hacen un film, sino el alma de las imágenes”, escribe Abel Gance y Epstein añade: “El cine es el más poderoso medio de poesía, el medio más real de lo irreal, de lo ‘irreal’, como diría Apollinaire”



F

Capítulo cuatro

La ficción encastrada

Desdoblamientos, superposiciones, espejos y ensamblajes cinematográficos

El cine pertenece al universo de la ficción, emparentado desde lo narrativo con la novela y desde lo dramático con el teatro. Una de sus mayores posibilidades se encuentra en los desdoblamientos, superposiciones, juegos de espejo y los múltiples encastres. La idea es reflexionar sobre la narrativa y los grados de complejidad que muestran diversos ejemplos, incluso aquellos que en una visión primera pudieran considerarse como simples.

En primer lugar les proyectaré una secuencia de una película que quizá vieron, si así hubiese sido me gustaría que comentaran esta escena en particular fuera del contexto, como si fuera la primera oportunidad que la viesen, de tal suerte que, junto con los que no han visto la película, podrían tratar de imaginar qué pudo haber sucedido antes y que piensan que acontecerá después. Esto es a partir de la información recibida por lo dicho y la intencionalidad dramática manifestada por los personajes. La escena en cuestión se ubica más allá de la mitad del desarrollo de la historia. El film es *Copie conforme* o *Copia certificada* de Abbas Kiarostami. La obra se refiere a la hipótesis del protagonista, reflejada en un libro que escribió, que en el arte la copia produce la misma emoción que el original. “El cine de Kiarostami es un elogio a la sencillez.” Señala el investigador Christian León y agrega:

Es un desprendimiento constante que procura recortar las acciones, los personajes y la continuidad del relato. Las películas de este iraní juegan con un escaso número de elementos, buscan las proporciones minúsculas, simplifican las formas, purifican los contenidos. Son diamantes fílmicos,

limpios y perfectos, sin retórica ni artificio. Por esta razón perfectamente pueden calificarse como “minimalistas”: están hechas con el mínimo de componentes posibles. Y, aun a pesar de la escasez, o tal vez por ella, provocan esa percepción reflexiva y compleja que Hall Foster adjudica al arte minimal. (León, 2020)

Completando la idea de Christian León y aunque se refiere a films anteriores su percepción puede aplicarse al que hoy nos ocupa: Las anécdotas que ofrece el cineasta son fragmentos mínimos de una biografía, bocetos inacabados de una historia. Sus personajes son interceptados en un momento ínfimo de sus vidas, apenas actúan porque ninguno busca un gran objetivo, ni tiene una misión colosal. Simplemente habitan un momento cualquiera sin ninguna importancia aparente. Las líneas de acción que esbozan son cortas y trucas. Nunca encontramos una gran historia en tres actos -introducción, nudo y desenlace- (Ver la referencia a ese esquema en el capítulo Vestida para matar). Kiarostami prefiere el fragmento discreto, el hecho de perfil bajo que parece arrancado de ese continuum psicológico llamado drama.

Estamos narrativamente en dos lugares cercanos de Italia, en la Toscana que cuenta con ciudades importantes, significativas como Florencia o Sienna, en el mismo día domingo, según el desarrollo dado que los personajes visten con las mismas prendas. En consecuencia, nos enfrentamos a una ficcionalización de la ficción, una nueva capa de relato donde los personajes viven sus propias vidas en una dimensión distinta. Bien, ¿dónde se origina esta situación? Acuerdan salir de la ciudad y van a visitar un pueblo, en un momento dado sienten deseos de tomar café y concurren a un local para obtenerlo. En medio de la conversación suena el teléfono de él y sale a la calle para mejor contestarlo.

Entonces una interpretación externa, basada en lo que cada quien ve en el comportamiento de los otros, da pie a que los protagonistas terminen jugando una historia inexistente. No obstante, la interpretación de la dueña de la cafetería se basa en el primer punto del diálogo cuando la protagonista lo incluye en su cotidianidad. La señora dice: Su café se ha enfriado; y ella contesta: Le gusta así. Luego, al regresar, él entra en el juego, cuando afirma que hacen una buena pareja.

Hasta aquí podemos ver la articulación de doble sentido que se fue gestando y que pudimos apreciar en el grado de intensidad alcanzado en la escena del restaurante. Aparece también aquí la dimensión temporal de su relación qué sería de 15 años y que luego le argumentó en la discusión del restaurante y está el esbozo de la primera pelea por la forma que tendría su relación a distancia. Hay otras situaciones que se juegan en esta especie de doble realidad, cuando comparten con otra pareja algunas cuestiones de la vida matrimonial o sobre el final del film al recordar la noche de bodas que habrían pasado en un hotel de la zona y al cual terminan visitando siempre sin salir de ese encantamiento. Una compañera plantea que el autor juega con una narrativa compleja que transita en tiempos y espacios distintos. En tal caso se trataría de una narración que nos ubica en un proceso de seducción, enamoramiento, crisis y un intento de recomposición que no sería radical en el juego de los planos narrativos sino en el intento de complicidad del espectador para admitir que lo transcurrido en unas pocas horas presupone una temporalidad de quince años.

Cuando llegué a México, un compañero cineasta planteaba que frente a la imposibilidad económica para realizar películas de época se tendrían que hacer con escenarios y vestimentas actuales apelando a la imaginación del espectador para que las ubicase en su dimensión temporal y espacial. Algo de eso sucedería en el film de Kiarostami, a la luz de esta interpretación que siendo muy interesante, no comparto. Prefiero quedarme con la idea de las capas superpuestas de realidad que en términos narrativos significan una ficcionalización de la ficción. O lo que en otra dimensión, se puede llamar una meta narración, y que es extrapolable a diversas manifestaciones del arte. En ese sentido Rebecca Halliday de la Universidad de York, en un artículo titulado ¿Se trata de la literatura o de la verdad?:

Trauma/Recreación traumática en Las musas huérfanas de Michel Marc Bouchard. Incorpora

instancias de metateatro en la que los personajes narran y representan momentos traumáticos de un pasado familiar, histórico o político compartido. Trata sobre la reunión tensa entre cuatro hermanos dos décadas después de la decisión de su madre de abandonarlos por un soldado español con el que había comenzado un romance. Los personajes recrean el momento de su abandono, construyendo una actuación total, climática y ensayada dentro de la casa. En este caso, la repetición teatral sirve tanto como resistencia (produciendo en los personajes una falsa “emoción teatral” [Hurley]) como catalizadora de la ruptura de la ilusión y del doloroso renacimiento hacia lo “real” (no obstante teatral).

Otro ejemplo interesante en el teatro es la obra *El amante*, de Harold Pinter. Allí un matrimonio para salir del tedio que toda relación prolongada experimenta juegan a que ella tiene un amante que la visita cuando él ha partido hacia su trabajo y que no es otro que el propio marido. En otra obra de teatro titulada *Ana y Joaquín*, están en una realidad, la cama donde se encuentran y hablan de sus cuestiones de pareja, aunque también construyen mediante el sueño, una hiperrealidad. El punto es que cada personaje, en distintos momentos de la narración, cuenta el contenido de sus sueños nocturnos y su antagonista interviene en ellos modificándolos o complementándolos. O sea que el juego de una realidad superpuesta a la que llamaríamos realidad de la diégesis, es decir de la fábula, es un recurso que se utiliza en diversos momentos y en distintos medios.

En el interior del café, es cronológicamente hablando, cuando ellos llegan al mismo conversan sobre la hipótesis del valor de una copia de una obra de arte. Esta circunstancia que da título al film es fundamental a los efectos de lo que estamos exponiendo de la realidad encastrada.

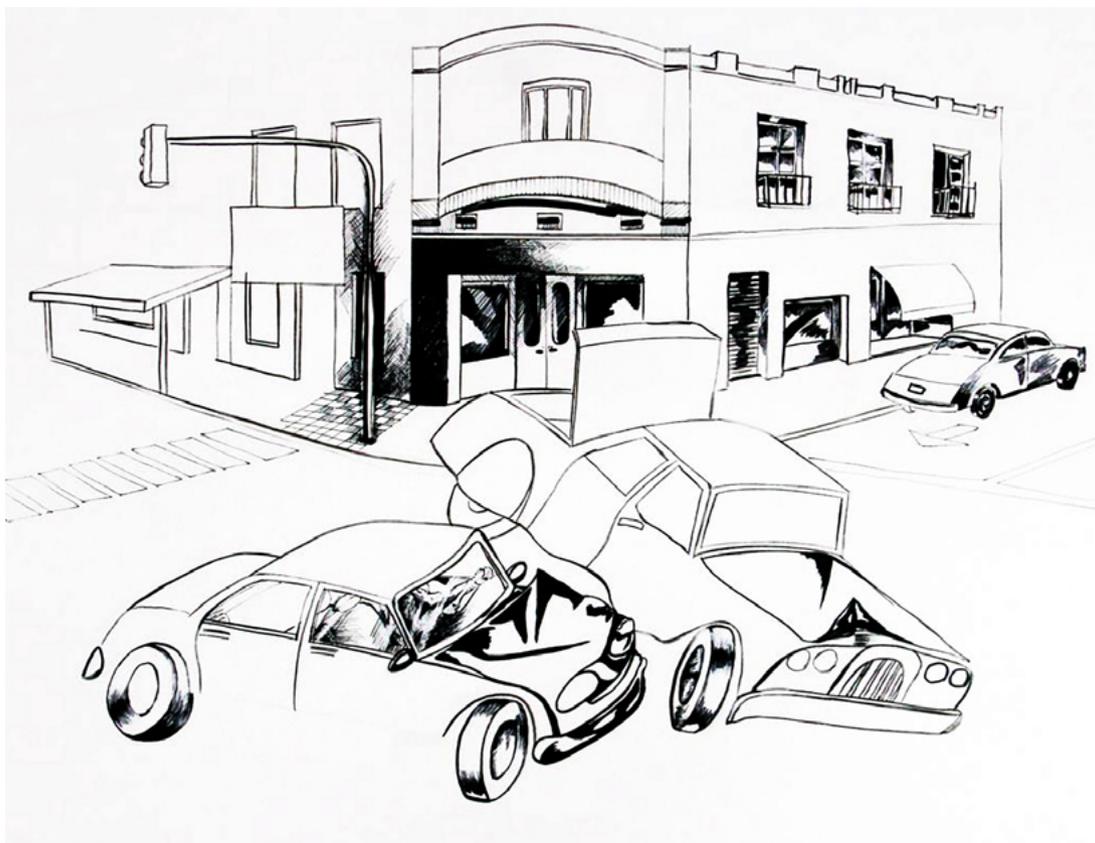
En la película hay dos hechos singulares. El primero es el que ella aborda cuando hace la pregunta de a qué se refería sobre el nacimiento de la idea del libro, pero se va de la conferencia antes de que hable sobre el tema que ni siquiera los espectadores sabemos si lo afronta porque la acción se va con ella. El otro hecho es que ella, cuando deja la sala de la conferencia, adopta el comportamiento que él describe cuando habla de la madre caminando delante de su hijo, circunstancia que no pudo ver porque se encontraba en la sala. En consecuencia queda la duda de si ella es la mujer que lo inspirara, aunque hay una fuerte inducción de que así es. En definitiva, en este juego empiezan a sentarse las bases de la ficción que llamo encastrada y que se desarrollará después.

Con las dos últimas escenas podemos ver la tesis de la película y es significativo ese conocimiento porque todo ronda sobre ella. Si aceptamos la idea que todos somos copias tendremos que admitir que nuestras acciones también lo son y, en definitiva, la pelea de la pareja en el restaurante está siendo una copia de tantas otras parejas o de ellos mismos colocados en un tiempo diverso sin necesidad de que éste, el tiempo, transcurra o son copias de la pareja que acaba de casarse y festeja más allá de la ventana. Es decir que la realidad encastrada o ficción duplicada está basada en el sentido del original que la propia película representa en su aseveración de la copia como un hecho verdadero que puede ser peligroso tal como él lo asevera en la escena de la tienda. Ahora bien, ella no comparte el pensamiento del escritor y ya ha polemizado durante el trayecto en auto que los condujo al pueblo donde se desarrolla toda la película hasta el final. Sin embargo, lo lleva a ver una pintura que sería la máxima expresión de su teoría. O sea, tiene la altura intelectual de mostrar aquello que iría en su contra.

En conclusión, podemos ver otros films que manejan esta idea de sobre ficción, un ejemplo puede ser una de las tres escenas que tienen esa connotación de *El hijo de la novia*.

El relato encaja en la historia. Un amigo que ha retornado a la vida del protagonista se presenta como un oficial del gobierno que viene a realizar una inspección de su restaurante. En la ficción, que consideramos lo real, irrumpe otra motivada por esta nueva presencia, es un actor, es decir su oficio es crear situaciones

nuevas, paralelas a “lo real”. Ese juego de encastres tendrá un punto álgido cuando se produzca un enfrentamiento dramático entre ambos y tal hecho acontece en medio de una filmación donde ellos ni siquiera entran en cuadro, pero participan del universo ficcional aunque su circunstancia real es más fuerte y dolorosa que la que transcurre en la propia ficción cuyo contenido es la de parafrasear a Shakespeare, o sea otro encastre ficcional en la propia ficción representada y en la ficción a la estamos convocados como espectadores. El punto más alto se ubica cuando representa a un sacerdote en el falso casamiento que se produce entre la madre del protagonista y su padre, quien ignora la jugarreta. Aquí, la suma de encastramientos nos preparan para éste, que es el angular del film. Siendo todos ellos significativos y estando ubicados en momentos ascendentes de la narración no encuentran el sentido radical que vemos en el film del iraní, donde la idea de las realidades superpuestas o las ficciones encastradas tienen un significado profundo en función de una tesis angular, la copia puede emocionar tanto como el original. Y esa emoción puede manifestarse en los desdoblamientos de los complejos personajes que tanto viven su historia, como la inventan o reflexionan sobre el pasado histórico.



F Capítulo cinco

Crash Extraños placeres

Resulta difícil juzgar una película como ésta. Se trata de un film inquietante que puede despertar rechazos, adhesiones, complacencias. Pretende hablar del futuro y ese futuro que, en pocas palabras, resultará ser la vida de nuestros hijos, se nos antoja complejo, aterrador.

El juicio de valor que se hace sobre una producción determinada suele ir más allá de los límites del propio trabajo. Una obra debe ser analizada de acuerdo a las condiciones explícitas que proponga el autor. Es bastante común observar que los comentarios se refieren a lo que le falta y no a lo que contiene. El espectador, el crítico, tratan de hacer su propio producto a partir de la propuesta que alguien ha formulado. El resultado es un catálogo de carencias que ocultan las virtudes que hipotéticamente tiene. Es una proyección de cada quien aprovechando la provocación y no una recepción de lo que se les entrega. Es más justo, honesto y placentero, enmarcar el trabajo dentro de la estructura de su propio discurso. Definido esto, se puede penetrar en la maraña de la obra para intentar descifrar, en base a sus propias coordenadas y lograr emitir así un juicio más o menos preciso. Podrá resultar totalmente adverso, lo importante es que se habrá actuado con respeto. La crítica seguirá siendo tan personal, por lo tanto subjetiva, como cualquiera de las otras posibilidades, pero no desbordará el encuadramiento de la obra para construir otra en la imaginación del perceptor, sino que atenderá a sus límites para analizarla en su propia expresión.

Las historias de parejas son historias felices cuando cada uno de sus integrantes encuentra en el otro el complemento necesario a sus aspiraciones conscientes y sus deseos inconscientes. Por ello no existen modelos ni siquiera un ideal que permita decir esto es lo normal, lo justo. El respeto, la comprensión, la solidaridad, son palabras huecas. No hay nada a lo que se pueda apelar para caracterizar una relación como buena, armónica. Los mismos conceptos aplicados a relaciones distintas traen resultados diversos, inclusive antagónicos. Tal vez la única pregunta que interesa es: ¿son felices? Y una respuesta posible podría ser, dentro del momento histórico que les toca y aceptando sus reglas de juego, si son felices. Así, un hombre sometido, relacionado necesariamente con una mujer dominante, es feliz y ella también lo es, por lo tanto la pareja es dichosa. Una mujer sufrida y abnegada junto a un marido violento puede sentir que está junto al hombre de sus sueños y él considera a su cónyuge como la suma de lo placentero y servicial. Si de ese modo entiende la felicidad y ella comparte el juicio se puede ver allí a una pareja feliz. No importan los juicios externos, ellos se ven, asimismo, bien (o, no se ven, que en el fondo es igual), se necesitan y hasta se quieren.

Entonces, el criterio es aquel en el que se puede apreciar el funcionamiento de la propia pareja para vivir su relación sin conflictos, sin culpas ni reproches. Desde esta perspectiva, el matrimonio del film, el matrimonio Ballard, es bueno. Han establecido un código que les permite una vida sin tropiezos, una relación armónica, alejada de los conceptos establecidos pero donde no falta el amor, la comprensión, la solidaridad; inclusive hay cabida para la ternura. Gozan sus relaciones sexuales, tanto las que se dan dentro de la propia pareja como aquellas otras externas, también heterosexuales, con las que alimentan su propia realidad amorosa mientras proyectan o evidencian sus deseos homosexuales. No hay límites, todo es posible, empezando por la pasión que despiertan los metales, el goce que produce su contacto íntimo (como Catherine al refregar su pecho con el ala del avión o Gabrielle masturbándose con la cola del automóvil que tiene intenciones de comprar). El otro matrimonio también parece tener una buena relación. Ella representa a la mujer sumisa que espera al marido para atenderlo solícita complaciendo sus caprichos. Por lo tanto no hay cuestionamiento ni siquiera prevenciones. Ella dice una sola frase en toda la película y es para coincidir con una afirmación de él: ese video no sirve. El tercer matrimonio, el que se deshace, por la muerte de él al comienzo del film, tampoco parece que hubiera tenido conflictos, pese a la intensa vida sexual de ella, fuera de la pareja. Cuando relata, más bien enumera, sus diversas relaciones, en ningún momento se queja de él para justificarse, simplemente lo hacía en su lugar predilecto: los automóviles. En estos dos casos nos faltan elementos para hablar de amor, como sí lo podemos ver en la pareja protagónica, pero podemos hablar de armonía o, al menos, de consentimiento que es una de las posibilidades del buen funcionamiento.

El cine muchas veces nos había narrado historias con triángulos amorosos, cuadrados, octógonos, en fin, toda una serie de figuras geométricas. También nos había mostrado como una pareja puede excitarse por el conocimiento de las actividades que fuera de la misma realizara cualquiera de ellos. Asimismo, habíamos visto como un hombre viejo e impotente que no podía dar placer a su esposa, mucho más joven que él, contrataba a un muchacho, sentándose a contemplar el acto que el sustituto realizaba en su lugar. Sin embargo, siempre aparecía el dolor, por más liberales que fuesen, en algún punto terminaban aportando su cuota de sufrimiento. Para decirlo de alguna forma que nos permita estar de acuerdo en la conceptualización, afirmaríamos que aquellos eran seres inmorales, que ejercían una acción contraria, revulsiva con la moral reinante pero donde siempre terminaba apareciendo la culpa: del que ejercía la acción, del que la soportaba, de ambos. Había perversión porque había sufrimiento. En el caso de la película que hoy nos ocupa no existe nada de ello. Los personajes pueden parecer taciturnos, pero no son melancólicos. Desde el ángulo que veíamos a aquellos podemos decir que estos son personajes amorales. Esto, en un intento de caracterización que establezca una diferencia entre estos personajes y aquellos que les precedieron, para nada significa un juicio de valor, porque de lo que aquí se trata es de hablar, comentar críticamente, el esquema que el propio

film propone y no el que a mí me gustaría que fuese. Es decir, los personajes viven su vida, sin cuestionamiento (¿Recuerdan la película de Godard, Vivir su vida? Claro que allí Naná sí se cuestionaba y decía que cada acto de la existencia, cada acción, implicaba una responsabilidad: Je suis responsable, decía). El único que se interroga y trata de encontrar una cierta coherencia en lo que pasa es James Ballard (Aquí interesaría preguntarse por el homónimo del apellido del protagonista y el del autor de la novela. En los títulos de crédito aparece como J. G. Ballard. Y la J. corresponde al James del film), cuando intenta buscar el sentido del proyecto en el que Vaughan trata de interesar. Pero lo hace de un modo desaprensivo, hasta risueño, dejándose llevar por los acontecimientos, sin oponer demasiados reparos. Todos están envueltos en la dinámica de los hechos y los aceptan según estos se presentan.

El dios tutelar es el orgasmo. Más que el propio placer, el logro es ese, un momento supremo. Las preguntas que se intercambian no se refieren al goce, sino a si se obtuvo el objetivo. El parangón entre orgasmo y muerte, les lleva a buscarla frenéticamente. Momento culminante, orgasmo superior y definitivo. Si la vida es sólo eso, un transcurrir sin más incentivos que el accionar sexual, al menos se puede elegir la propia muerte. Es lo único seguro que tenemos en la vida, pero ignoramos cómo será la de cada uno de nosotros. Ellos pretenden diseñar la suya, no mediante el suicidio, eso sería masturbarse y aquí hasta la masturbación requiere de la participación de un compañero. De lo que se trata es que, como en su equivalente sexual es necesaria la participación de otro dispuesto a secundar su intento. Así la frase que ella dice al comienzo cuando él le cuenta que la camarógrafa no alcanzó el orgasmo porque los interrumpieron: la próxima vez será, la próxima vez. Esa afirmación es la misma que James le dice a su esposa luego del fallido acto automovilístico con el que se cierra el film. En esta película de pocas palabras y todas dichas siempre en un susurro, esto potencia su significación.

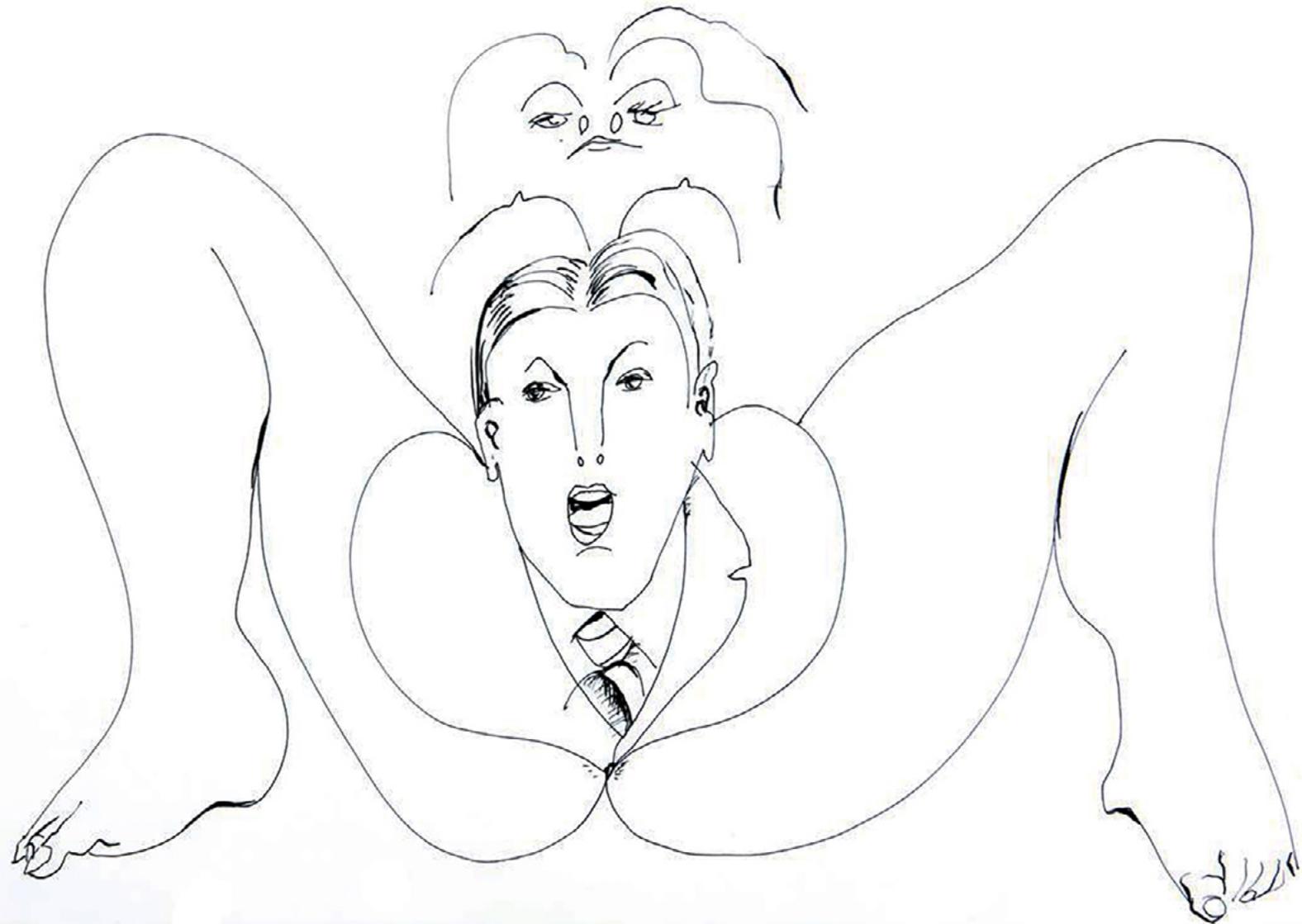
La película tiene un desarrollo contrapuntístico entre una narración lenta, morosa, decíamos susurrada y los momentos de máxima tensión y dinamismo que corresponde a los juegos automovilísticos. No hay agresividad, salvo en algunos casos cuando se está al volante de un automóvil. En ese entramado hay un sólo exabrupto, cuando la doctora policial no encuentra el control del video. El resto transcurre en un clima apacible, únicamente alterado por los accidentes o las provocaciones automovilísticas, que en realidad no alteran, sino que excitan.

Los personajes no son contestatarios, cómo aquellos motociclistas de los cincuentas, ni siquiera son sus herederos (es cierto que Vaughan tuvo una, pero, probablemente, eso fue en la época en la que era un experto de cómputo en los sistemas de tránsito). La mayoría está asimilado al sistema capitalista, donde el automóvil es un símbolo al que lejos de rechazar lo exalta. Hay una exaltación de lo metálico, de lo aséptico. El mundo parece haber tomado un rumbo absolutamente cínico y la dimensión de lo policial es un marco decorativo que a veces entra en escena sólo para mostrar su existencia. En ningún momento el protagonista es molestado, pese a que ha cometido una especie de asesinato en segundo o tercer grado (eso se lo dejo a los juristas), cuando invade el carril contrario y colisiona con el auto de la doctora causándole la muerte a su marido. De la ineptitud policial también se da cuenta cuando ésta revisa el automóvil de Vaughan buscando manchas de sangre que no encuentra y acto seguido Ballard las descubre, algo demasiado evidente como para que pasen desapercibidas.

Desde el punto de vista de la construcción, la película está bastante ajustada. Quizá sobre algún personaje como es el caso de Gabrielle que no aporta demasiado a su desarrollo. Salvo que, tal vez, nos permita entender quien aporta los fondos a los proyectos de Vaughan (si no, ¿de dónde sale el capital para realizar sus aventuras de reconstrucción de accidentes famosos?). Ella también nos hace apreciar cómo realiza el amor una parálitica. Sin olvidar que es la que posibilita el solaz del protagonista con las costuras de su cuerpo, experiencia que su mujer ha realizado con las costuras de Vaughan.

¿Qué el film es puramente pornográfico? Me resisto a esa apreciación. Me parece que lo pornográfico pasa por la exhibición de diversas acciones sexuales con un lujo en la mostración de los órganos genitales. Y por un argumento que es la propia ausencia de argumento, lo único que interesa es la cópula y sus variantes. Si lo que nos diferencia de los animales es que no sólo podemos realizar actos sexuales sino también hablar de ellos sin estar ejecutándolos necesariamente, aquí se habla bastante de los mismos, inclusive en una escena se comenta el deseo de acción futura mientras se ejecuta una en ese presente. En las películas porno no se habla de nada, sólo se ejecuta.

Autos y sexo. Orgasmo y muerte parece ser la conjunción. La película es inquietante. Si alguien me preguntara si me gustó, tendría que decir que no, no me gusta esa prospectiva. Pero yo no se trata de comentarles mis gustos. En una exposición de pinturas en una galería, conversaba con alguien sobre la obra exhibida; fuerte, expresionista, casi grotesca, pero muy buena. Mi interlocutor me contesta que nunca en la vida colgaría algo así en su casa. Le dije que ese era un mal método para apreciar una obra de arte, porque no la pensaba mejor expuesta en un museo y esto, al disipar el temor cotidiano de verla le permitiría acercarse a ella de una manera distinta y, quizá, terminara apreciándola. La película que terminamos de ver es inquietante, dispara muchos interrogantes. No es un film agradable pero no me parece una nada, un sin sentido, un puro juego de artificio. Bajo una superficie pulida se mueven formas que buscan expresarse.



F Capítulo seis

El hacer cinematográfico: un documento dramático

Hay ciertos momentos en el cine que poseen una transparencia tan inesperada una cualidad concreta tan abrumadora, que uno se queda sin aliento, se remueve en la butaca o se muerde un puño. Robert Mitchum sale al campo a caballo y, por un corto instante, antes del cambio de plano, se pierde en la lejanía; el paisaje, de golpe deshabitado, se entreabre como la crisálida de la que sale la mariposa. La sombra de una nube atraviesa el campo en diagonal. .. (...) De súbito ya no hay nada que describir, algo se ha hecho muy evidente y ha brotado de la imagen, se ha transformado en un sentimiento, un recuerdo, una emoción que nada tienen que ver con las palabras y los planos siguientes. Por un instante, el film ha sido un olor, un sabor en la boca, una sensación picante en las manos, un golpe de viento contra una camisa mojada de sudor, un libro de infancia que uno no ha vuelto a ver desde la edad de cinco años, un parpadeo de los ojos ...

Es evidente que la referencia de Win Wenders (1996) es al cine de ficción, el actor, el vestuario y, hasta el caballo, son de esa condición. Pero, ¿y el paisaje? Es el momento supremo de la emoción que el director nos transmite. Ese estaba allí y fue fotografiado en directo, en tanto tal pertenecería al terreno del documental, ha penetrado en la ficción. El movimiento recíproco también es factible y necesario.

Aquí, igualmente, el paisaje urbano es real, la persona entrevistada, ni duda cabe, los músicos, lo mismo. No hay vestuario, salvo los del club de admiradores de la Virgen de los Remedios. No hay, ni siquiera, un caballo que cruce la escena. Es un documental. Sin embargo, desde mi perspectiva, es ficción. El vínculo del personaje con la imagen de la Virgen a la que describe como viva y en la expresión de sus sentimientos, cuando está contenta, cuando está triste, cuando ríe, escapa a la realidad. Luego, la construcción que incluye a los cantantes, siguiendo la misma línea de pensamiento que la señora, refuerza esa característica. Como tal se arriba al sentido de lo dramático no en cuanto a crisis, pero sí en la dirección del conflicto. Así, el documental ingresa con derecho propio al sentido de la ficción sin que por ello resulte denigrante para sus protagonistas, dado que han sido tratados con respeto en sus creencias. No hay, ni siquiera, una intención irónica.

Entonces, a través de estas reflexiones tomadas de mis propias realizaciones propongo el análisis de la condición dramática de la narración y el sentido ficcional que puede asumir en ciertas zonas el trabajo realizado.

Dos son las formaciones cinematográficas mediante las que se narra: ficción y documental. Una pertenece al ámbito de lo dramático; se construye con personajes y acontecimientos, en cierta territorialidad. El documental es interacción con la realidad, permite la reconstrucción histórica de lugares y representaciones. En los orígenes del cine están los documentales, filmaciones directas de los acontecimientos. De idéntica forma sucede en la literatura, señalan René Wellek y Austin Warren:

La novela procede genealógicamente de formas narrativas no ficticias, como la epístola, el diario, las memorias o biografías, la crónica o historia; se desarrolla, por así decir, partiendo de documentos; en el aspecto estilístico subraya el detalle representativo, la “mimesis” en sentido estricto (1985, 259).

En tal caso las cartas entrarían en el documento, origen de la literatura. No obstante, pueden pertenecer a la ficción en tanto describen situaciones inexistentes. Un grupo de colonos franceses se instala en Veracruz, México, fundando un pueblo llamado Jicaltepec, en el año 1833. Les escriben cartas a sus familiares franceses, sobre las maravillas del lugar de su asentamiento cuando están sufriendo penurias pero quieren convencerlos para que los sigan en la aventura.

Entonces, ¿toda ficción es una mentira? No, en términos absolutos, sobre todo si nos atenemos a Picasso: “el arte es una mentira que nos muestra la verdad”. Pero, lo inverso si lo es: toda mentira es una ficción. Hay algo que se inventa, una narración que se crea para convencer a alguien, como el caso recién señalado. Es decir que la ficción penetra profundamente en el documental tanto por los protagonistas como por la forma que se construye con una serie de referencias laterales. Sin olvidar los casos en los que se producen alteraciones sustanciales por parte del realizador con el propósito de obtener un fin, excede la idea del punto de vista para internarse en lo perverso. Son las famosas construcciones realizadas para ponderar a un político o denostar a su oponente con argumentos falaces mediante simulacros.

Sin embargo, el desarrollo del cine está en su formación de ficción y como tal penetra en la del documental que no puede permanecer ajeno a tal influjo por que allí está su mayor vitalidad. Ese desarrollo es cuestión de ficción en la gran mayoría de los grandes filmes. El film de ficción es el producto tipo del cine universal. Repitámoslo para sacudir la evidencia de esta verdad y hacerla aparecer en su extrañeza: el cine europeo, norteamericano, incluso soviético, japonés, indú , latinoamericano, egipcio y muy pronto el negro africano, se han desarrollado, se desarrollan y van a desarrollarse con films de ficción (Morín, 1972, 190).

He utilizado la idea de formación para referir a la ficción y al documental, y alejarme de la noción de género que tanto mezcla estos dos conceptos con otros que están en el interior de ellos, sobre todo en el de ficción y que devienen del teatro, aunque en cine han sufrido diversas bifurcaciones, son los primigenios géneros de la tragedia y la comedia.

El documental no tiene esas categorías tan marcadas, participa de un conjunto híbrido ya que transita por distintos momentos. La singularidad es que registra diversas formas de representación llegando a mostrar el aplauso que se les prodiga a los actores de los sucesos. Vincula acontecimientos contemporáneos que en lo real no tenían correspondencia o circunstancias diferenciadas en el tiempo y el espacio en un intento de expresividad. Remite a la idea de que la cultura es una totalidad: es del conjunto de los seres, sin importar el momento ni el lugar donde se hubiera producido.

El lenguaje del cine ha surgido de la misma génesis, conoce la misma continuidad dialéctica que el lenguaje de las palabras, pero está mucho menos diferenciado. Por eso se parece al lenguaje primitivo. El uno se expresa por imágenes (metáforas analógicas) y el otro está hecho de imágenes (...). Sin embargo no hay que olvidar las diferencias. El cine no dispone prácticamente de vocabulario convencional. Sus signos no son más que símbolos estereotipados, metamorfosis y desapariciones transformadas en comas y punto final (encadenado, fundido) (Morin, 1972, 217/8).

En literatura hay una denominación para separar y consecuentemente emparentar esas formaciones y es el llamado no-ficción. Teóricamente cabría aplicarlo al documental, pero rechazó la idea de utilizar una negación para considerar una proposición. Ateo, arte no-figurativo, entrarían dentro del mismo discurrir. Sin embargo, insisto, en la medida que se desprende de la ficción está ponderando su naturaleza y apropiándose de sus cualidades.

Tanto el arte del cine como el del verbo, suben un peldaño más: en última instancia lo que distingue -sociológicamente hablando la novela de Proust de un libro de cocina y el cine de Visconti de un documental quirúrgico- es, precisamente, la riqueza de las connotaciones (Metz, 1972, 123).

Es evidente el sentido que la imagen visual guarda para el cine, pero también las palabras construyen imágenes tanto en la literatura como en el cine. La articulación fundamental está en la imagen, entendida como un complejo constructo que no sólo muestra lo que está en pantalla sino que articula la voz del dicente, refiere a lo ausente. No es subalterna, asume un verdadero protagonismo, es contrapuntística con el conjunto que la articula. Orienté el discurso filmico en el sentido, la noción, de fábula cinematográfica (Ranciere), trabajando el material documental como un hecho dramático. Los entrevistados son ahora personajes insertos en una trama que se construye desde su acción.

La cotidianidad que el documental registra ingresa en la ficción y los hechos mostrados terminan por contar múltiples historias. La idea es que lo narrado diga de sí, sin ninguna intervención de narrador externo, que propusiera una orientación de la exposición fílmica.

El filme documental puede entonces aislar el trabajo artístico de la ficción disociándolo de eso a lo que se acostumbra a asimilar: la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad. Puede reducirlo a su esencia: un modo de descomponer una historia en secuencias o montar planos en forma de historia, de unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes, de dilatar o comprimir el tiempo (Ranciere, 2005, 183).

Deben considerarse ya superadas aquellas teorías erróneas que condicionan el valor estético del film al predominio de los elementos visuales sobre los del diálogo, negándose a las obras cinematográficas que recurren a las posibilidades expresivas del diálogo, 'medio de lenguaje típico de otra forma de arte: el teatro (Gheli, 1959, 85).

Prescindiendo de la consideración de que el diálogo es un medio expresivo peculiar de la literatura en general -baste pensar en el valor estético del diálogo en las obras de Hemingway-, esa apriorística limitación de los medios del lenguaje cinematográfico es totalmente arbitraria y no afecta la esencia estética real de los medios de expresión del mismo (Lotman, 1979, 131).

La cámara, un instrumento de exploración, documenta, y es la escritura de la investigación. Con una sintaxis y una semántica propia, construye la imagen. “Esta capacidad del cine para ‘absorber’ tipos tan variados de semiosis y para integrarlos. en un sistema único, es lo que nos permite definir el cine como un arte de carácter sintético o polifónico” (Lotman,1979, 131).

Son narraciones que van más allá de los códigos visuales y formales que la componen. Lo captado trasciende a otro nivel, al de la expresividad, colocando a la cotidianidad real en el plano de la representación, es la narración que el montaje complementa. Los hechos narrados se cuentan a sí mismos. Perteneciendo a la esfera de lo documental, asume rasgos de lo ficcional al trabajar dramáticamente el acontecimiento narrado. No obstante, no hay propuesta pura, en muchos casos un entretreído de ambos es probable, sin olvidar la palabra en pantalla y la música, los ruidos o el silencio. El mismo Lotman señala:

El cine contemporáneo utiliza además otros lenguajes: incorpora mensajes verbales, mensajes musicales e intensifica las relaciones extratextuales, que añaden al film estructuras de sentidos muy variados. Todos estos estratos semióticos forman un montaje complejo, con lo que sus relaciones mutuas también crean efectos de sentido. (Lotman, 1979, 145).

El conjunto puede articularse por una relación complementaria y/o antagonica con el objeto que se narra. La ciudad de Guanajuato y su característica: está horadada por túneles. Así, la extensión de lo dicho se expande en lo nombrado y termina incorporando otras imágenes que pertenecen al sentido de la ciudad. Me refiero a las momias, seres emblemáticos de esa urbe, que cierran el movimiento de penetración. Más adelante serán retomadas en otro contexto, desde aquí despiertan la intriga. Coincidiendo con Lotman: “El objeto, al repetirse en el cine, adquiere una “expresividad” que puede ser más expresiva que el propio objeto” (1979,131).

La dramatización se extiende con la música, es decir que la construcción corresponde al ámbito ficcional al enfrentar esos condimentos que el propio entrevistado desconoce en el instante en que se realiza y el intento es el énfasis expresivo.

Pudovkin, reafirmando la necesidad de un contrapunto visual-auditivo, precisa su afirmación diciendo que mientras la imagen “que puede fijar el ritmo del mundo”, desarrolla una función objetiva, el sonido, que sigue el ritmo de las percepciones humanas, ejerce una función subjetiva (Gheli, 1959, 165).

En el ejemplo anterior la dialéctica se juega entre los personajes y la ciudad, en ese caso representada por los túneles. En el cine de ficción podemos encontrar un sentido similar en una de las líneas de acción donde el personaje principal cuestiona a la ciudad que cierra su voz para resolver su duda. ¿Por qué Venecia es desinfectada? ¿Acaso se está frente a una epidemia? Tendrá que trajinar bastante hasta encontrar a una persona sensible que le pueda aclarar sobre su angustiante incertidumbre. Esto da marco y permite el desarrollo de la acción de su despertar sexual en una dimensión que no estaba en su historia, me refiero al deseo que provoca en él un jovencito que se hospeda en el mismo hotel donde ha llegado para reponerse de su mal. En este caso, el conflicto es interno dado que su antagonista le provoca ese sentimiento inesperado al que reprime con todas sus fuerzas. Muerte en Venecia, de Luchino Visconti, basado en la obra homónima de Thomas Mann, habla de esa perplejidad ante lo nuevo, lo inesperado, provocando una inmersión en su pasado, retrotrayendo viejos enfrentamientos y sinsabores de su existencia. Así, esos conflictos paralelos alimentan el conjunto del relato sobre el tendido de su momento actual frente al cataclismo y la muerte.

El género dramático (aquí sí es pertinente hablar de género) se ubicaría entre los ya señalados de la tragedia y la comedia. El autor lleva el desarrollo de la acción a la escena: los hechos no se relatan, sino que se representan. Su forma expresiva es el diálogo que permite definir el carácter de los personajes: la palabra revela intenciones y estados de ánimo, en definitiva, lo que no se puede ver, y en ello radica su importancia. Esta modalidad exige un gran esfuerzo de creación, ya que obliga a penetrar en el pensamiento de los

personajes. Adquieren vida gracias a los actores que los escenifican, esto implica la ausencia de un mediador (voz en off, narrador) entre el mundo creado (la realidad ficticia) y el espectador. Las personas convierten en lenguaje los elementos que perciben, mientras que en el personaje, el objeto percibido, es ya lenguaje. El drama en el cine, se centra principalmente en el desarrollo de un conflicto entre los protagonistas. El sentido de conflicto generalmente se establece entre el protagonista y sus antagonistas, o del protagonista con su entorno o consigo mismo. Suele ser expresado por la palabra o las acciones físicas y su desarrollo y vericuetos constituyen la trama del film. La persona es la realidad íntima, la totalidad del auténtico ser, lo que se esconde dentro del personaje, que sólo es una imagen ficticia que el mundo nos impone o que inventamos y ofrecemos al resto del mundo. Así, cada uno de los entrevistados deja ver su faceta como personaje y en tanto tal es asumido desde la realización al considerarlos en el montaje y estructurar la obra desde el concepto de la ficción.

Se ha diseñado una idea para formular este parentesco entre el cine de ficción y el documental. El término es: docudrama. Se colocan en él películas como *La vida en Rosa* de Olivier Dahan. Si bien su construcción apela a la apariencia de un reportaje documental, no lo es, en la medida que los intérpretes son eso, intérpretes, y no las personas reales que vivieron esos acontecimientos.

El sentido que puede tener una narración dentro de un documental se ve caracterizada por los sucesos que relata y la convicción del dicente, Así, el hermano de la señora que cuida a la imagen de la Virgen y le atribuye poder de comunicación, se suma con su testimonio de cuando jugaba con la Virgen en su niñez.

Un film que resulta interesante por su interacción entre ficción y supuesto documental es *El ciudadano Kane*. Esta película fue una ruptura, no sólo por el uso de la profundidad de campo sino por su estructura radical en la construcción temporal del relato, Borges dirá:

El tema (a la vez metafísico y policial, a la vez psicológico y alegórico) es la investigación del alma secreta de un hombre, a través de las obras que ha construido, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto. Abrumadoramente, infinitamente, Orson Welles exhibe fragmentos de la vida del hombre Charles Foster Kane y nos invita a combinarlos y a reconstruirlos (Borges, 1941).

Esa idea de reconstrucción, sin embargo, podría resultar abstrusa para su época y por ello se ve precisado a construir la “verdad” que el documental (ficticio, también) provee. Entonces, luego de la secuencia inicial, lóbrega, un noticiario cinematográfico, sintetiza la vida de un hombre que tanto fue amado como profundamente odiado, mostrando las imágenes de su trayectoria en forma cronológica y con un locutor que explica ese devenir. Le da carta de credibilidad tanto a sus aciertos como a sus errores. En forma inteligente prepara al espectador, que ahora conoce la trama, para ahondar en la pura narración intrincada, entretejida por un reportero. Quien permanece anónimo a lo largo del relato, nueva articulación entre la ficción y el documental, ya que todo periodista que se precie se ocultará para dejar que los acontecimientos sean los protagonistas. Así, el espectador presenciara dos veces la misma historia pero los giros narrativos la harán diversa. Es, probablemente a ello que se refiere Borges al señalar que:

La banalidad *Citizen Kane* (cuyo nombre en la República Argentina es *El Ciudadano*) tiene por lo menos dos argumentos. El primero, de una imbecilidad casi banal, quiere sobornar el aplauso de los muy distraídos (...) El segundo es muy superior. Une al recuerdo de Koheleth al de otro nihilista: Franz Kafka. El tema (a la vez metafísico ... (Sigue la cita anterior).

La banalidad, en tal caso, estaría en esa construcción que los noticiarios de cine de la época utilizaban para informar en los entreactos sobre los acontecimientos mundiales. “Algunos de ellos, como la serie *The March of the Time*, reflejaban una inclinación editorial, mientras que otros -los de Pathé o Paramount- presentaban amplios reportajes objetivos” (Meran Harsan, 1981, 141). En esa dirección resultaban

intrascendentes. Aquí, colocado en este contexto, entre una introducción siniestra y la averiguación esencial de una vida, adquiere una gran relevancia. Al comienzo, la cámara recorre el castillo, presenciando la muerte del magnate y la reunión de los periodistas, después del noticiero, al que descalifican señalando que la vida de un hombre no puede reducirse a ese conjunto de imágenes. Por ello inician la pesquisa que da origen al núcleo narrativo. Cuando tal acontecimiento sucede, cuando asistimos a esa narración compleja que es el conjunto del film, aquellas imágenes pseudo documentales regresan a nuestra memoria potenciadas por el nuevo discurso. Una narración es un conjunto de implicaciones que se fortalecen mutuamente. No es posible desarticularlas o definir qué parte tiene más valor que otra. Si lo consideramos de esta manera, la lectura de Borges resulta pobre, en un sentido, en el otro es profunda. La tensión que se establece entre las dos formas narrativas produce en el espectador una sensación de verdad documental y perplejidad narrativa. La obra está circulando entre opuestos, realidad-ficción, verdad-simulación. Son factores que están en juego en el propio discurso, entre la historia de Kane que se narra y la estructura que le da soporte.

Y si el cine en tanto totalidad provoca, en primer lugar, la impresión de formar un conjunto desprovisto de toda organización estricta, ello es en gran medida . porque es uno de los lugares donde se entrecruzan muchos sistemas de significantes dotados de una autonomía relativa, y provenientes de todas las partes de la cultura: el lenguaje cinematográfico sólo es uno de ellos; no por ello aquello de lo cual no da cuenta está condenado a lo amorfo, sino simplemente se formó en otra parte (Metz, 1972, 121).

El sentido abierto de la estructura de un documental permite experimentar con el relato. Estas aportaciones suelen ser aprovechadas por la ficción para ampliar sus fronteras narrativas.

La imagen es con relación a la ciudad en el filme Guanajuato, ciudad juguete. Construye una aproximación ficcional que da cuenta de diversas características de ese conjunto urbano. Un conglomerado con muchos, zigzagueantes y encontrados callejones en una singular traza urbana surgida de los desagües de la montaña. Muchos de ellos tienen diferentes leyendas, una de las más famosas es la del callejón del beso con una anécdota similar a Romeo y Julieta y fatalidad trágica, aunque con dos balcones encontrados que permitían la reunión de los enamorados. En el film, el narrador trata de explicar la leyenda basándose en diversas interpretaciones sobre tan singular nombre. Lo hace a modo de un cuentero comunitario con una construcción dramática en tres actos. Exposición del motivo, desarrollo de la tesis y final, que resulta inesperado. Ese conjunto está interpretado, de tal suerte que su exposición gana en expresividad. Es una narración encajada en una narración más amplia donde hay múltiples referencias a la ciudad.

F

Capítulo siete

El Gatopardo Lampedusa-Visconti

Introducción

Cuando se realizó el film, la novela, ópera prima y póstuma a la vez, llevaba muy poco tiempo publicada. De Giuseppe Tomasi di Lampedusa, un autor desconocido. Es la película que los catapultó a la fama. Las obras se vinculan en un entramado diverso. Lo que pertenece a lo real y sus relaciones mutuas y lo que se manifiesta desde la narración y sus concernidas dialécticas. Porque si bien la película no altera esencialmente lo impreso en tanto si sufre su influencia y condición, potenciando en cambio su contenido. Es el lector-espectador quien aborda al libro de manera diversa cuando ejerce su función de lector después de la proyección. En la percepción, cuando la obra se realiza desde su destinatario, sufrirá modificaciones no tangibles, pero ciertas.

Fragmento 1. Garibaldi. La muerte del soldado y la carta con el periódico que le envía su cuñado ocurren en momentos distintos, un mes de diferencia, y aquí son juntados para lograr una mayor expresividad dramática. El cuerpo del guerrero es presentado de una manera extremadamente violenta, que en la película ofrece una posición más digna.

Fragmento 2. Leitmotiv dramático magistral del escritor que la película refleja. Idea o motivo central de un discurso u obra literaria, que se repite a lo largo de él: el leitmotiv del relato es la crisis de valores. Que en el caso que nos ocupa estará dado por la afirmación de Tancredi: “Si queremos que todo siga como está, es preciso que todo cambie”.

Lampedusa afirma que Tancredi era para el príncipe su verdadero hijo. Hay en ello un hecho sesgado que viene de su historia personal ya que no tuvo hijos y por ello adoptó a un joven en su vida ya avanzada. El cariño paternal se desplaza hacia otro que no es propio. Hay un profundo respeto de Visconti hacia Lampedusa. No obstante, el material fílmico no puede acatar totalmente ciertos hechos; la extensión temporal del original: mayo de 1860 a mayo de 1910. La adaptación se detiene en julio de 1862 e insinúa la muerte del príncipe que en el original sucederá 20 años después, en julio de 1883. O la desproporción entre el baile final narrado en pocas páginas y la extensa puesta en escena de un gran espectáculo que reúne las líneas de acción y potencia lo narrado. Tanto hay comportamientos que la película registra del libro, como si de un cuaderno de dirección se tratase, verbigracia cuando el Gatopardo recibe la propuesta de convertirse en Senador. Y la música, de Nino Rota, estupenda, que le da una dimensión sublime a lo expuesto. Hay también una vinculación horizontal cine-cine ya que no sólo comparte con Fellini al músico sino que algunas referencias parecen provenir desde la *Dolce vita*.

Un libro que fue rechazado con el argumento que hubiese sido un buen material para lectores del siglo XIX; publicado por Feltrinelli, después de la muerte de su autor, posee giros narrativos, juegos de palabras y conceptos restallantes que la ubican en la actualidad con fuerza. La deslumbrante realización de Visconti, un maestro de la adaptación, piénsese en *El Extranjero* de Camus, hacen de esta creación compartida un verdadero deleite y una constante invitación para releer el libro o la película. Un conde representando a un príncipe con respeto nobiliario y artístico con una visión desde el materialismo histórico, aunque en su época fue duramente atacada por la izquierda.

Fragmento 3. El ombligo. Lo que le dice al sacerdote, en la novela, es una reflexión a voces que realiza en las calles de Palermo, camino a la casa de Mariannina, la prostituta. Así, un recitativo se transforma en una solución dramática.

Fragmento 4. Descubrimiento político. Esta escena refleja al original de una manera amplia ya que la reflexión del príncipe, dicha a otro personaje, no tiene la precisión del concepto de clases sociales. La respuesta del sacerdote si es similar y está en el contexto del lugar.

Fragmento 5. Ciegos de espíritu. Es una construcción textual del original.

Fragmento 6. El paisaje. Se manifiesta como el original en su admiración por el paisaje y su idea como forjador del carácter siciliano que luego repetirá en otras oportunidades.

Fragmento 7. La guerra. Esta escena ocupa más de 7 minutos de película en tanto en el libro se define en cuatro renglones. Aquí pertenece al pasado ya que se la menciona en el viaje a Donnafugata, en tanto en el film se incorpora en el presente narrativo. Similar ejecución tendrá el día del plebiscito o en la extensión del cinematográficamente magnífico baile final que Visconti ocupó un mes para realizarlo. Entonces, la creación cinematográfica desborda al original literario.

Fragmentos 8 y 9. El viaje. Luego de la secuencia de los enfrentamientos palermitanos la cámara abre en un gran plano general con las cuatro carrozas rumbo al veraneo en el espléndido marco de las montañas sicilianas haciendo un justo homenaje a las definiciones de Lampedusa sobre este particular paisaje, y la música agitada, dramática cambia súbitamente al extraordinario leitmotiv del film de Nino Rotta. O sea a la melodía o idea fundamental de una composición musical que se va repitiendo y desarrollando de distintas formas a lo largo de toda la obra. En diversas ocasiones Lampedusa se refiere al paisaje siciliano como uno de los protagonistas de su historia. Un momento antes vimos la expresión admirada del príncipe cuando abre la ventana y ve el paisaje exclamando que eso era el forjador del carácter de los sicilianos y que ningún Garibaldi podrá cambiar jamás. Más adelante, al definir el carácter de sus habitantes ante el enviado del gobierno con el propósito de convencerlo para que sea senador en el nuevo orden afirma:

... dije los sicilianos, y hubiera debido añadir Sicilia, el ambiente, el clima, el paisaje siciliano. Estas son

las fuerzas y acaso más que las dominaciones extranjeras y los incongruentes estupro, que formaron nuestro ánimo, este paisaje que ignora el camino del medio entre la blandura lasciva y la maldita fogosidad; que no es nunca mezquino, como debería ser una tierra hecha para morada de seres racionales, esta tierra que a pocas millas de distancia tiene el infierno en tomo a Randazzo y la belleza de la bahía Taormina, este clima que nos inflige seis meses de fiebre de 40 grados ...

La sensación que nos transmite la fotografía de Rotunno, es casi física. Vigorosa interpretación del sentimiento de Lampedusa. Una magistral muestra de lo que significa representar (en el sentido de volver a presentar) en cine, un material literario.

Fragmento 10. El puesto. Esta acción no está en el original. Entiendo que el propósito es confrontar el viejo orden con el nuevo y cómo éste termina cediendo frente aquel La apremiante afirmación de “Soy el capitán príncipe Tancredi Falconeri”, uniendo sus dos títulos, sus dos estados, el pasado y el presente, para reforzar su argumento. “Peleé con ustedes en Palermo”. La pregunta sería ¿con qué fin? Evidentemente, no para cambiar las cosas, sino para que éstas sigan como están, haciendo realidad su propia afirmación, aquella que señalamos como leitmotiv dramático. Su rango, su historia, la usa para beneficio de su clase ya que las protestas campesinas por no poder pasar, le tienen sin cuidado. Refleja también el pensamiento del príncipe Salina, en el libro original, cuando se siente humillado al descubrir que: “Su único mérito, por lo que parecía, era el de ser tío del mocoso Tancredi.”

Fragmento 11. La Posada. Es una escena que resume muchas afirmaciones en esta creación que no está en el texto, nos brinda una mirada desde abajo.

Fragmento 12. El galanteo. El film coloca a Tancredi en una franca tarea de seducción de su prima, vemos como le retiene la mano, en tanto Lampedusa pensaba, y con él el príncipe, que eran fantasías de Concetta. La película es un viaje, este viaje, hacia un destino, el que el propio Fabrizio Salina había supuesto: “La chica-su hija-, debe sentir algo por este bribón. Sería una bonita pareja. Pero me temo que Tancredi mire más alto, que quiere decir más bajo.”

Fragmentos 13 y 14. El almuerzo. Es una escena textual, incluso con los raccontos. Una técnica que Lampedusa emplea en diversas ocasiones, incluso desde el comienzo con una visita al rey que el film no incluye. Aquí, es el primero de los tres que Visconti utiliza. Es interesante ver el empleo de la cámara subjetiva que en este caso representa al narrador, o sea el príncipe; se trata de su mirada. Asimismo, emplea un recurso que aparecerá en distintos momentos de la película, a saber: Tancredi le dice a la cámara, o sea al príncipe: “Te llamó excelencia, violando la primera regla de Garibaldi.” En el original es un comentario del autor. Así, la narración transcurre sobre lo dramático sin apelar a la triste voz en off.

Fragmentos 15, 16 y 17. Donnafugata. La llegada contiene los condimentos esenciales de la narración original, aunque la organización de la misma está alterada. Por ejemplo, la entrega del palacio por parte de Don Onofrio, situación que se ubica después del Te Deum. En lo que sí siguió las indicaciones del autor al pie de la letra es en la caracterización de los personajes. Un caso ejemplar es este Don Onofrio. De todas maneras, la puesta en escena bien refleja la afirmación de don Fabricio en el texto original: “Ni que decir que todo está como antes, Es decir, mejor que antes.” Se produce aquí la presentación del personaje que cerrará la pinza del relato en la alianza de clases que se avecina: Don Calogero Cedara. Pese a su profunda genuflexión, el príncipe lo saluda con un tibio abrazo, en tanto la punta de lanza de lo viejo en lo nuevo, Tancredi, lo hace efusivamente, abriéndose a lo que se avecina.

Fragmento 18. El desfile. Recibidos como propietarios del lugar, nada parece que ha cambiado, las muestras de respeto, de sometimiento, se suceden. Según la afirmación de Lampedusa, el príncipe parecía “un león satisfecho y manso”.

Fragmento 19. Entrada a la iglesia. Tanto en el desfile como en la entrada a la iglesia, Visconti desconoce la

narración original, la cual señalaba: “Iba adelante don Ciccio Ginestra, que con el prestigio del uniforme, abría el paso a los demás. Detrás iba el príncipe, dando el brazo a la princesa”.

Fragmento 20. Los invitados. Esta situación está sugerida en el original pero no es el príncipe quien le señala los invitados y menos aún la determinación de que concurren las esposas, ellas estaban incluidas en la lista de la princesa. Es un intento por ubicar a don Fabricio como un ser de avanzada

Fragmento 21. Travelling. Es un momento notable del film que recupera la afirmación del autor cuando señala que se los veía “polvorientos pero imponentes”. Es una metáfora del cambio, el conjunto de nobles, hieráticos, perdidos en su silencio, en la gloria del pasado. Ilustres muebles abandonados a la fatiga del tiempo. Es el instante más alto de la película que anuncia el deslizamiento hacia el fin de una clase.

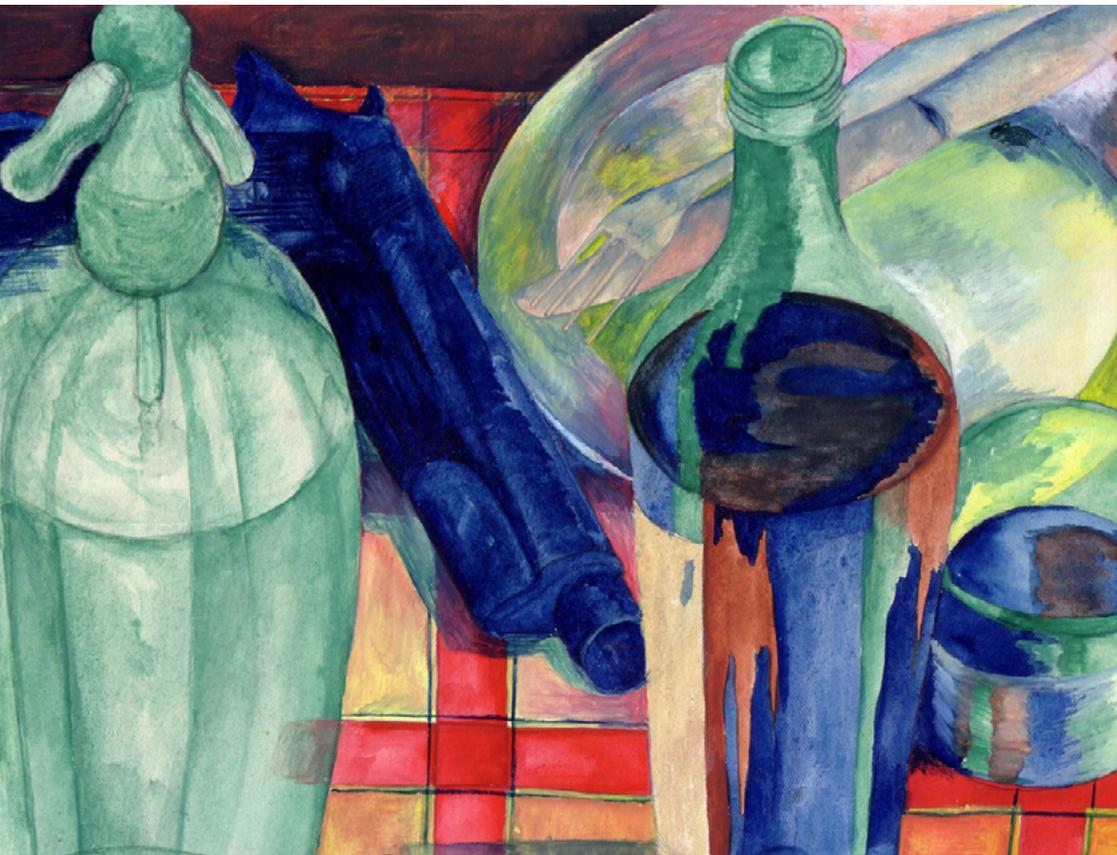
Fragmento 22. El baño. Un nuevo ejemplo de cómo una acotación del autor se dramatiza en la voz del príncipe.

Fragmento 23. 45 años. El hombre vigoroso resiente el paso de los años. Otra vez un comentario del novelista es dramatizado, probablemente un director con menor talento lo habría colocado como un pensamiento, es decir con voz en off.

Fragmento 24. El amor. Sólo una frase de esta larga explicación se la dice al padre Pirrone. El resto es su pensamiento o comentarios del autor. Nuevamente aquí están dramatizadas en función de la solidez del relato.

Fragmento 25. Angélica. Se presenta el cambio, entra una Venus burguesa subyugando a los hombres y desplazando a las mujeres de la aristocracia. El arpón de lo nuevo se clava en sus entrañas. Seguramente Lampedusa estaría conforme con la elección de Claudia Cardinale para el papel. Lo mismo se podría decir de Lancaster y Delón respondiendo a los arquetipos que en su texto dibujara.

Fragmento 26. La cena. Aquí se cierra la historia que no es el fin de un hecho sino el comienzo de lo nuevo. Don Calogero comprende que la unión será fructífera. La cena está servida, comienza el tiempo de la comida en la que el libro y la película irán completando el bordado de los acontecimientos para producir el cambio que permite que todo quede como está.



F Capítulo ocho

Vestida para matar *Dressed to kill*

1 0:00:00 El sueño en el baño. Comienza con un sueño, el de Kate Miller; termina con un sueño, el de Liz Blake. El sueño es en el baño, tanto el primero como el último son mujeres que se están bañando. En los dos hay sexualidad y violencia. En los dos hay un personaje masculino que acude al rescate de la mujer soñante, el marido de Kate, en el primero, y su hijo, Peter, en el segundo. Uno es la anticipación de su muerte, el otro un fantasma que regresa a cobrar una deuda. Si nos atenemos a la prejuiciosa interpretación del policía, el detective Marino, la señora Miller es una prostituta como lo es, realmente, Liz. Dos mujeres en espejo, articuladas por Peter.

El film presenta una construcción, un andamiaje, una estructura muy sólida y rigurosa, con secuencias verdaderamente antológicas que le permiten ocultar algunas de sus falencias. Por ello haremos un seguimiento pormenorizado de su narración para que podamos compartir con claridad este punto de vista y debatirlo si fuera posible, he numerado las escenas y el tiempo del film transcurrido.

2 0:02:37 Relación sexual. Una relación sin compromiso afectivo, del fingimiento, un acto sin goce que prepara la situación que se jugará en el museo.

3 0:03:36 Con Peter, el hijo, en su laboratorio. Nos informa del tipo de obsesividad y talento del joven, cuyos conocimientos permitirán desentrañar el misterio de la mujer rubia, de Bobby, la asesina. En esta escena comienzan las palabras, un juego importante que marcará el desarrollo del film por su presencia, pero sobre todo, por su ausencia.

4 0:06:17 Ubica al espectador sobre la casa y el nombre del analista: Dr. Robert Elliott. El frente de esa casa será muy importante, tanto para las observaciones fílmicas de Peter como para su mirada en la escena del desenlace.

5 0:06:51 El analista y la forma de relación muy cercana. Nos habla de la forma en que se establece la comunicación entre ellos, a la par que nos muestra la espacialidad del consultorio y la sala contigua de la recepcionista explicándonos de paso el porqué de su ausencia para justificar la contestadora que jugará un papel significativo en la trama.

6 0:07:27 La sesión. Refuerza y explicita la relación con el marido y aparece el intento de seducción al psiquiatra, situación que se jugará como un espejo de la entrevista entre Liz y el Dr. Elliott en la escena 46. Es el fin de las palabras.

Un teórico y guionista norteamericano señala que un film, como una obra de teatro, se divide en tres actos. El primero, es introductorio, y tiene que durar unos diez minutos. Allí comienza el segundo, donde deberá plantearse un problema que cambiará el curso de la acción y obligará al protagonista a esforzarse durante los aproximadamente cincuenta minutos para resolverlo. De no ser así, si no se presenta una situación inesperada, que cambie radicalmente lo hasta allí expuesto, el film pierde interés y resultaría, según esta visión, poco menos que imposible levantarlo. Sobre el final del segundo acto se producirá otro hecho singular que hará girar, nuevamente, el hilo de los acontecimientos para conducirlos a su culminación. El film que hoy comentamos respeta estrictamente, al menos en este primer segmento, el esquema. Cómo, de qué manera, Brian De Palma nos presenta los condicionantes necesarios del desarrollo posterior. Es cierto que la protagonista muere en el minuto treinta y dos y no será ella la que tendrá que resolver los acontecimientos, pero lo que sí es cierto que el curso de la acción se desvía a partir del diez, cuando comienza la escena del museo, más propiamente en el minuto trece con la presencia de Lotman.

7 0:10:28 El Museo. La pintura que observa se parece a la del pintor de Una mujer descasada. Esta observación puede resultar muy subjetiva, sin embargo encontré en el film varias referencias a otros directores que pueden ser discutibles, como un cierto clima Godardiano que recuerda su Alphaville en las tomas nocturnas combinadas con la utilización de la música. Lo que resulta innegable es el homenaje a Hitchcock, tanto en el asesinato de Kate como en el sueño del baño de Liz.

8 0:13:30 Entra el amante. Warren Lotman es el nombre del seductor. 0:14:38 El guante que cae, luego del juego del anillo actúan como elementos de seducción. Mientras ella había mirado un cuadro realista, el de esa mujer que la observaba con mansedumbre, la siguiente persecución, cuando Kate trata de alcanzar a Lotman, es en las salas de arte informal y geométrico. Cuando regresa al lugar en busca de su guante lo primero que entra en juego, desde el cuadro donde están representadas, son unas modelos desnudas de Philip Pearlstein, marcando el momento de realización erótica que se avecina. Descubre que su guante ha desaparecido y no podía estar allí porque ella ya había recordado que él la tomó del hombro con la mano izquierda enfundada en su guante a los 0:16:38. Parte nuevamente tras del hombre, en ese movimiento se enfrenta a un sillón que está en exhibición: El sillón del analista. El film tiene este tipo de referencias que tanto preanuncian situaciones, traen al presente hechos que, aparentemente, no deberían estar allí (no olvidemos que ella es seguida, aunque no sepamos todavía la identidad, por el Dr. Elliott) y refuerza ciertos hechos actuales con figuras del pasado, como el tema del guante.

9 0:19:25 Sale del museo. Se despide del guante arrojándolo a la vereda para correr por el otro que en la

lógica del guante único carece de sentido dado que no recoge el que acaba de botar en la banqueta. El guante protege, evita que quienes lo usan tomen contacto con objetos contaminados, aísla, previene, es la metáfora del condón que Lotman evidentemente no usará en su casa en la escena siguiente cuando comparte el lecho con Kate.

10 0:21:41 Orgasmo en el taxi. El grito que ella emite en su clímax se mezcla en la banda de sonido con los ruidos de la ciudad. Hay ruidos de sirena que pre anuncian y preparan al espectador para la violencia inminente. La música ha cesado, esa música que se iniciara con la llegada de Lotman. Misma que reaparecerá, con un movimiento de cámara, en la escena siguiente.

0:22:05 El edificio de Lotman. Llega el taxi y panorámica ascendente con el cambio del tiempo, es estupendo el uso del recurso.

12 0:22:51 Interior del Departamento de Lotman. El tiempo equivocado de los dos relojes. Se levanta y llama al hijo. 0:25:10 La respuesta del marido constituye la recuperación de las palabras, 15 minutos después que hubieron desaparecido. La secuencia es memorable por la extensión de ese tiempo que se juega con imágenes, música y ciertos sonidos. Creo que es lo que vale del film, dado que el resto es más rutinario al internarse en una situación policial. Busca el calzón y por pantalla doble recuerda que cayó en el taxi. 0:27:39 Aparecen otras palabras desde la sesión, escritas por ella, a las que se suman las del informe de la enfermedad venérea, incluso con la indicación al portador que debe comunicárselo a quien hubiese tenido relaciones con él. Hay con esto una muerte anunciada: la de su matrimonio. Hay también un acto perverso en ese ocultamiento, entendiendo perversión en un sentido más amplio que el psicoanalítico. En esta dirección, la perversión estaría en el transexualismo del personaje protagónico.

13 0:28:53 Sale al pasillo

14 0:29:19 Es observada

15 0:29:31 Sube al ascensor. 0:29:51 Le falta el anillo y nueva pantalla doble. Debe regresar a buscarlo para no asumir a su matrimonio en esa pérdida que ya estaría anunciada con su contagio (recordemos que en la sesión ella expresa dudas sobre si romper o no con su relación de pareja). 0:30:21 La niña acusadora, refuerza el sentimiento de culpabilidad que la domina. 0:31:48 Encuentro con la muerte

16 0:32:12 Montaje paralelo Esto es significativo a un recurso similar que se presentará más adelante. Es la prostituta Liz Blake y su cliente, regresan las palabras habladas en una transacción de negocios de acciones.

17 0:32:56 Encuentro de las mujeres. Es el momento del relevo del protagonismo femenino.

18 0:34:27 Regreso a su casa del Dr. Robert Elliot. Esto marca un hecho importante a los efectos de la minuciosa construcción del film: es el retorno después del asesinato. Si lo señalamos es por la trampa que se le tiende al espectador con esto, al encubrir una situación falsa, imposible, que pronto se dará.

19 0:36:54 La estación de policía y la prostituta. Llega Elliot y se encuentra con Peter; el hijo y sus astucias electrónicas.

20 0:45:11 Elliott en su consultorio

21 0:45:30 La estación de policía. Liz y el policía Marino quien inicia el proceso de chantaje a Liz. Habría aquí otro acto perverso ya que Marino termina poniendo en riesgo la propia vida de Liz en su afán por descubrir a la asesina. Visto el tema en su sentido amplio, tal lo menciona el diccionario Larousse cuando dice desnaturalizar, alterar. Incluso habla de pervertir un texto literario. Sentido que extrapolamos aquí para adjudicar a don Brian De Palma, tal lo mostraremos más adelante. ¿Si la película entraña un misterio, este texto por qué no?

22 0:48:30 Un teléfono público. Liz trata de ubicar a Ted.

23 0:49:15 La casa del analista (idem 4). El hijo de Kate, Peter Miller llega a la casa del psiquiatra y contabiliza los tiempos de salida de los pacientes hasta la noche fundido encadenado a:

24 0:50:43 Peter está en su laboratorio. Es la primera vez que usa el recurso que sólo repetirá una vez más.

25 0:51 :30 Liz vigilada por la asesina.

26 0:52:05 La casa del analista (idem 4). Peter frente al consultorio, nuevamente instala equipo de espionaje y a los 0:53:32 se divide la pantalla, la izquierda tiene imagen y muestra la partida del muchacho, en ese sitio fundido encadenado a:

27 0:53:42 Complejo de imágenes. Consultorio de Elliott y en la derecha la asesina, Bobby que espía y le llama por teléfono al Dr. a Liz 0:54:23 gana protagonismo y como la pantalla está dividida ella lo está por atender a los dos teléfonos. 0:55:52 Entra programa de televisión con transexual. El cual nos orienta sobre las características de esta transformación que, en definitiva, es la base de la película. Esta secuencia es muy interesante por el uso de la pantalla dividida, hecho que ya fue anunciado en los recuerdos de Kate, el guante, el calzón y el anillo. Nos remite, y con ello connota a la propia narración dentro de la galería de criminales con fuertes conflictos de personalidad. El primer empleo en el cine sonoro fue en la película Jack, el destripador de Londres. El precursor de este uso en el cine mudo, pero con otro sentido, fue Abel Gance con su portentosa Napoleón. En estos casos del sonoro, la división está planteada como fragmentación, como una escisión de la personalidad. Es un recurso brillante, no sólo por el sentido estético sino por el expresivo, puesto al servicio de una definición psicológica.

28 0:57:07 Pasillo de hotel. Bobby, en realidad Liz, va a la habitación 331. funde a negro.

29 0:57:52 Exterior Sheraton. Liz sale y descubre a Bobby que la vigila, se inicia la persecución en taxis.

30 0:58:45 Consultorio de Elliott. El Dr. habla por teléfono en montaje paralelo con la persecución, falsedad porque sabemos que él y Bobby son la misma persona. Pudo haber sucedido antes pero no queda claro. Si así fuera, ¿por qué no ubicar esa charla telefónica antes del ingreso de Liz al hotel o, al menos, antes de su salida. De la misma manera que no es clara la contemporaneidad de la escena anterior (29) con el juego de los teléfonos. Por ello pusimos énfasis en el caso del montaje paralelo anterior (16) porque el uso de este recurso contribuye a afianzar éste dentro de la lógica que el propio film propone. Al final, en la escena 57, De Palma intenta explicar esta mentira narrativa con la inclusión de la policía femenina, llamada Luce, que seguía a Liz. Sin embargo, no escapa al problema. Inmediatamente después de la conversación telefónica, regresamos a la persecución, la falsa asesina es reemplazada por la verdadera Bobby. No hay tiempo para que llegue desde su consultorio y ya operada la transformación. Por qué hacer esto. Creo que el film se debate en el intento de presentar un personaje extraño, del cual hay que dar ciertas explicaciones para que entendamos su conducta y los antecedentes fílmicos que mostraron situaciones similares, como el mencionado Jack y el famoso film de Hitchcock, Psicosis. Esto hacía necesario desvirtuar en el espectador toda posible implicación de Elliott con una personalidad enferma, como la de esos ilustres antecesores, cuando, a su vez, el propio film acababa de poner en evidencia una pista: el transexualismo televisado.

Desde mi percepción, el film se cae. Después de esa maravillosa secuencia de seducción de/por Kate. Esa narración extraordinaria, verdaderamente antológica que concluye con el asesinato de la protagonista, se pasa, un poco más adelante, a una película rutinaria. De esas que podemos ver en nuestro canal favorito. Por ello hablaba de perversión cinematográfica en la paráfrasis de la literaria, donde una escena equivocada por su contradicción estructural, desmorona todo el minucioso andamiaje de la obra.

El otro factor increíble es la presencia de Peter en el lugar de los hechos, ¡que manera de estar en el momento justo y en el lugar preciso!

31 1:00:10 Regresa a persecución.

32 1:00:27 Entra al subway.

33 1:00:34 Sale del subway y se encuentra con Bobby.

34 1:00:58 Vuelve al Subway. 1:05:59 Bobby ataca 1:06:54 aparece Peter funde a negro.

35 1:06:27 En casa de Liz.

Con Peter y comentario sobre el valor de la pintura, a las dos mujeres les gusta el arte a Liz como inversionista que es.

36 1:09:19 Estación de policía. Liz va con Marino.

37 1:11:20 Hospital Psiquiátrico. Llega Elliott

38 1:11:35 Encuentro en el interior

Con el Dr. Levy quien manifiesta que puede comunicarse con Bobby, el tema es ¿dónde? En realidad es una trampa porque Levy descubre el juego de identidades.

39 1:13:36 La calle. Peter recoge el film S8 revelado por cuatro dólares.

40 1:13:50 En casa de Peter. Liz y Peter ven las imágenes logradas por el muchacho. La final es la de Bobby, la última paciente ¿Por qué no regresar y ver a la hora que entró? De hecho en la propia proyección de la cinta se tendría que haber visto primero la entrada. Al no ser así, debería despertar la curiosidad de dos seres tan paranoicos, como lo son estos, por la circunstancia que les toca vivir.

41 1:14:49 Consultorio de Elliott. Con Liza y la necesaria tormenta

42 1:17:01 Exterior del consultorio. Peter observando bajo la lluvia

43 1:17:13 Interior del consultorio. El placer del Dr. sobre lo asqueroso: lo perverso. Habría perversión allí, del orden psicoanalítico, por el desplazamiento que se produce en Elliot y que, en definitiva, lo conducirá hacia una nueva actuación transexual.

44 1:17:33 Exterior del consultorio. Peter observa que ella abrió la cortina.

45 1:17:35 Interior. Liza le hace idéntica propuesta que Kate (6) pero va más lejos porque pasa a la acción ¿Quiere desvestirse? pregunta Elliott, cuando él hace lo contrario para matar. Ella se desviste

46 1:19:55 Exterior.

47 1:20:01 Interior. Ella va a darse la manito de gato y él comienza a desvestirse. La espacialidad que había sido explicitada al comienzo permite que el espectador esté perfectamente ubicado. Fin de las palabras.

48 1:21:35 Exterior. Peter ve a Elliot quitándose la ropa.

49 1:21:57 Interior. Liza revisa la oficina de la recepcionista.

50 1:22:18 Exterior. Peter se acerca para observar mejor.

51 1:22:39 Interior. Liza revisa la agenda y aparece como última Chris Clemens.

52 1:22:49 Exterior. Peter está confundido hasta que ve a Bobby y se acerca más para caer en el jardín.

53 1:23:03 Interior. Liza está revisando el directorio hasta encontrar Clemens.

54 1:23:23 Exterior. Peter se incorpora de su caída y es atacado por Bobby.

55 1:23:42 Interior. Liza guarda la ficha de la dirección.

56 1:23:52 Exterior. Bobby en la ventana.

57 1:23:57 Interior. Liza abre la puerta del consultorio y es atacada por Bobby ante la impotencia de Peter que trata de advertirle, hasta los disparos que lo derriban.

58 1:25:46 Estación policial. Con Liza, Levy, Marino y Luce la policía, rubia duplicada, mediante la cual se pretende salvar la falsedad de la escena previa del subway. Marino había culpabilizado a Liz para que actúe a favor de la investigación: lo perverso. Viciar con malas doctrinas o ejemplos las costumbres, la fe, el gusto. Y con esta explicación que pretende desvirtuar la mentira narrativa de la escena 30 pone en evidencia la falacia de las escenas anteriores en el consultorio. El toque inevitable: la mujer policía interviene en el momento justo, pero ¿dónde estaba? Peter podría haberla visto. O la pregunta más esencial ¿por qué no intervino en su defensa cuando el muchacho fue atacado? En la lógica policial podría haberlo degollado. Allí tenía toda la evidencia para arrestarla. Son estas las situaciones que hacen de Brian De Palma un realizador vulgar, desparejo, con momentos sublimes y otros de franca extracción Hollywoodense. Como también lo es en Scarface, ese cara caracortada cubano, donde termina parodiando con su film aquel otro famoso, importante película del mismo

nombre, pero sobre Al Capone.

59 1:28:29 El restaurante. Liza y Peter en charla científica sobre la penectomía.

60 1:31:05 El hospicio. La enfermera, y Elliott que la mata y la desviste.

61 1:34:05 Exterior casa. El vidrio es roto.

62 1:34:47 Interior baño. Liza bañándose, entra Bobby con zapatos de enfermera para degollarla.

63 1:39:30 Dormitorio de Liza. Liza despierta aterrorizada y entra Peter para calmarla.

64 1:39:50 Fin

Brian De Palma hace gala de un estilo sólido con un gran manejo de los recursos cinematográficos y una secuencia verdaderamente antológica. Los primeros 58 minutos del film son realmente notables, los 40 restantes serían convencionalmente aceptables de no mediar ese error de ubicación espacial y temporal, así como los otros puntos incoherentes del relato. Es evidente que el cuidado de esa primera mitad no vuelve a repetirse, el extraordinario uso de los recursos cinematográficos, papel de la imagen, comentarios sonoros, signos de puntuación, es prácticamente inexistente después. Parece un De Palma cansado de sus propios méritos. Es cierto que dentro de este segundo segmento hay momentos muy buenos, como lo es la persecución en el subway, aún con su situación poco creíble, pero que no alcanzan para solventar la pobreza de este conjunto. Si alguien me preguntara si recomendaría esta película, sí lo haría efusivamente: esa primera hora de proyección no hay que perderse. Es una lección de cine, de todo lo que este arte puede expresar a diferencia de la novela, la pintura y el teatro.



F Capítulo nueve

El cine erótico

El imperio de los sentidos

Una historia entretiene una serie de extraños actos que escapan a nuestra comprensión occidental y parecen constituir la normalidad japonesa. Sin embargo una de las empleadas se rebela contra ese mundo al que tacha como inaudito e inmoral. Tal vez, por ello, será violada, para convertirla en cómplice de un universo que no comparte o someterla a los designios del amo. ¿Dónde transcurre la acción? Es un gran interrogante. Sada, ¿ha llegado como pupila a un lupanar o es sólo la sirvienta en una casa señorial? Cuando se casa, tiene que trabajar (¿dónde es el lugar donde ejerce su profesión?) para mantener a su marido a quien le impone normas similares a las de su anterior esposa. Siente una cierta fascinación por el poder, representado tanto en la figura de Kichi San (recordemos el plano inicial, la primera vez que lo ve) como en la del profesor, frente a quien se humilla pidiéndole que la castigue. El maestro representa un particular, simbólico y social. Así es lo que llaman docencia, ese perverso ejercicio cotidiano del poder, el poder del conocimiento. En ciertas condiciones, alguien puede cuestionar un acto del poder político y, asesorado por un abogado, hasta llegar a ganarle un juicio al Estado. En el interior de un aula, ¿qué se puede hacer? Nadie oirá al alumno cuestionador, y, en definitiva, siempre existirá el argumento de que sus conocimientos académicos son insuficientes. El lugar, entonces, donde concurre a aprender para estar mejor posicionado en la vida, con un mayor sentido crítico, termina convirtiéndose en sitio de opresión e injusticia. El maestro también es el padre, es el sustituto de los padres en el ámbito escolar y Sada solicita ser castigada ¿por qué no puede cumplir con su papel como

prostituta? ¿por qué le miente al maestro que está sola cuando no lo está? ¿por qué necesita de nuevos estímulos eróticos ya que hubo alcanzado la plenitud con Kichi San? Lo cierto es que esta escena, con estas situaciones apuntadas, es angular al desarrollo de la película. Es el lugar donde una violencia, ya sugerida a través de objetos cortantes o imaginada como en la muerte de la esposa a manos de Sada, se hace presente en su condición física. Golpes, pellizcos, jaladas de pelo. Desde este punto la violencia será ascendente, hasta la locura total y la muerte. Locura que en distintos momentos va señalando el protagonista masculino pero que no por ello deja de alimentar y de prepararse para ese goce final y supremo.

El Imperio de los Sentidos, si este fuera el título original del film (en francés si lo es), se puede entender en dos direcciones (o sentidos). Imperio, como dominio territorial de gran amplitud (El imperio Azteca, el de Bizancio, el Inglés, el Japonés o el Chino) donde conviven diversas razas y religiones: zonas o estamentos de una construcción social. En este caso sería la territorialidad de los sentidos que envuelve los diversos ejercicios de la acción sexual, que llegarán hasta la ritualidad de la muerte, una religiosidad encubierta. El otro sentido sería en el de dominante, todo imperio tiene un jefe que ejerce su acción sin límites, gobierna, dicta, es tirano. El sentido, los sentidos, serían los dictadores a los cuales se someten otras formas de la existencia. Ese arrasador y dominante gana en su expansión, otras espacialidades. Desde el núcleo original, la casa de Kichi, se extiende a una nueva propiedad, pero no se queda en lo íntimo, en lo privado, gana la espacialidad pública. En la calle hay cópula, hay un besar y chupar el sexo femenino que también se exhibe como objeto de goce en un puesto de comidas. O bien en el lugar abierto del interior de la vivienda, lo que permite la mirada de los vecinos o en lo interno, con la participación de los sirvientes, en acción o mirada.

Cuando se brinda placer al otro nunca se está seguro que tal goce exista, el ya famoso fingimiento del orgasmo femenino. Cuando se ejerce una acción contraria y se provoca el displacer, se busca el enojo, la cólera de alguien, nunca se tiene cabal conciencia de que tal acción tenga el resultado esperado. El único punto donde no quedan dudas respecto a lo obtenido, es cuando se realiza una acción física. El oponente podrá disimular el grado de intensidad, pero será difícil que oculte totalmente el efecto que un acto violento produce. Hay allí la seguridad de una penetrabilidad indiscutible, estoy dentro del otro, siente mi presencia. En ese afán que agita a los enamorados, y que es una obsesividad de la protagonista, el de tener presencia en el amado, con el dolor, con el ejercicio de la violencia no quedan dudas: se ha conseguido atravesar el blindaje, haciéndose presente en su cuerpo y en su espíritu. El dolor se convierte en una forma particular del goce y es también una garantía que va más allá de la existencia de las palabras. Kichi le jura en varias oportunidades que no la abandonará y ella no termina de creerle; con el ejercicio del dolor puede transmitirle esa certidumbre, de que está dispuesto a permanecer con ella para siempre y que todo lo que ella realice será una fuente constante de placer. Tal encrucijada, tal juego de afirmaciones sólo puede concluir con la entrega de la propia vida. Ella quiere quedarse con su pene y le propone contárselo lo cual le conduciría a la muerte. El logro de tal fin se produce invirtiendo los términos de la ecuación: primero la muerte, luego el sexo cercenado.

Es un film conciso, sin alardes. Todo está puesto al servicio de lo erótico que es el núcleo esencial de la existencia. La cámara no realiza grandes movimientos, sólo se mueve cuando acompaña a los personajes en sus desplazamientos. Desde la primera toma toma, con la que el film se abre, la cara de Sada, la espacialidad es cerrada, los ambientes son pequeños, las calles estrechas, los patios reducidos. Vemos el rostro preocupado de la protagonista y desde el primer instante la obra nos habla de lo erótico en una relación posible: el comportamiento homosexual que la compañera le propone. Acto seguido concurren a mirar a la patrona y su marido en la ritualidad mañanera de sus encuentros amorosos con ese envolverle en trapo blanco. Esta característica de lo ritual, que se expande en otras situaciones y con otros personajes, será un organizador constante de la película. Inaugura también allí otra de sus claves: el sentido de la mirada. Si el imperio es el de los sentidos, este sentido, el de la vista, el más cauteloso y distante de todos los que se presentan ejerce, sin embargo, un

poder de seducción o de extrañamiento. Nos habla de nosotros, los espectadores que a través de ella y del oído que se le complementa indisolublemente (no olvidemos que la vista elige en tanto las orejas reciben) asistimos, como los sirvientes, a esos actos a los que la cámara de Oshima nos convoca. Los tonos del film son oscuros, a veces sólo adivinamos los gestos y los actos, contribuyendo a ese clima denso que, pese a las carcajadas de Kichi, nos predisponen sabiamente al desenlace fatal que constituye el final de la película. Allí se nos informa que acabamos de presenciar algo que ocurrió realmente que, más allá de la poética con la que el film está construido, acabamos de asistir a un hecho cierto. Hay también un juego de contrastes entre el calor del sexo y lo frío de la lluvia, constante, y de la nieve.

Ella afirma que, según una estimación médica, es sexualmente hipersensible. El le contesta que adora esa enfermedad y espera que sea incurable. Como toda enfermedad de este tipo sólo puede concluir con la muerte. La agonía que cada orgasmo explícita sólo puede ser correspondida con la agonía final. O sea que, a lo largo de todo el film, la muerte es una presencia constante. Tanto por los objetos que la preanuncian como por las conversaciones que la encubren.

El amor eterno es un deseo de todas las parejas de enamorados que la santificación matrimonial expresa después en sacras palabras de hasta que la muerte los separe. Es un deseo de alcanzar un final a largo plazo, con una relación intacta, sin las alteraciones que la vida cotidiana irremediablemente impone. Por ello, la muerte prematura es la forma de lograr esa dimensión sin que el amor sea jaqueado por la cotidianidad prolongada. Pensemos en Romeo y Julieta, el paradigma del amor sin contingencias internas. “Todo lo que hacemos, hasta el comer debe ser un acto de amor”, dice Sada, en un marco en el cual la idea del trágico desenlace ya ha comenzado a actuar. Y ella vagaba por las calles de la ciudad durante cuatro días llevando consigo ese pene que le pertenece más que a él, si acordamos con las palabras de Kichi San cuando, luego de decirle que el único momento en el que encuentra paz es cuando hace pipí, agrega que no sabe de quién es el pene dada la forma en que le responde a ella.

Una película sólida, que nos muestra el comportamiento erótico como supremo articulador de la vida. Con hechos explícitos, sin falsas máscaras pero también con cierto pudor en esa falta de regodeo por lo que se muestra, donde las acciones adquieren un sentido (el del imperio) profundo. Donde el goce, que es una busca constante, no se queda en la pura genitalidad pese a las demostraciones evidentes. El film es una parábola sobre la vida. Al comienzo, un viejo nos informa sobre el terrible destino del hombre que a una edad avanzada pierde el atributo de su virilidad y queda expuesto a un deseo que no se pierde pero que no se puede concretar, por ello para el hombre es mejor la muerte prematura. En tanto que la mujer pese a sus 84 años aún puede gozar siempre que un macho cabrío se lo proponga y está dispuesto a consumarlo, aunque ella se muera en el intento. Otra vez la muerte, pero ¡qué forma de morir! Como el protagonista, que alcanza ese momento en una situación sublime. “El camino está repleto de tesoros ocultos que conducen al hombre al placer eterno”, dice la letra de la canción que se entona cuando el primer encuentro sexual de los protagonistas y esa parece ser la clave del film.



F Capítulo diez

Madre Juana de Los Ángeles

Es una película simétrica lo que sucede al comienzo vuelve a presentarse al final pero en el orden se ha invertido el punto central se ubica en un momento culminante la escena del exorcismo público de las monjas. Todo en la película en la película está colocado con algún sentido Chéjov decía que si un revólver apareció en el primer acto tenía que ser disparado antes de que concluya la obra de John afirmaba lo mismo pero invertida los términos de la recomendación cuando se escribe una obra que termina con un cadáver en el tercer acto es prudente enseñar un puñal en el segundo

Es una película simétrica. Lo que sucede al comienzo vuelve a presentarse al final, pero el orden se ha invertido. El punto central se ubica en un momento culminante: la escena del exorcismo público de las monjas. Todo en la película está colocado con algún sentido. Chejov decía que si un revólver aparecía en el primer acto tenía que ser disparado antes de que concluya la obra. Beljon afirmaba (Madrid,132) lo mismo, pero invertía los términos de la recomendación: “Cuando se escribe una obra que termina con un cadáver en el tercer acto, es prudente enseñar un puñal en el segundo”. Esto lo señalaba al hablar sobre la estructura y la coherencia interna de una obra y ponía un ejemplo interesante que puede resultar un tip para las mujeres: “Muchas mujeres carecen de un peinado favorecedor porque el peluquero obsesionado por combinarlo con la cara, olvida la figura. El pie de un edificio tiene que implicar su tope, y viceversa”.

La película está construída meticulosamente y trata que la reflexión sobre el amor y la ceguera que propone encuentre todos los puntos de organización necesarios al logro de este fin. Los cadáveres del final están pre anunciados en el hacha con la que el clérigo tropieza después de la primera visita al convento y donde, de paso, demuestra que sabe cómo usarla y tiene la fuerza necesaria para hacerlo cuando con la mano izquierda la clava en el tronco que sirve de base para partir leño.

Es muy interesante la utilización del sonido. No existe música instrumental, solo el canto litúrgico interpretado en general por coros femeninos, que serían las propias monjas, salvo el canto que los cuatro sacerdotes exorcistas elevan en la ceremonia pública; el otro elemento musical está dado por el canto de la posadera acompañándose del laúd; instrumento al que, en la escena del baile entre el señorito y sor Margarita, se agrega el pífano.

Hay una presencia significativa de ruidos, como el uso de las campanas que, aparte de contribuir al tono religioso del asunto, sirve para alertar a los viajeros que están perdidos, según explica uno de los mozos. Esas campanas están, efectivamente, presentes en las situaciones en las que un personaje está perdido. Aparecen por segunda ocasión con ese sentido, cuando sor Margarita se dirige por primera vez a la posada; están, en el regreso de Fray Suryñ al hospedaje y la situación con el hacha; luego cuando el fraile se flagela y se encamina a la ventana, en una búsqueda de su reflejo en el espejo, como si el diablo fuese la imagen de cada quien, para pedirle al Señor que lo ayude con los demonios. También aparecerán después de su conversación con el rabino, alcanzando su paroxismo, por intensidad y cantidad, cuando las monjas van camino de la ceremonia exorcística. Son los ruidos los que crean un ámbito, como el ladrido de los perros o el crujir de las pisadas de las monjas en un suelo de piedra que no debería producir ese tipo de sonido más parecido al que se escucharía en un piso de madera. O sea, hay un cierto sentido naturalista como el primer caso y subvertido como el segundo, el cual logra su punto culminante en el plano final con esa campana que no suena, ya no tiene que hacerlo, su movimiento se ha tornado inútil, la madre, la madre superiora, ha recibido en su seno a una de sus hijas. Extraviada en el placer de la carne porque ella misma ha recuperado su cuerpo por la violenta acción del fraile. En el cine mudo, como no existía sonido, cuando se quería señalar su existencia se empleaba un recurso como el de este plano, mostrar el objeto que lo producía para que imaginemos su sonido. Aquí el efecto es similar pero inverso ya que la muda es la campana, y no el cine que la produce, mientras escuchamos el sollozo de las monjas redimidas. Otros momentos singulares del uso del sonido lo encontramos en el aletear de las palomas o en el crujido del tendedero en el desván que tanto puede remitir al de una cama de madera cuando una pareja realiza el acto sexual, y el contexto de la escena da para que se piense en esa dirección aunque como acto reprimido, no realizado, o el de una hamaca cuando se mece a un bebé y la escena comienza con una invocación a los niños depositarios del amor divino. También tiene significación en la escena entre sor Margarita y el señorito cuando se besan, vemos el fuego al fondo y escuchamos el crepitar de los leños.

La espacialidad es cerrada, todo acontece en interiores y cuando hay exteriores están acotados, no nos muestra un plano de conjunto del lugar, son los alrededores de la posada y su vinculación con el convento, los dos sitios diversos los constituyen el lugar del rabino y la iglesia del cura simpático que se ha hecho cargo de esos dos niños, hijos del clérigo que fue a parar a la hoguera por haberlos engendrado. Incluso cuando las monjas van rumbo al exorcismo las vemos primero en un plano contrapicado y el cielo corno fondo y emergiendo de un arco después. El único momento donde se abre un poco más y nos muestra algo del entorno es cuando el protagonista regresa de su charla con el rabino, pero no es mucho. Vuelve desde allí con la incertidumbre de quien no ha encontrado una respuesta. Sin embargo aplicará puntualmente las palabras recogidas en esa entrevista buscando la absolución de la monja mediante su apertura para adquirir los demonios que a ella la torturan. En algún punto lo consigue cuando esa viuda negra que parece ser la madre superiora se siente más tranquila al enterarse de que el fraile ha matado por ella; y ya hubo otro que fue a la hoguera por causa.

Hay un clima de permisividad constante, monjas que salen del convento sin que nadie las reconvenga por hacerlo, puertas que se dejan abiertas ante la proximidad del iluminado, hombres que tienen acceso al convento, declaración de estar poseída por los demonios y ausencia de condena por tal acción sino comprensión y empeño por exorcizarlos. Los personajes no tienen historia, no hay lazos familiares explícitos dentro de la acción. Las relaciones filiales, cuando aparecen, están marcadas por la ausencia, el desinterés o el odio: los niños sin padre, la madre vive pero no está con ellos; el padre de sor Juana perdido en los pantanos y el padre del mozo, quien declara odiarlo y el compañero se empeña para que lo perdone e invoca a Dios Padre para el logro de ese fin y será precisamente un padre quien les corte la vida. En la propia narración nos aparecen vínculos: no hay padres e hijos conviviendo y trabajando juntos; no hay parejas, esposos o amantes. La única que está a punto de concretarse en la figura de la monja que se prepara a huir termina en el fracaso y el engaño. Todos son monjes, en definitiva, personajes solitarios tanto en el convento como fuera de él. Probablemente allí se da un clima de mayor solidaridad en tanto vínculo comunal y el otro caso estaría representado por los mozos de cuadra que son los únicos que en dos de las noches se acuestan juntos y donde uno de ellos manifiesta preocupación por el otro, una preocupación humana y no por cuestiones divinas o de administración eclesiástica. Curiosamente, en los dos casos, se trata de seres del mismo sexo. El otro lazo es el del cura y los dos niños que cría, pero es un padre sustituto que no puede establecer un vínculo, por su posición, con la madre real o una complementaria.

El tratamiento de la película es en una clave de luces altas, de blancos que contribuye al clima de desencanto y desesperanza, hay una cierta asepsia hospitalaria en la concepción. El blanco de las monjas que plantean lo díscolo, la ruptura, contrapuesto con el negro sacerdotal que representa lo conservador y el imperio de la verdad rebelada y establecida, como oscuro es también el ámbito del rabino y oscura es la posada. Blancos son los caballos que intentan escapar al cautiverio y a las normas de los humanos en las afueras del corral en un movimiento circular, como es el comportamiento de una de las monjas cuando concurren a la escena del exorcismo público. Y blancos serán cuando protestan encabritando por el crimen que están a punto de presenciar. La iluminación acentúa su color en medio de la noche, o sea es un juego simbólico que rompe con el naturalismo de la escena.

Una singularidad de la puesta en cámara es que los personajes entran a cuadro, en cada inicio de escena o en la continuidad de las mismas hay un entrar constante, generalmente lateral, el cuadro está vacío, vacío en el sentido de que luego estará lleno de personaje que aporta la acción. Casi no hay movimientos de cámara, esto puede tener que ver con la estética preconizada por los soviéticos en el sentido de que todo movimiento de cámara es distractivo. Fuera de los movimientos naturales para acompañar un desplazamiento del personaje, los pocos que hay tienen un sentido: contribuyen a consolidar la significación de la acción. Son, por ejemplo, los *travellings* laterales, o sea esos movimientos en que la cámara se desplaza, es partícipe de la acción o la asume directamente como cámara subjetiva. Los momentos en que esto sucede son angulares al desarrollo del drama. Uno es en el regreso de las monjas a sus celdas precedidas en parte por los monjes exorcistas y la cámara asumiendo el comportamiento de los protagonistas, las ve y las sigue entre las columnas del primer piso y actúa como cierre de la secuencia de flagelación de los dos y ella termina arrastrándose tras de él o cuando en la última entrevista entre ellos, sor Juana se desplaza mirando al sacerdote a través del entramado de palos de madera que los separa en el desván. O sea son dos situaciones de gran intensidad y entrega entre los protagonistas, donde el comportamiento de la cámara asume esa significación especular entre esos dos momentos, como especular es ese particular comportamiento para marcar la simetría de la narración. Otro movimiento significativo está al comienzo cuando Fray Suryñ atraído por las campanadas se acerca a la ventana para descubrir a los dos mozos que están conversando en el patio y se habla sobre la referida cuestión de que ese sonido sirve para alertar a los que están perdidos en el bosque. Allí la cámara hace un *travelling* hacia adelante

para descubrirnos, al momento en que se abre la ventana, primero al convento con la pira del padre Garniec, luego en PAN vertical a los mozos con sus caballos blancos que comentan sobre el sentido de las campanadas y, por último, el cobertizo donde se ejecutará el crimen, marcándonos con este desplazamiento de cámara que esos personajes, casi terciarios en la fábula, serán protagónicos en la consecución del drama en el que el cura por amor asume los demonios de sor Juana, asunción de la cual no hay regreso, no hay redención, según sus propias palabras, luego que ha realizado el asesinato, esa especie de bautismo que con sangre marca el ingreso en la vida, la vida eterna. Hay un travelling circular después que descubre el hacha y la cámara enfatiza su presencia para marcar lo que señalamos al comienzo: en algún momento será usada para lastimar a alguien, esa hacha que fue dejada por el diablo según la interpretación de Kaziuk que terminará muriendo por ella.

En esa escena del comienzo el Fray nos deja una sonrisa tierna, la única en todo el film, al contemplar esos seres que él define como inocentes, casi como niños, que en su concepción son las criaturas queridas de Dios. La idea del clérigo de que los niños son las verdaderas criaturas de Dios trae como reminiscencia esa infancia perdida y que la única forma de recuperarla es mediante el amor, de alguien que atravesó la suya en medio de tres religiosas: la madre y sus dos hermanas.

¿Y el bosque? al cual se refieren los personajes inocentes en dos escenas que colocadas en el comienzo y al final del film dan esa articulación simétrica de la que hablaba al comienzo. La tierra es casi un páramo, no hay árboles en las imágenes que vemos. Cómo es posible que un bosque se inicie en los alrededores, la otra posibilidad es que esté distante en un lugar donde la tierra comience a ser fértil, pero en tal caso ¿llegaría hasta allí el tañido de las campanas? En realidad parece que nos encontramos frente a una metáfora donde la tierra yerma que habitamos es fantaseada como selvática porque ello corresponde a nuestra interioridad, el vivir perdidos en nuestra propia maleza y las campanas tratan de alertarnos sobre el camino de Dios. No creo que esta sea la concepción de Kawalerowicz pero sí parece un dato de la vida de sus personajes.

Son dos las narraciones contrapuestas que terminan por conformar una donde ciertos sueños de la central se verifican y actúan en la otra, la que corresponde al deseo de sor Margarita. Ella pasa a la acción, actúa aquellos sueños que se juegan explícitamente, pero sin salirse de ese plano, entre Sor Juana y el padre José desde la escena en la capilla del convento donde el fraile le dice a la sor que responda al amor con el amor y ella lo hace en su sentido más carnal arrancándose la ropa y mostrando sus pechos. Hasta el momento final donde intentan llegar a un contacto carnal pero la reja que han decidido interponer se los impide.

Un Kawalerowicz maduro a sus 39 años nos da su versión de la historia también relatada por Aldous Huxley en Los demonios de Loudun. El uso del material cinematográfico que compone esta obra es de una extraordinaria riqueza y de una síntesis que casi llega a lo gélido sin resultar por ello fría. Una joya del cine que nos hace pensar, y repensar, no sólo en la profunda significación de lo relatado sino en la forma geométrica, casi perfecta, con la que conmociona nuestra sensibilidad, cuestionando las ideas con las que entendemos el mundo.

La arquitectura simétrica e irregular Románica

Desde la política

G Séptima parte

Capítulo uno

Apenas nos separábamos unos metros los contornos de nuestras figuras se desvanecían, carcomidos por esa niebla helada. Me acompañaron hasta la parada de taxis y Tomatis se inclinó hacia mí antes de cerrar de un golpe la portezuela: “La casualidad no existe, Adelina”, me dijo. “Usted es la única artífice de sus sonetos y de sus mutilaciones.” Después se perdió en la niebla, como si no hubiese existido nunca. Lo que desaparece de este mundo, ya no falta. Puede faltar dentro de él, pero no estando ya fuera.

Creación y cultura nacional

En cierto contexto resulta urticante hablar de cultura nacional. Se la ve como un fenómeno de derecha, tendiente a envolver al conjunto del pueblo, sobre todo a su clase políticamente más activa o potencialmente más explosiva en la búsqueda de sus reivindicaciones históricas, en un proyecto orientado a la sumisión a su clase dirigente. Es una verdad que tal fenómeno existe y dependerá de la clase o fracción de clase en el poder para que los componentes del nacionalismo reaccionario y el universalismo enciclopedista se mezclen en diversas proporciones. La oligarquía argentina construirá una ciudad como Buenos Aires con neta inspiración parisina y el paradigma de sus sentimientos y aspiraciones será el teatro Colón, donde se estrenarán operas al mismo tiempo que en Europa e incluso antes que en París o Londres, mientras impone hacia el Interior una cultura con fuerte olor a estiércol de vacas y gauchismo lírico. Desde el seno de esa contradicción surgirán generaciones de intelectuales seguidores, amanuenses y tinterillos que intentarán comprender y comprometer al pueblo en sus coordenadas de argentinidad, valores patrios y discurso oficial de seguimiento, paciencia y sometimiento.

Toda voz de disenso a esa orquestación de banda pueblerina —por sus sonidos a lata y redoblante— será tachada de antinacional y cipaya, término éste del más puro folklore argentino que correspondería al mexicano del malinchismo. Pero su funesta operación intelectual no se detendrá en la pura especulación discursiva, sino que pasará a la acción violenta vía de diversas bandas derechistas destinadas a sembrar el terror entre la población obrera y quienes intentaban representarla en lo sindical, lo político o lo intelectual. Es que para la singularidad de este pensamiento el desarrollo industrial del país con la ingrata consecuencia del crecimiento del proletariado era producto de una conjura internacional destinada a socavar los auténticos valores vacunos-nacionales. Si a esto sumamos que esa clase obrera incipiente estaba conformada por trabajadores industriales y campesinos europeos con experiencia de lucha en sus propios países dentro de una tradición socialista y anarquista, comprenderemos con mayor claridad la dicotomía. Estos hombres y mujeres vivían en una tierra desconocida añorando su lugar de origen a la par que negaban la existencia de fronteras en función de su concepción universalista de la lucha y la hermandad proletaria. Estos aires de modernidad que impulsan desde su historia estos sufridos inmigrantes chocó con la concepción oficial de una patria inmóvil, siempre idéntica a sí misma, de valores agrarios y casimir inglés a perpetuidad, generando una de las constantes de nuestra historia: una cultura de la intolerancia y el desprecio. En las antípodas se situaron dos líneas paralelas y por lo tanto excluyentes. La vieja guardia oligárquica se sentía jaqueada por una burguesía incipiente que intentaba, según ellos, una innecesaria industrialización y por un proletariado creciente de carácter transnacional que vulneraba los más sacrosantos principios de la tradición. Estos no-auténticos europeos (porque con ellos no se podía hacer negocios o admirarlos sin reservas) infectan el cuerpo social de una nación químicamente pura, que fundaba su autenticidad en los ríos de sangre cotidiana del sacrificio vacuno. La oligarquía argentina envolvió su nostalgia en la bandera nacional y profetizó un presente constante como futuro promisorio. Los satanizados antinacionales extranjerizantes respondieron desde su perspectiva con una posición internacionalista cada vez más negadora de los aspectos propiamente locales cuyo punto más álgido se sitúa a partir del triunfo de la Revolución de Octubre. Desde aquel momento la izquierda se sujeta a la conducción supranacional y la realidad interna pasa a ser un triste apéndice de fenómenos externos más importantes y trascendentes que los propios. En lo único que podemos decir que estos dos extremos se juntaron es la común mentalidad servicial de lo exterior. Por distintos motivos los pobladores de este país agroexportador estaban pendientes de los sucesos allende el océano mientras disfrutaba o padecía la vida cotidiana dentro del entorno local. Dos proyectos, dos clases antagónicas sin un espacio político donde dirimir sus diferencias. Una oligarquía terrateniente dueña, en toda la extensión de la palabra, del país y un proletariado incipiente que escenificaba su lucha secular contra una burguesía raquílica sin mayores consecuencias para los dueños del poder. Una alianza entre estas dos clases hubiera sido necesaria para intentar desplazar y en lo posible aniquilar a la primera. Faltaban algunos años para que tal situación se produjese, aunque tampoco consiguió articular los resultados esperados. Entretanto, los dos polos antagónicos, al carecer de una articulación productiva que los vincule y permitiese su confrontación o de un espacio político donde enfrentarse parlamentariamente, encontraban en la violencia la posibilidad de expresar sus diferencias. En ese marco, la clase media, siempre oportuna, fue generando una dinámica que le permitió insertarse en el aparato estatal. La vocación del sable los había hecho oligarcas, alimentar a ese ejército se transformó de origen en destino. Allí estaba la base de su poder de convicción. Ese ejército reprimió con saña a los obreros porteños y a los peones patagónicos en el marco de esta nueva realidad política que implicaba el juego democrático con un partido popular de media clase en el gobierno. Sin embargo, ese interregno, que tuvo su faz retrógrada con Alvear, fue interrumpido en el 30, a dos años de iniciar su nuevo mandato, inaugurando el nuevo esquema de la política contemporánea argentina: los militares en el poder. Se iniciaba así una historia turbulenta, de signo cada vez más sangriento.

G

Capítulo dos

Facundo Domingo Faustino Sarmiento

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanos! Diez años aún después de tu trágica muerte, el hombre de las ciudades y el gaucho de los llanos argentinos, al tomar diversos senderos en el desierto, decían: «¡No, no ha muerto! ¡Vive aún! ¡Él vendrá!» ¡Cierto! Facundo no ha muerto; está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas; en Rosas, su heredero, su complemento: su alma ha pasado a este otro molde, más acabado, más perfecto; y lo que en él era sólo instinto, iniciación, tendencia, convirtiéndose en Rosas en sistema, efecto y fin.

En la Introducción, luego de una cita en francés, comienza el texto que acabamos de leer, con carácter elegíaco demanda la atención del lector colocándolo en un clima dramático que sólo preanuncia la catástrofe.

Un texto difícil de clasificar porque participa de diversos ámbitos. Enmarcado en la idea de una biografía en realidad se acerca al panfleto político ya que su objetivo no es atacar a Facundo, sino a Rosas, jefe del incipiente Estado Argentino. Líder del partido Federal y opuesto al Unitario donde el autor militaba. Hay una interpretación geográfico-antropológica para caracterizar al habitante de esa vasta región. Incursiona por la

sociología en su intento por definir muchos de los hábitos y costumbres de los pobladores de su patria deteniéndose para caracterizar al habitante de esa vasta región. Incursiona por la sociología en su intento por definir muchos de los hábitos y costumbres de los pobladores de su patria deteniéndose en esa figura singular que es el gaucho. Existen también apelaciones a la ficción cuando describe lugares que no conoce y no pocas incursiones en lo poético para enfatizar su prosa ..

Fue en el año 1864 que Mitre designó a Sarmiento como embajador en los EEUU, país que el sanjuanino ya había visitado, enviado durante su exilio en Chile por el presidente de esa nación para interesarse por su sistema educativo. Fue al parecer durante el último tramo de su residencia en EEUU que Sarmiento concibió el proyecto de traer a la Argentina a docentes norteamericanos. Y así lo ejecutó, siendo ya presidente, para atender las dos primeras escuelas normales (destinadas a la formación de maestros): la de Paraná y la de Tucumán. En 1873 llegó el tercer grupo destinado a Tucumán, compuesto por Juan Steams, Lucia Wade, Ana Ward y Ana Rice. Poco después se agregaron Mary Conway, Sara Strong y Nyra Kimball. Hasta aquí el plantel que llegó durante la presidencia de Sarmiento, el cual se aumentó durante los mandatos de Avellaneda y de Roca, (tucumanos, los dos) y aún más tarde, hasta 1898. Como se podrá apreciar, cuando se habla de las “maestras” que trajo “Sarmiento” se incurre en una doble inexactitud: porque no todas - al menos al inicio - fueron mujeres y porque la mayoría llegó luego de la presidencia de Sarmiento. Sin embargo, el imaginario popular parece resistirse a desmentir la frase que ya es un “cliché” de la historia argentina.

En 1943, a 55 años de su fallecimiento, la Conferencia Interamericana de Educación (integrada por educadores de toda América) se reunió en Panamá y estableció el 11 de septiembre como Día del Maestro (...) día en de la muerte de Domingo Faustino Sarmiento. Por tanto se declara día del maestro en todo el continente americano el 11 de septiembre, no en México, por cierto, donde se celebra el 15 de mayo.

Nació Domingo Faustino Sarmiento el 15 de febrero de 1811, en el Carrascal, uno de los barrios más pobres de la ciudad de San Juan. Los primeros “maestros” de Domingo fueron su padre José Clemente Sarmiento y su tío José Eufasio Quiroga Sarmiento, quienes le enseñaron a leer a los cuatro años. En 1816, ingresó a una de las llamadas “Escuelas de la Patria”, fundadas por los gobiernos de la Revolución, donde tuvo como educadores a los hermanos Ignacio y José Rodríguez, éstos sí maestros profesionales. En 1827, se produjo un hecho que marcaría su vida: la invasión de San Juan por los montoneros de Facundo Quiroga.

Sarmiento pensaba que el gran problema de la Argentina era el atraso que sintetizaba con la frase “civilización y barbarie”. Como muchos pensadores de su época, entendía que la civilización se identificaba con la ciudad, con lo urbano, lo que estaba en contacto con lo europeo, o sea lo que para ellos era el progreso. La barbarie, por el contrario, era el campo, lo rural, el atraso, el indio y el gaucho. Este dilema, según él, solo podía resolverse por el triunfo de la “civilización” sobre la “barbarie”. Decía: “Quisiéramos apartar de toda cuestión social americana a los salvajes por quienes sentimos sin poderlo remediar, una invencible repugnancia”. En una carta le aconsejaba a Mitre: “no trate de economizar sangre de gauchos. Este es un abono que es preciso hacer útil al país. La sangre es lo único que tienen de seres humanos esos salvajes”. Lamentablemente el progreso no llegó para todos y muchos “salvajes y bárbaros” pagaron con su vida o su libertad el “delito” de haber nacido indios o de ser gauchos y no tener un empleo fijo.

En 1869, cuando era presidente, se concretó el primer censo nacional. Los argentinos eran por entonces 1.836.490, de los cuales el 31% habitaba en la provincia de Buenos Aires y el 71% era analfabeto. El 5% eran indígenas y el 8% europeos. El 75% de las familias vivía en la pobreza, en ranchos de barro y paja. Los profesionales sólo representaban el 1% de la población. La población era escasa, estaba mal educada y, como la riqueza, estaba mal distribuida. Sarmiento fomenta la llegada al país de inmigrantes ingleses y de la Europa del Norte y desalentó la de los de la Europa del Sur. Pensaba que la llegada de sajones fomentaría en el país el desarrollo industrial y la cultura. En realidad los sajones preferían emigrar hacia los EE.UU. donde había

puestos de trabajo en las industrias. La Argentina de entonces era un país rural que sólo podía convocar, lógicamente a campesinos sin tierras. Y, para tristeza de Sarmiento, la mayoría de los inmigrantes, muchos son los abuelos de las actuales generaciones, serán campesinos italianos, españoles, rusos y franceses.

En la época en que Sarmiento fomentaba la educación popular, el índice de analfabetos era altísimo. En el campo había muy pocas escuelas porque la mayoría de los estancieros no tenían ningún interés en que los peones y sus hijos dejaran de ser ignorantes. Cuanta menos educación tuvieran más fácil sería explotarlos. Pero Sarmiento trataba de hacerles entender que una educación dirigida según las ideas y los valores de los sectores dominantes, lejos de poner en peligro sus intereses, los reproducía y confirmaba. Para tener paz en la República Argentina, para que los montoneros no se levanten, para que no haya vagos, es necesario educar al pueblo en la verdadera democracia, enseñarles a todos lo mismo, para que todos sean iguales ... para eso necesitamos hacer de toda la república una escuela.

La idea de uniformar el pensamiento para obtener la sumisión por el “convencimiento” y no por la fuerza de las armas, revela un pensamiento moderno que con la extensión de la educación obtendrá esos frutos. En definitiva, el discurso es el de sometimiento para desarrollar un país blanco. Hasta es económicamente rentable porque la presencia militar no podría mantener indefinidamente el control, en lo interno es el paso de una situación “colonial” a una “imperial”, donde el subordinado acepta su rol y se construye un país de individuos dóciles. Ese esquema perdura hasta hoy con una nación sometida al poder central y a sus arbitrarios designios que ve al país, producto de la clase que representa, como su coto privado de caza. Esa idea fue desarrollada por la fracción Unitaria del espectro político de aquel entonces, enfrentada a la concepción del grupo Federal. En Pavón, (1861) el triunfo militar de la primera abre las puertas para que aquella concepción domine el escenario central y se expanda hacia el interior como una fuerza incontenible. Aunque sí encontró férrea resistencia de algunos caudillos regionales, como El Chacho. Ángel Vicente Peñaloza o Peñalosa, apodado El Chacho, (Guaja, provincia de La Rioja, 1796, Olta, 12 de noviembre de 1863) fue un caudillo y militar federal argentino, uno de los últimos líderes de esa corriente alzados en armas contra el centralismo de Buenos Aires. Abril 1863 En clara exposición de los hechos el Chacho Peñaloza justifica su actitud al asumir la conducción de la guerra que le trajeron los pandilleros centralistas.

Con fecha 16, ha dirigido una carta al presidente Mitre, donde pone en evidencia los atropellos unitarios contra la población del noroeste. Las tropelías, los saqueos y hasta la incautación de sus mujeres, fueron atentados que debieron soportar los paisanos hasta resolverse tomar las armas, “para evitar la muerte segura que les esperaba” (...) Las instrucciones para aplastar esta lucha, tienen la media palabra de Mitre. En carta enviada a Sarmiento le dice: “Declarando ladrones a los montoneros, sin hacerles el honor de considerarlos partidarios políticos, ni elevar sus depredaciones al rango de reacciones es muy sencillo lo que hay que hacer”. Tiene razón Peñaloza en su carta al Presidente: “Atropellan, destierran y matan sin forma de juicio a los ciudadanos responsables, sin más crimen que haber pertenecido al Partido Federal”. Y conste que quien así habla fue hombre que se enfrentó a Rosas, luchando contra él por 1840 en la Liga del Norte y a lo largo de esa década hasta 1845, en que el general Nazario Benavidez -otro recuerdo para la “civilización” unitaria-lo tomó bajo su protección final.

Después de Pavón, en 1861, el interior del país quedó abierto a los unitarios, los oficiales prisioneros eran fusilados, mientras muchos soldados eran torturados y degollados. La represión fue increíblemente feroz, y eso mismo dio fuerzas a los federales para seguir luchando. El mismo Domingo Faustino Sarmiento aconsejaba:

Si Sandes (Ambrosio Sandes, Soriano, Uruguay, 1815-Mendoza, 1863), militar uruguayo que luchó en las guerras civiles de su país y de la Argentina, considerado el más sanguinario de los oficiales del ejército argentino mata gente, cállense la boca. Son animales bípedos de tan perversa condición, que no sé qué se obtenga con tratarlos mejor.

Encuentra una contradicción y es la de ciudad-campaña que responde al binomio civilización y barbarie. En las provincias, empero, ésta fue una cuestión de religión, de salvación y condenación eternas: ¡Religión o muerte! un célebre predicador llamado el Enviado de Dios e inducir a la muchedumbre a seguir sus banderas. Representa una corriente que se conoce como Milenarismo, hoy se habla de Fundamentalismo. Promete la salvación eterna a cambio de ligarse a su causa. Otra expresión de ese fenómeno se produjo en Tandil, provincia de Buenos Aires en 1872 cuando Tata Dios es utilizado para levantar y asesinar a los europeos recientemente avecindados, disfrazando el conflicto económico, bajo la consigna de quien derrame sangre de extranjeros no morirá en el fin del mundo que se acercaba.

El trabajo está visto desde su óptica política y en la página 143 se evidencia esa angulación cuando compara a Paz y Facundo estableciendo el antagonismo profundo y sin posibilidad de reconciliaciones, sólo la muerte de uno puede permitir el dominio del otro. El resultado dejará un país cercenado hundiendo en la miseria a las masas campesinas que encontrarán calificativos denostándolas. La pobreza será motivo de marginación de la ley. La prosa se hace florida para exaltar a los contrincantes:

En la Tablada de Córdoba se midieron las fuerzas de la campaña y de la ciudad, bajo sus más altas inspiraciones, Facundo y Paz, dignas personificaciones de las dos tendencias que van a disputarse el dominio de la República. Facundo, ignorante, bárbaro, que ha llevado, por largos años, una vida errante que sólo alumbran, de vez en cuando, los reflejos siniestros del puñal que gira en tomo suyo; valiente hasta la temeridad, dotado de fuerzas hercúleas, gaucho de a caballo, como el primero, dominándolo todo por la violencia y el terror, no conoce más poder que el de la fuerza brutal, no tiene fe sino en el caballo; todo lo espera del valor, de ta lanza, del empuje terrible de sus cargas de caballería. ¿Dónde encontraréis en la República Argentina un tipo más acabado del ideal del gaucho malo? ¿Creéis que es torpeza dejar en la ciudad su infantería y su artillería? No; es instinto, es gala de gaucho; la infantería deshonraría el triunfo, cuyos laureles debe coger desde a caballo.

Paz es, por el contrario, el hijo legítimo de la ciudad, el representante más cumplido del poder de los pueblos civilizados. Lavalle, Madrid y tantos otros son argentinos siempre, soldados de caballería, brillantes como Murat, sí se quiere; pero el instinto gaucho se abre paso por entre la coraza y las charreteras. Paz es militar a la europea: no cree en el valor solo, si no subordina a la táctica, a la estrategia y a la disciplina; apenas sabe andar a caballo; es, además, manco, y no puede manejar una lanza. La ostentación de fuerzas numerosas le incomoda; pocos soldados, pero bien instruidos. Dejadle formar un ejército, esperad que os diga: «ya está en estado», y concededle que escoja el terreno en que ha de dar la batalla, y podéis fiarte, entonces, la suerte de la República. Es el espíritu guerrero de Europa, hasta en el arma que ha servido: es artillero, y, por tanto, matemático, científico, calculador. Una batalla es un problema que se resolverá por ecuaciones, hasta daros la incógnita, que es la victoria. El general Paz no es un genio, como el artillero de Tolón, y me alegro de que no lo sea; la libertad pocas veces tiene mucho que agradecer a los genios. Es un militar hábil y un administrador honrado, que ha sabido conservar las tradiciones europeas y civiles, y que espera de la ciencia lo que otros aguardan de la fuerza brutal; es, en una palabra, el representante legítimo de las ciudades, de la civilización europea, que estamos amenazados de ver interrumpida en nuestra patria. ¡Pobre general Paz! ¡Gloriaos en medio de vuestros repetidos contratiempos! ¡Con vos andan los penates de la República Argentina! Todavía el destino no ha decidido entre vos y Rosas, entre la ciudad y la pampa, entre la banda celeste y la cinta colorada. ¡Tenéis la única cualidad de espíritu que vence, al fin, la resistencia de la materia bruta, la que hizo el poder de los mártires! Tenéis fe. ¡Nunca habéis dudado! ¡La fe os salvará y en vos confía la civilización!

Por momentos el texto se ha exaltado, al punto de la arenga política. La obra ha sido ponderada en

diversos lugares de América por alguno de sus rasgos. Más allá de sus virtudes literarias, que muestran a un escritor comprometido con su causa a la que abraza con fuerza y determinación, muestra una concepción política reaccionaria al colocar a otros hombres en el terreno de la ignominia. Volvamos sobre sus propias palabras: “No trate de economizar sangre de gauchos. Este es un abono que es preciso hacer útil al país. La sangre es lo único que tienen de seres humanos esos salvajes”.





G

Capítulo tres

Imagen y expresión reflejo del contexto económico social

Cuando uno observa a los cines mexicano y argentino (entre las décadas del 30 al 60) un primer hecho se hace evidente, la temática y con ello la imagen preponderante es lo campesino, lo rural en el primero en tanto en el segundo es lo urbano. Así cada una de las cinematografías estaría expresando su estructura económico social, sería la representación de sus contextos; no sabemos hasta qué punto consciente por parte de su realizadores, sería interesante poder confrontarlo, leer sus declaraciones. Expresión ideológica de sus realidades pero configura una hipótesis posible de trabajo que es necesario ahondar. El periodo que nos ocupa es el del cine sonoro cuyo comienzo en la década del 30 establece las bases para dos de las que serían las más importantes industrias cinematográficas latinoamericanas, en realidad las únicas por un largo tiempo, 30 años hasta la aparición de la industria cinematográfica brasileña. Esa década del 30 sería significativa para el desarrollo histórico de los dos países, sin embargo la clave de esa importancia se ubica en la década del X.

En efecto, en esos años se gesta, desarrolla y triunfa uno de los movimientos sociales más grandes de nuestra historia contemporánea: la Revolución Mexicana. Es una revolución campesina cuyo objetivo no es el de obtener la tierra y garantizar su reparto sino la de mantener su posición, evitar el avasallamiento capitalista, el exterminio de la propiedad ejidal fuente y permanencia de la tradición ya que su origen se remonta a tiempos anteriores a la conquista y que fuera respetado por los españoles. El proceso de liquidación de esa forma de propiedad se inicia a mediados del siglo XIX con Benito Juárez afianzándose en la década del 80 con la asunción de la presidencia de Porfirio Díaz, profundizando durante los 30 años que permanece en el poder. Es en el porfiriato que se funda el estado moderno económico-social, es el despojamiento de los pequeños productores en la concentración de la tierra para la organización de la explotación capitalista. En lo ideológico la expresión porfirista era lo europeo, o más propiamente lo francés, testimonio de lo cual son los edificios que se construyeron en aquella época como el Palacio de Bellas Artes, por ejemplo. Es un intento de generar vida urbana a partir de la explotación agrícola intensificada por la renta que posibilita la penetración del ferrocarril. Como forma de articular el proyecto expropiador es la consolidación entonces de una burguesía terrateniente concentradora del poder económico que vive en la ciudad de las restas que produce el campo. No había en el proyecto planteos en relación a lo Industrial puro soporte necesario es precisamente la ciudad. Esta era en realidad para citar el trabajo del campo lugar en el que por otra parte se asentaron las fábricas que se relacionaban con la industria azucarera fuente también de conflicto con las masas campesinas en efecto las primeras instalaciones estaban en lo que es hoy el estado de Veracruz y durante el Porfiriato se extendieron hacia el estado actual de Morelos desde donde va a surgir uno de los movimientos revolucionarios más importantes el que fuera acaudillado por Emiliano Zapata el proceso revolucionario ocupará toda esta segunda década del siglo y significará la liquidación de la oligarquía consiguiendo en principio el respeto a las formas de producción tradicionales pero sin satisfacer del todo sus demandas en cuál no al reparto de las tierras tarea histórica que comenzará a concretarse en el gobierno del general Lázaro Cárdenas en su presidencia de 1934 a 1940 que, unido a la nacionalización del petróleo conformará el cuadro de los actos más importantes de su mandato y con ello dará significación a esa década en la que se ubica el surgimiento del cine como industria. El proceso de industrialización generalizado comenzará en la década del cincuenta y surgirá con un alto grado de concentración producto de la estrategia imperialista de invertir en bienes de capital en ese período. Hasta ese momento podemos decir que la economía mexicana es predominantemente campesina surgiendo a partir de la década del cuarenta una fuerte presencia del Estado en inversiones de infraestructura que posibilitan el desarrollo de lo agrario. Es en este marco de economía campesina de autosubsistencia se funda y desarrolla la industria cinematográfica mexicana. Es, entendemos, ese protagonismo de clase en el seno de la sociedad mexicana lo que se expresa en la imagen cinematográfica, más allá probablemente de la conciencia de quienes lo hicieron.

En Argentina el proceso tiene similares raíces en cuanto a primer proyecto y podemos fijar una calendarización de importantes aunque diversas significaciones. Es en el año 1880 donde se conforma el proyecto que en los años sucesivos organizará la vida del país y del cual surge el Estado moderno. Un general, también, es el representante de este proceso: Julio Argentino Roca. El campo argentino en relación con el mexicano nunca fue similar en su organización. En todo caso podemos encontrar ciertas similitudes en algunas zonas del interior del país en cuanto a la existencia del minifundio pero el régimen de propiedad es distinto ya que permite ya que pertenece siempre a un solo campesino pero tampoco está es la característica predominante la que le da verdadera significación al proceso que a partir de él se origina es la zona correspondiente a la provincia de Buenos Aires parte de Córdoba y Santa Fe y se extiende uno de los más ricos Campos para su extraordinaria pastura y para el ganado conocido como Pampa húmeda. Allí el latifundio es la forma de propiedad que implica una gran concentración del capital. Son miles y miles de hectáreas en manos de pocas familias

que obtienen una renta muy elevada por la venta de sus productos al exterior. La salida de esta mercancía, ganado y cereales, se realiza por vía marítima, por el puerto de la ciudad de Buenos Aires que ha dado lugar al crecimiento de una importante urbe destinada a los servicios de dicho comercio con el extranjero.

También a su fastuosidad porque es el asiento natural de la oligarquía que maneja desde allí sus negocios y el Estado, que es parte del negocio. A su vez, la producción de estos bienes realizado por mano de obra asalariada requiere de poco personal y éste se encuentra disperso en cada uno de los distintos campos que por su extensión impiden un contacto más estrecho. Por ello, esa masa asalariada no tiene los lugares necesarios para su organización como clase. Por tanto, baja densidad de población campesina, grandes extensiones de terreno, el crecimiento espléndido de una ciudad destinada a los servicios de una renta que se genera en el campo y que se realiza via exportación, desarrollo económico de una oligarquía que en ella habita y cuyo modelo cultural es el francés, en tanto su patrón económico es el inglés. Buenos Aires será entonces el remedo de París en su concepción como ciudad y en el estilo edilicio de sus barrios oligárquicos hasta el límite donde las clases populares impondrán su propio criterio, donde surgirá su folklore urbano, constituyendo el verdadero sitio, de identidad nacional, contraforma sentida de la forma impuesta.

A fines del siglo XIX esa pampa seguía amenazada por la presencia indígena. A lo largo de una frontera que dividía la tierra colonizada de las que aún defendían los Descendientes de los primeros pobladores de esas tierras a los cuales se les llamaba indios, que él era equivalente de salvaje. Y tal como se menciona en el texto sobre Facundo, que integra este volumen, su sangre, como la de los gauchos sus parientes mestizos, solo servía para abonar la tierra, en palabras de Sarmiento. Se habían establecido una serie de fortines con guarnición militar para preservar a los colonizadores blancos de la hostilidad indígena. Sin embargo, la situación siempre precaria les impedía desarrollar su trabajo y sobre todo expandirse a esas tierras igualmente ricas e improductivas, por falta de trabajo humano, y para el modelo de explotación capitalista que se estaba implementando. Es así que el general Roca decide llevar adelante las acciones contra los indios que se conocerán como Campañas del Desierto, verdaderas guerras de exterminio contra la población nativa al más puro estilo norteamericano. Las tierras así conquistadas se distribuyeron entre la tropa en forma proporcional al grado jerárquico de cada uno de los que en ella participaban. Asegurada así la expansión fue necesaria la importación de mano de obra para que trabajara esos campos y en las actividades de servicio que en la ciudad se desarrollaban, así como en los incipientes talleres y pequeñas fábricas. Los que pasaron a trabajar en el campo lo hicieron como peones de las grandes estancias o como chacareros que arrendaban una pequeña fracción de terreno o chacra que pagaban con alto porcentaje de su producción. Los poseedores de la tierra, vivían en la gran urbe que estaban gestando como verdaderos parásitos del trabajo ajeno podían dedicarse consecuentemente al desarrollo y el embellecimiento de esa ciudad sin parangón, en aquella época, con otras capitales latinoamericanas.

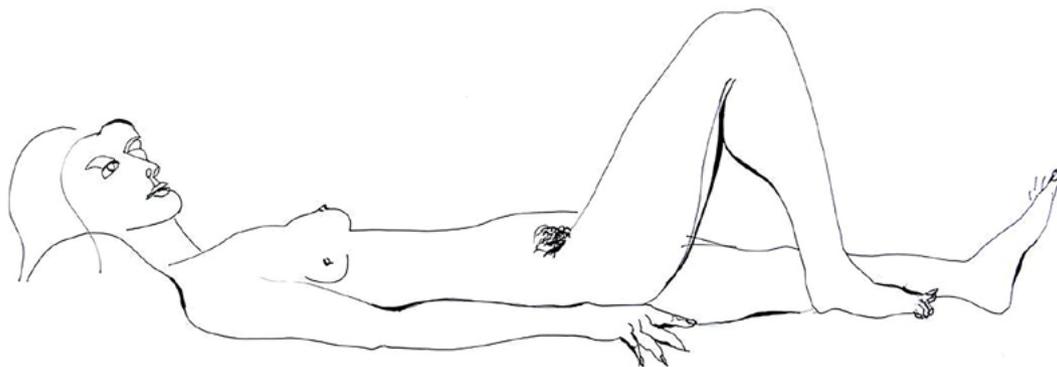
El único movimiento agrario que se gestó en las primeras décadas del siglo XX estallando en un movimiento que se llamó El Grito de Alcorta fue protagonizado por esos chacareros de Buenos Aires y, principalmente, de Santa Fe, con un objetivo que no era la propiedad de la tierra sino la disminución proporcional de su renta.

Este movimiento fue acaudillado por la Unión Cívica, un partido de extracción urbana con base agraria, expresión ciudadana de las capas medias y de los sectores populares que ya había protagonizado insurrecciones urbanas, la más importante en 1895, al encontrar cerrado su acceso al poder por vía electoral, dado que las mismas eran absolutamente fraudulentas. Producto de esa movilización y presión ciudadana constante en 1909 el Congreso promulga la ley Sáenz Peña que prevé el voto universal y secreto. En virtud de esta conquista, en 1916 asume el primer presidente postulado por ese partido y con ello la constitución del primer gobierno popular, el de Hipólito Yrigoyen. Sin embargo este gobierno popular se verá impedido, por

sus limitaciones de clase, de contener una sangrienta represión militar contra la clase obrera que se manifiesta insurreccionalmente a partir de una huelga lanzada desde los talleres Vasena. La clase obrera, producto en gran parte del extraordinario flujo migratorio, se conformó desde sus inicios por el aporte ideológico del anarquismo y del socialismo, corrientes que se enfrentaban en Europa y que fueron trasladadas a la Argentina por estos inmigrantes proletarios. Ya desde fines del siglo XIX los congresos obreros se planteaban las estrategias para la toma del poder en un país cuya base productiva era esencialmente agraria, pero esto generaba una ideología eminentemente urbana. Movimiento urbano también el protagonizado por los estudiantes de la ciudad de Córdoba que en ese estado de democratización posible en el que se movía el país gestaron un proceso que culminó con el reconocimiento de la Autonomía Universitaria, conquista que alcanzó dimensión latinoamericana cuando años después diversos países, a la luz de ese ejemplo, gestaron procesos similares. En esos años también se desarrolló un proceso social de extraordinaria importancia con base rural en el sur del país que el ejército desarticuló a sangre y fuego y que hoy se conoce como Patagonia Trágica.

En Argentina la presencia de las masas urbanas es la que va a determinar el curso de las decisiones políticas fundamentales, proceso que se agudizará a partir del firme crecimiento industrial que se desarrolla en la década del treinta sobre la base de la reinversión del capital que se genera en el campo y tomando como antecedentes la industrias ya existentes cuya caracterización es la de la transformación de los productos agrícolas -frigoríficos, textiles-. A partir de esta década la producción industrial cobrará otra fisonomía -metalúrgicos- para conformar con ello un poderoso proletariado industrial heredero de aquellos postulados anarquistas y socialistas, con tendencia sindicalistas y la aparición de una corriente laborista. En 1945, el 17 de octubre, obtendrá una victoria muy importante al imponer por una insurrección popular al coronel Perón, nuevamente en el gobierno. Sobre la base de aquellas aspiraciones ideológicas y con esta coducción nacionalista y popular se conformará uno de los movimientos políticos más impresionantes de este siglo: el peronismo.

Hemos visto entonces como en cada uno de los dos países analizados podemos encontrar ciertas similitudes en las fechas y en ciertos propósitos iniciales pero de una profunda divergencia en cuanto a los agentes históricos que impulsaron la marcha de las las sociedades. Porfirio Diaz y Julio Roca comportan ciertos parecidos en cuanto a propuestas ideológicas pero la base social sobre la cual operaban y la acción que desarrollaron los distancia enormemente. La década del diez fue profundamente significativa para los dos países, está allí el nudo de los acontecimientos que se desarrollaron en la década del treinta y en el caso mexicano tiene una proyección mayor aún que alcanza hasta nuestros días su dinámica cada uno de los procesos supondrá un peso verdaderamente diferenciado, la ciudad y el campo, lo urbano y lo rural. Sin embargo esto no supondrá que en cada una de las cinematografías no aparezca el otro sector como parte de la temática abordada. Simplemente hemos querido señalar cuales son las corrientes preponderantes. Tampoco ello implica una tendencia obrerista u otra campesinista en el cine argentino o en el mexicano, antes bien lo urbano o lo rural es el marco donde se desenvuelven espantosos melodramas del más puro corte comercial al junto a películas realmente auténticas por su intencionalidad como por su forma narrativa. Son las que hoy consideraríamos como clásicos de nuestras cinematografías.



Final

H

Octava parte

Sé que lo que mamá quiso decirme antes de morir era que odiaba la vida. Odiamos la vida porque no puede vivirse. Y queremos vivir porque sabemos que vamos a morir. Pero lo que tiene un núcleo sólido —piedra, o hueso, algo compacto y tejido apretadamente, que pueda pulirse y modificarse con un ritmo diferente al ritmo de lo que pertenece a la muerte— no puede morir. (Saer).

Capítulo del adios

Conclusión

Epílogo

A lo largo del trabajo he desarrollado diversas ramificaciones que no agotan, por supuesto, el panorama diverso pero es donde anida la transversalidad. Han intervenido elementos tales como el sueño y el verso, tal como lo anuncia el subtítulo de esta obra. Al hablar del verso he utilizado tanto poemas escritos o recitados, como letras de tango o del cancionero popular. En el otro extremo de la cuerda, el sueño apareció tanto en los propios textos como en aquellos que tienen que ver con lo cinematográfico. Una forma de soñar despierto y en el caso de concurrir a una sala, un sueño compartido. Los propios filmes en varios ejemplos incluyen el sueño como una parte esencial.

Al comienzo les hablé de mis intenciones juveniles y de los estudios realizados Entonces, como en una narración paralela o superpuesta, término que también empleo al comienzo, están una serie de dibujos, pinturas, fotografías, que he realizado. En ciertos momentos pueden tener vinculación con el texto a modo de una ilustración y en otros no, constituyen un nuevo discurso, un discurso distinto. Los elementos intervinientes pueden ser narración en sí misma o mantener una lógica en secuencia o vínculos conceptuales con otros.

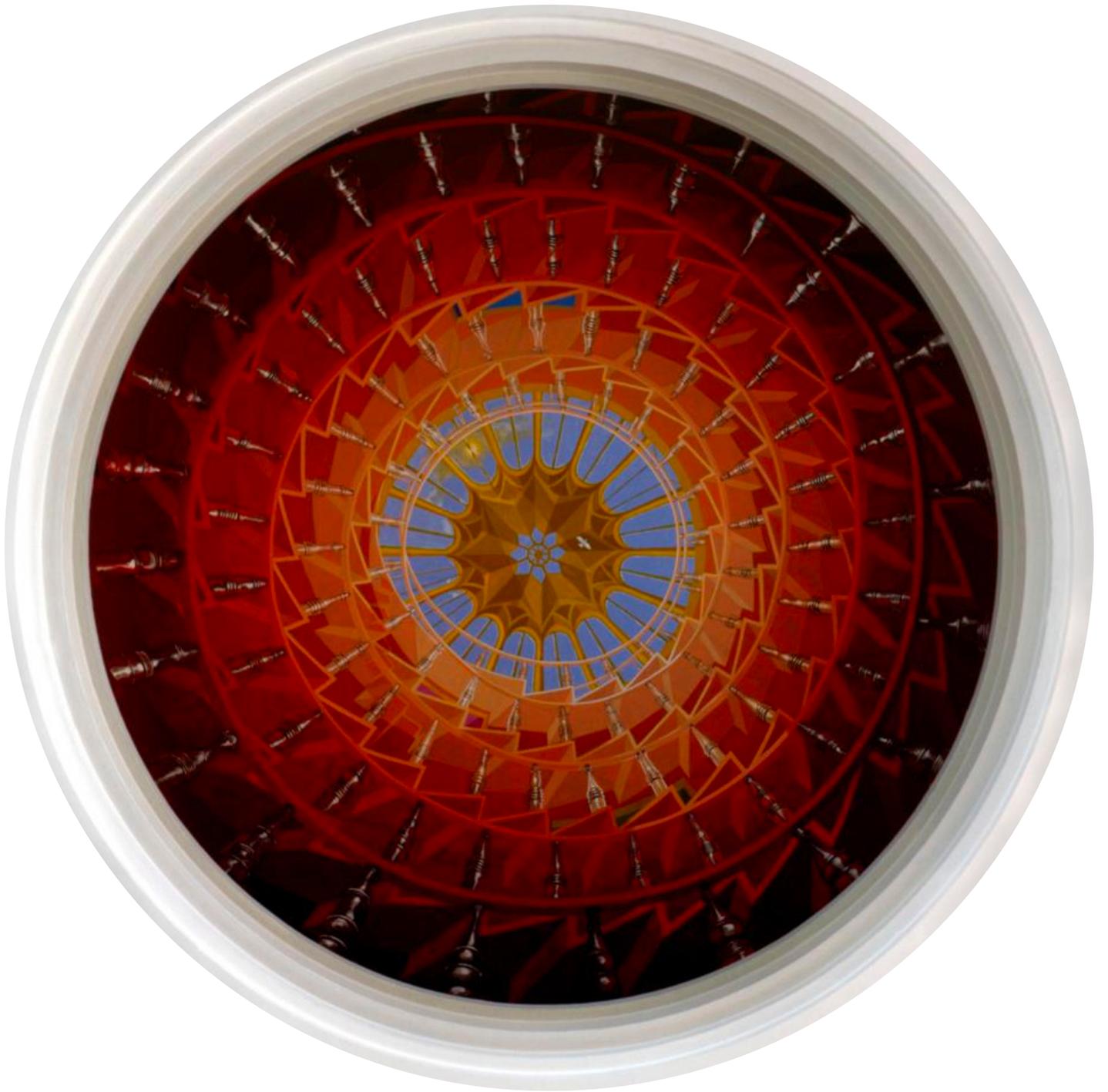
Luego el propio discurso incluye la narración, tanto en diálogos, que pueden ser teatrales o filmicos, como en descripciones de situación. No solo se apela a lo escrito por otros, desde la intencionalidad de dar importancia a la ficción, intervienen en el propio escrito. Y esto es otro de los factores que se proponían y que están expresados a lo largo del texto. La idea de lo transversal aquí está dada por una serie de situaciones que hacen a la vida en la ciudad y dónde se emplean hechos narrativos como también aspectos artísticos, en la idea de que el conjunto se puede desintegrar y recomponerse como lo que está señalado en la quinta parte. El fenómeno cultural está visto en varios de los materiales que hablan en la séptima parte sobre la creación y la cultura nacional o como la imagen puede ser expresión del contexto económico y social. También en la parte anterior referida al cine donde se toma su desarrollo y se revisa algunos ejemplos que son paradigmáticos, como el caso de Zoot Suit, con la realidad transversal de los mexicanos y muchos que ya llevan generaciones en Estados Unidos. O El gatopardo y el conflicto que se genera por la unidad nacional dónde además se juega la imagen maquiavélica tan usada luego en la política respecto a que es necesario que algo cambie para que todo quedé como está.

O el caso de la relectura de mi propia obra tomando una de las series de dibujos e interpretandolos siguiendo los pasos de Ali Chumacero que hablaba de la nueva construcción que se genera en el futuro por la lectura de la obra cuando ya se ha producido ese transcurso.

Lo que se puede ver a lo largo y ancho de esta publicación es la idea de que no es una oposición a la dirección que alguien puede llevar. Trata de manifestar la posibilidad de la ampliación, tomar un camino transversal, es aquel que no habíamos previsto. Es algo que en nuestra propia navegación en internet nos lleva a lugares insospechados, nos lleva a nuevos horizontes, porque no necesariamente es lo que se plantea al inicio, tiene que ser productivo en la dirección que se había planeado. La ampliación, es decir la transversalidad de nuestra vida nos permite mirar no solo al frente sino a nuestros lados y a su vez transitar en esa dirección o direcciones. Por eso es que el conjunto del trabajo aborda diversas cuestiones que están agrupadas en las distintas partes pero que interactúan con las otras en la medida que se establece esta posibilidad de circulación hacia los lados, hacia lo transversal. Todo ello está expresado en tres partes que refieren al método a la narración y la quinta que se llama transversal desde el arte.

Y ¿por qué la ciudad? porque es el lugar donde vivimos nos desarrollamos y es el sitio al que muchos aspiran llegar, aunque muchas veces las condiciones de la vida se lo impidan. La ciudad es la construcción colectiva más hermosa que la humanidad pudo desplegar. No aquellos Palacios, aquellas construcciones hechas para los reyes que surgen de su voluntad, de su necesidad de vivir más allá de la muerte. No se trata de un juicio estético porque muchas de esas construcciones tienen un valor en ese aspecto, se trata de lo que atiende a lo colectivo. Por eso las imágenes que complementan este trabajo o que lo amplían, está en la portadilla con el circo habla de lo multitudinario, habla de la diversión. Es decir que la ciudad es un circo, dónde diversos protagonistas le infunden distintos valores

Todo esto no tiene la intencionalidad de generar una doctrina. Es, en realidad, anti doctrinario, porque lo que pretende es la posibilidad del juego y dónde, en un circo. Hay esa capacidad de juego, de malabares, de acrobacia, de diversión, de intervención ficcional. Tanto en los circos pequeños dónde hay representaciones teatrales como en los grandes donde también hay la intervención de los payasos que muestran lo ridículo y que nos hacen pensar sobre la fatuidad de muchos de los actos de nuestra vida. Cómo también lo es el teatro que se juega en el capítulo *Shakespeare en Tucumán* y donde el director quiere dar un giro con relación a la interpretación que siempre se le ha dado o que se ha construido de una manera determinada. Son laboratorios, lugares de reflexión. Una espacialidad que es transversal al pensamiento adquirido, al que siempre lleva hacia el frente, al unidireccional. Benjamín planteaba la calle de doble sentido que sirve no solo para avanzar



hacia un frente hipotético sino para regresar hacia otro frente que estaríamos dejando atrás. Y aquí tendríamos también la posibilidad de dispersarse hacia alguna de las calles laterales que resultan transversales a la que estaríamos hipotéticamente transitando. Estos son todos los factores que están en juego en este libro que tanto nos permite la lectura de ciertos elementos, por ejemplo, los ligados a la enseñanza, como los unidos a lo dramático o a la experimentación. Es un libro abierto. Qué tiene la posibilidad de transgredir su propio sentido. Y este es el valor que como conclusión creo debe quedar las manos en el lector que haga su tránsito, sea parcial o en la totalidad. Tiene diversas posibilidades para hacer su camino, y esto también es lo transversal. Va del verso al sueño porque la poesía es, como se dice en el capítulo que se refiere a mi propia obra plástica, es la máxima herramienta que puede tener el hombre tratando de expresar sus sentimientos, sus emociones, sus pensamientos y el sueño es el lugar donde todos esos factores se despliegan, sin nuestro propio control y el circo entonces cobra vida en nuestras alucinaciones que, no por serlo, invalidan el sitio de la reflexión.

Además es un libro que no escatima el compromiso con el lector al colocarse el propio autor como parte de la historia y contar alguna de las situaciones que le tocó vivir y que están orientadas para alumbrar esta construcción. Qué pasa por la ficción y el porqué de la idea de la ficción que está condensada en el subtítulo del verso al sueño

La ciudad envuelve, domina al entorno que la rodea. Está físicamente rodeada “por la nada rural” de la que citamos en el texto y a su vez ella sobre determina la vida del conjunto que en gran medida dependen de su centro, porque para obtener ciertos insumos es necesario concurrir a ese emplazamiento. Luego por más que sea habitante de una zona rural, al menos en México, se utiliza la denominación de ciudadano para nombrar a todos los poblados del país. Es un título que da carácter a cada uno de sus habitantes que también se usaba para nombrar a quienes vivían en lo externo a la urbe que, probablemente, nunca hubieran pisado siquiera a una ciudad porque su hábitat es rural, como ciudadanos .

Cada vez que se presentaba al presidente de la república se decía el ciudadano presidente o sea era algo que iba antes de cualquier título. También aparece como término cuando una persona solicita la nacionalidad en este país, lo que se le extiende es una carta de ciudadanía, es decir que desde el punto de vista de lo simbólico está presente en diversos grados y formas donde el conglomerado urbano es el que va a definir la pertenencia de sus habitantes, incluso los residentes extranjeros que no hayan optado por nacionalizarse reciben el mismo tratamiento son ciudadanos y luego va el nombre de la persona de que se trate. La ciudad es una presencia que envuelve al conjunto, no importa el lugar donde se encuentre así, en esa dimensión, ciertos ejemplos fílmicos que hemos utilizado quedan amparados en esa idea. Como puede ser el caso de Madre Juana de Los Ángeles, cuya acción se desarrolla en un convento que está alejado de la ciudad, aunque si hay un conglomerado pequeño que tiene esa función de ciudad o sea es embrionario con relación a su posible crecimiento y transformación a esta otra categoría. También, en su momento citamos el caso de Tata Dios para referirnos a una conducta milenarista que aconteció en un poblado, en ese momento 1882, hoy es una gran ciudad, Tandil en la provincia de Buenos Aires.

Al comienzo, en la primera parte, cerraba ese texto con una frase de Pablo Fernández Christlieb para encontrar el sendero o para definir sendero, por el cual transitaba el conjunto. Con atención a fenómenos populares, ya sea en la escritura o en los movimientos que se generan. Ocurren, deciden la realidad de los pachucos en Estados Unidos que constituyen articuladores del pensamiento. Ese pensamiento que muchos estamos empeñados en construir con la idea de lo latinoamericano y uno de sus más grandes alimentos está en los escritores. Qué es, desde la ficción, hacen cierto, tanto lo que este libro se propone, como la frase de Henri Lefebvre cuando advierte la anticipación que se puede encontrar en los textos que no son propiamente escritos de especialistas en el fenómeno urbano. Así también, está incluida la frase que sobre sí mismo, sobre su trabajo, plantea Italo Calvino en la apertura de uno de los primeros capítulos de este libro, referidos a la

ciudad. Dice que su libro, su extraordinario libro, *Ciudades Invisibles* trata en definitiva de lo mismo que hacen los estudios urbanos, con los cuales él mantiene un diálogo, dado que la esencia de los trabajos, aparentemente de campos distintos, están conectados por esa esencia que es la ciudad. Aunque el nombre de ciudad invisible sea contradictoria, porque no todas tienen una existencia real, sino que pertenecen a la imaginación de quién así las describe, parecería un contrasentido hablar de lo invisible porque lo invisible estaría indicando una inexistencia y, sin embargo, lo que se pretende es nombrar lo que está allí de alguna manera, en el imaginario, sin que tenga en principio una verificación en lo real. En ese mismo espíritu está el título de este libro *La ciudad transversal*. Lo es con relación a los ejes, a los ejes cardinales que suelen marcar el crecimiento urbano. Pero la idea que encierra está en las actividades que dentro de la ciudad se desarrollan. Y qué van a encontrar sus propios ejes en el territorio cuándo, por ejemplo, en el caso mexicano tenga su expresión en el cine que se desarrolla en un poderoso centro de producción como lo fue, y sigue siéndolo en menor escala, los estudios Churubusco. Así podríamos hablar de un vértice del cual salen, se concentran y salen, los cineastas a desarrollar su trabajo en diversas zonas, sin olvidar la que se hace en el propio centro, este fenómeno, por ejemplo, tiene una réplica en Roma con Cinecittà que como su nombre lo indica está hablando del cine en la ciudad. Ciudad y cine porque en cualquiera de las formas productivas, la ciudad está presente. Aunque la fábrica que se administra desde las oficinas centrales estuviese a distancia, a veces considerable, desde el propio lugar que es la ciudad, se la administra y dirige.

Ya hablamos del dominio que ejerce la ciudad hacia lo rural y aquí encontramos otro de los factores que podemos considerar como polo con relación a la producción agrícola ganadera y que es el emprendimiento fabril. Por eso cada una de las actividades humanas, es transversal a la existencia de la propia ciudad, que tendrá su propia conformación. Los ejes que estas actividades plantean son diversos con relación a la estructura urbana que se trate. Sobre ese arco tendido la expresión que se ha mostrado es que va por la cuerda que sostiene ese arco, desde el verso, entendido el verso como una totalidad que abarca la producción poética y el sentido de lo popular oculto, hasta el sueño. En cierta medida la negación del pensamiento consciente para crear dolor o alegría en los sustratos que cada ser va construyendo en su existencia. En el inicio del comentario de *Vestida para matar*, la película comienza y termina en un sueño

Así también la dicotomía que plantea el *Facundo* de Sarmiento cuando hace referencia a la vida rural y la citadina emparentado a la primera con la barbarie y a la segunda con la civilización. En ciertos momentos utiliza esos términos como sinónimos. O en el caso de la película libro *El gatopardo* que se juega entre dos ciudades, por un lado la lucha por el control de Palermo la capital de Sicilia para incorporar ese reinado a la Italia articulada e independiente y la pequeña ciudad a la cual concurren sus protagonistas para pasar el verano y a su vez distanciarse del conflicto que, no obstante, los alcanza cuándo se tiene que votar en el plebiscito sobre qué tipo de gobierno se quiere. Marcando con ello otro de los ejes transversales que significan las elecciones. Cuando tienen alcance nacional van a crear una transversalidad que puede resultar altamente significativa para el futuro. Al establecer nuevos ejes de acción y en algunos casos a mudar la capital como en el conflicto que significó la Revolución de Octubre y la preeminencia que adquirió Moscú por sobre San Petersburgo Entonces, ya sea por línea de combate o por, a veces no tan pacíficas, elecciones, se juega a la historia que transforma estableciendo nuevos ejes que terminan siendo transversales a los que primaban hasta ese momento.

Las imágenes actúan como un discurso paralelo, a veces concatenado, con el texto central. La contrapunta del libro tiene una estación de ferrocarril que está ubicada en la ciudad. Todas están ubicadas en ciudades, marcan directrices que van a complementar los caminos existentes o van a atravesar por dominios rurales para incorporarlos y a su vez desmembrar su preeminencia.

En *Crash* el uso de la ciudad como escenario de acciones violentas, dónde un grupo se dedica a

establecer la significación del automóvil reponiendo accidentes que hubieron acontecido en ella. De igual manera en el interior y acompañando a la película vemos un dibujo de un accidente automovilístico que no pretende ilustrar porque no es de la característica que se juega dentro del film. Su expresión es dominante en la ciudad marcando otro de los fenómenos de la transversalidad. Esa existencia del automóvil referidos a la ciudad está significada también en la portada del libro con una singularidad dado que hay una camioneta que transporta arte y dónde se ve el cambio que se va produciendo en la urbe cuando una calle empedrada, método más antiguo, y la que está al lado se encuentra asfaltada. Asimismo hay una rémora del pasado en un grupo de perros que duerme o descansa en la esquina de la banqueta, algo que ha ido desapareciendo de la ciudad dónde la domesticación de estos animales es hoy más pronunciada ya que son exterminados si están sueltos. De lo contrario tienen que ir amarrados a una cadena.

No es propósito de este final hacer un recuento de todos los elementos que intervienen en el conjunto del libro, de lo que se trata es de señalar algunas de los puntos que pueden resultar significativos al momento de juzgar la idea de lo transversal con la línea de tensión entre el verso y el sueño para quién decida hacer ese recorrido.

El concepto de considerar a la escritura como una como una anticipación de lectura respecto a la realidad histórica lo tenemos magistralmente demostrado en la novela de García Márquez, diría en las novelas porque hay varias que tienen conexión con ella, en *Cien años de soledad* dónde la lucha entre conservadores y liberales divide a la nación dónde está ese pueblo, propósito de ciudad, inigualable y común que es Macondo, del que conozco algunos ejemplos. Esa división de la nación en dos tendencias fundamentales, tendencias que a lo largo de la historia y en todos los países latinoamericanos se irá expresando de diversa manera, con otros nombres pero se pueden reconocer esas dos líneas fundamentales, dos ejes que constituirán la nación y que llevará a que está se mantengan siempre enfrentadas. Esos dos ejes que, lejos de ser transversales, corren paralelos. Sí puede haber transversalidad en ciertos políticos que en un momento están en una tendencia y luego aparecen abonando en la otra, generalmente una pérdida hacia el conservadurismo. Cuando se analiza la propia historia se encuentra con estas posiciones que defienden intereses contrapuestos. Unos tienen que ver con la idea de la nación de todos y la otra con la idea de una nación para unos pocos donde los demás salen sobrando, salvo aquellos que pudieran ser necesarios para cumplir las tareas del trabajo y las servirles. En esa dimensión también está *Facundo* que se ocupa en la séptima parte del conjunto y dónde se puede ver con claridad cuál es el sentido del sentimiento de la clase dominante respecto a la población de la que debería ocuparse. Su propósito es arrollar al campo para consolidar el dominio de la ciudad.



J Referencias

- Aguilar-Leyva, O. (2005). La semiología y el análisis de lo visual, Escritos Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, diciembre, Universidad Autónoma de Puebla México.
- Aguilar-Nery, J. (2000). Imaginarios sobre ruedas, en Ciudades, 46.
- Andacht, F. (2003). El irresistible poder del hipoicón en la vida cotidiana, Signs 4.
- Bazán, D. (julio de 2012) Comprender (y no explicar) "El Maestro Ignorante" de Jacques Rancière. Colegio Paulo Freire del Elqui. <http://colegiopaulofreiredelelqui.blogspot.com/2012/08/comprender-y-no-explicar-el-maestro.html>
- Beljon, J.J. Las terminaciones en los topes en Gramática del arte, Celeste ediciones, Madrid.
- Bettetini, Gianfranco, Cine: lengua y escritura, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Bioy-Casares, B. (2006). Borges, Ediciones Destino colección Imago Mundi 101.
- Boileau, El arte poética <https://es.wikipedia.org/wiki/Po%C3%A9tica>
- Borges, J. (1941). Revista Sur. N° 83, Buenos Aires.
- Borges, J. (1993). Profesión de fe literaria, El tamaño de mi esperanza, Seix Barral.
- Citado en Gorelik, A. (1995). Imágenes para una fundación mitológica, Apuntes sobre las fotografías de Horacio Cópola, en revista Punto de Vista, año XVIII, 53.
- Cadámamo, E. (1931). Anclao en París, tango.
- Calvino, I. (1998). Las ciudades invisibles. Madrid: Siruela.

Camus, A. (2000). Verano Bodas, Editorial EDHASA.

Celorio, G. (1999). entrevistado por Felipe Leal en radio UNAM, en el programa Arquitectura en el espacio y en el tiempo, martes 31 de agosto.

Césaire, A. <https://www.casafrica.es/es/persona/aime-cesaire>

Cohen-Dabah, E. (1983) Ulises o la crítica de la vida cotidiana, UNAM.

Cresseri, Artidorio (c. 1900). La López Pereyra, zamba.

Da Vinci L. (1996). Tratado de pintura, Ramón Llaca y compañía.

Deleuze, G. (1994). La imagen-movimiento estudios sobre cine I, Paidós comunicación.

Ende M. En busca del misterio Edgar Ende y sus pinturas, Carpeta de apuntes, Alfaguara.

Feinmann J. (2007). La sombra de Heidegger, Página 12.

Fernández Christlieb (1996)

Fernández-Christlieb, P. (2019). Todos Los psicólogos Sociales: Recapitulación De Cuatro O Cinco Décadas. Athenea Digital, [en línea], Vol. 19, n.º 1, p. e-2444. <https://raco.cat/index.php/Athenea/article/view/v19-1-fernandez> [Consulta: Consulta: 18-07-2022].

Gardel, C. y LePera, A. Volvió una noche, <https://www.jiosaavn.com/lyrics/volvio-una-noche-tango-lyrics/NltZRDACUnQ>

Ghelli, N. (2005). Estética del cine, Ediciones Rialp, Madrid.

González Pérez, A. (1984). Poéticas. Aristóteles, Horacio, Boileau, Editora Nacional.

Grosenick, U. (2003). Mujeres artistas, Louise Nevelson, tashkent kof.

Halliday R. Universidad de York , Comunicación y Cultura, Estudiante de Posgrado, Estudios culturales,

Hauser, A. (1975). Teorías del arte, Tendencias y métodos de la crítica moderna, Punto Omega Ediciones. <http://www.librosmaravillosos.com/metodo/parteOl.html>

Iconismo el sentido de las imágenes feliz. (2004). Gedisa.

Iznstituto Acton. (2 de junio de 2015). Toda necesidad no es un derecho. <https://institutoacton.org/2015/06/11/toda-necesidad-no-es-un-derecho/>

Jiménez, A. (2000). Los “imaginarios maléficos”, en Ciudades, 46.

Kavafis, C. (1904). Esperando a los bárbaros. <https://palabradejorge.wordpress.com/2014/01/22/constantino-kavafis-esperando-a-los-barbaros-y-otros-poemas/>

Keane M. y Keane, L. (2000). Arquitectura interactiva, Mc Graw Hill.

Kluge A. (2010) 120 historias del cine, Caja negra, Buenos Aires.

Kundera, M. (2017). La insoportable levedad del ser, Tusquets.

Lefebvre, H. (1970). La révolution urbaine, en Ciudades, 46, (2000).

León, C. (2020), El oficio de la mirada La crítica y sus dilemas en la era poscine. Editorial El conejo.

López Moreno, E. e Ibarra Ibarra, X. (1996). Diferentes formas de habitar el espacio urbano, en Ciudades, 31.

López-Blanco, M. (1961). Notas para una introducción a la estética. La Plata, Buenos Aires: Centro de Estudiantes de Bellas Artes.

- Lotman, Y. (1979). *Estética y Semiótica del cine*, Colección Punto y Línea, Gustavo Gili, Barcelona.
- Manzi, H. Troilo, A. (1948). *Sur, tango*.
- Martín, Marcel, *La estética de la expresión cinematográfica*, Ediciones Rialp, Madrid, 1962.
- Marx, K. *Crítica al programa de Gotha (Sección 1)*, en Marx y Engels. *Obras escogidas en dos tomos*, tomo II.
- Meran Harsan, R. (1981). *Definición de películas de no-ficción*, en *Principios de cine documental*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México.
- Metz, C. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- Mitry, Jean, *Diccionario del cine*, Larousse, Madrid, 1963.
- Morin, E. (1972) *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona.
- Nueva York como tema, en la revista *La tempestad*, (2001), año 4, 2, pág. 57.
- Picasso P. (1923). *El arte es una mentira que nos hace ver la verdad*, Op.Cit. The Arts New York.
- Radar, F. (1975). *George Lucas*, Alianza editorial.
- Rancière J. (2005), *La fábula cinematográfica*, Paidós, Barcelona.
- Ranciere, J. (2007). *El maestro ignorante 5 de acciones sobre la emancipación intelectual*, Libros del zorzal.
- Renoir, J. (1962), *Cinéma*. 55, 2, Marcel Martin *La estética de la expresión cinematográfica*, Libros de cine RIALP, Madrid.
- Rodríguez, F. (s.f.) *Los mejores 1001 cuentos literarios de la Historia: «Sombras sobre vidrio esmerilado»*, de Juan José Saer. *Narrativa breve*. <https://narrativabreve.com/2014/09/cuento-juan-jose-saer-sombras-vidrio-esmerilado.html>
- Ropars Wuilleumier, Marie Claire, *Lecturas de cine*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1971.
- Sánchez Vázquez. A. (1978). *Alejo Carpentier Papel social del novelista*, Antología, *Texto de estética y teoría del arte*, *Lecturas universitarias 14*, UNAM.
- Scott, R. (1976). *Fundamentos del diseño*, Víctor Leru
- Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Alfaguara.
- Virilio, P. (1998). *Estética de la desaparición*, Editorial Anagrama
- Wellek, R. y Warren, A. (1985), *Teoría literaria*, Editorial Gredos, Madrid.
- Wenders, W. (1996), *Una retrospectiva*, Cuadernos de Cinemanía, México.
- Wenders, W. (2016). *Una retrospectiva*, Goethe Institut y Cinemanía, México.

La ciudad transversal del verso al sueño
Nicolás Alberto Amoroso Boelcke



ISBN: 978-607-28-2713-4



9 786072 827134



Departamento del
Medio Ambiente



Casa abierta al tiempo
Universidad Autónoma Metropolitana
Azcapotzalco