

Raúl Ruiz

*Poética
del cine*



Editorial Sudamericana
Biblioteca Transversal



RAÚL RUIZ, nacido en Puerto Montt en 1941, es el cineasta chileno más reconocido en el exterior, cuya obra de iniciación, *Tres tristes tigres*, en 1968, fue acogida con fervor por la crítica. Desde entonces, ha realizado más de cien películas, a través de distintos formatos y extensiones, destacándose entre éstas *El tiempo recobrado*, en 1999, inspirada en la obra de Marcel Proust. Junto a dicha actividad, ha incursionado en el teatro y la narrativa, desarrollando, además, la enseñanza del cine en universidades norteamericanas.

POÉTICA DEL CINE

Colección dirigida por Germán Marín

Traducido del francés por Waldo Rojas

Editorial Sudamericana
Biblioteca Transversal

Raúl Ruiz

POÉTICA DEL CINE

Traducido del francés por Waldo Rojas

E. Wmo

"Io son ribelle, non mi piace questo mondo che non porta fantasia."

A. Colombaro



Editorial Sudamericana
Biblioteca Transversal

© Raúl Ruiz, 2000. © Editorial Sudamericana Clásicos, 2000. Surtido especial 1232. Pre-
vención: 320. Precio: 324.8000. Fax: 324.1334. Primera edición: abril de 2000.
ISBN: 950-265-003-5. Hecho en la tipografía Tiposetica 113.148. Diseño de portada e
interiores: Edmundo Pérez. Encuadernación: el colorado. Arriba: Marca de la D.R. de
Argentina: Edmundo Pérez. En la parte inferior: el logo de la editorial. Arriba: Marca de la D.R.
de Argentina: Edmundo Pérez, 1982. Objetivo: nov. 1982. Sello de C.E.P.: e
impresión: Andes Publicaciones, S.A. de C.V.

© Raúl Ruiz, 2000. © Editorial Sudamericana Chilena, 2000. Santa Isabel 1235, Providencia, Stgo. Fono: 274 6089. Fax: 274 1234. Primera edición: abril de 2000. ISBN: 956-262-097-2. Registro de Propiedad Intelectual: 113.143. Diseño de portada e interiores: Equipo Editorial, con la colaboración de Patricio Andrade. Motivo de la portada: *Die Schwarzen Augen*, 1912, de Alexei von Jawlensky, óleo sobre cartón. Informatización e impresión: Andros Impresores, Stgo. de Chile.

Nota a la presente traducción

“¿Qué es un símbolo? Decir una cosa y significar otra. ¿Por qué no decirlo directamente? Por la simple razón de que ciertos fenómenos tienden a disolverse si nos acercamos a ellos sin ceremonia”.

La primera intervención en la conferencia pronunciada en París en 1995 como traducción francesa del texto

E. WIND

autor, sin mayor conocimiento de su autoría en sus fuentes, dice el autor:

“Io son ribelle; non mi piace questo mondo che non porta fantasia”.

una versión castellana, más o menos similar, se da en la traducción de

A. CELENTANO

El hecho mismo de esta “traducción” es lo que lleva al autor a dirigir a

más de algún lector medianamente culto, sin duda en connivencia de hispanohablante de Raúl Ruiz y de sus competencias en la escritura de su lengua materna. Lo que sigue por los motivos de una traducción presumible, sin esas condiciones de superioridad, redundante, pues, en aquella por la suerte de su texto original, ambos no carecen de razón estendible.

De confesión del cineasta italiano, la versión francesa renite directamente a sus intervenciones en ese ciclo de conferencias dictadas en los Estados Unidos y en Italia, un año antes. Aparte algunas acotaciones en castellano, las notas de estas conferencias estaban redactadas, como es de suponer, en inglés y en italiano. Haga sea que, por la fuerza de las cosas, junto con el francés, formen parte de la panoplia profesional del autor y de su acervo cultural. El original de esas prestaciones públicas, sin embargo, salvo excepción parcial, no llegó a existir bajo la forma normal de un

Ver *Poème du silence*, trad. de Bruno Alcalá, París, Éditions Di-Voil, 1995.

Nota a la presente traducción

LA PRIMERA EDICIÓN de *Poétique du cinéma* apareció en París en 1995 como traducción francesa¹ del texto de una serie de conferencias recientes del autor, sin mayor precisión sobre la lengua en que fueron originalmente escritas y entregadas a su traductor. El presente volumen entrega a su vez una versión castellana, revisada y documentada, de esa edición francesa. El hecho mismo de esta “traducción de traducción” no dejará de intrigar a más de algún lector medianamente enterado, sabedor de la condición de hispanoparlante de Raúl Ruiz y de sus probadas competencias en la escritura de su lengua materna. La pregunta por los motivos de una traducción presumible, en esas condiciones, como superflua, redundante, pues, en aquella por la suerte de su texto original y ambas no carecen de razón atendible.

De confesión del cineasta chileno, la versión francesa remite directamente a sus intervenciones en ese ciclo de conferencias dictadas en los Estados Unidos y en Italia, un año antes. Aparte algunas acotaciones en castellano, las notas de estas conferencias estaban redactadas, como es de suponer, en inglés y en italiano, lenguas que, por la fuerza de las cosas, junto con el francés, forman parte de la panoplia profesional del autor y de su acopio cultural. El original de esas prestaciones públicas, sin embargo, salvo excepción parcial, no llegó a existir bajo la forma normal de un

¹ Ver *Poétique du cinéma*, trad. de Bruno Alcalá, París, Éditions Dis-Voir, 1995.

texto continuo y definitivo, pudiendo contener lo mismo que los fragmentos de su redacción primera, las puntualizaciones y digresiones orales o las enmiendas operadas sobre la marcha, que son lo propio de la experiencia de todo conferenciente. El trabajo de traducción consecutivo debió contar, de este modo, con el afán conjunto del autor y de su traductor francés por restituir a la lectura de estas reflexiones la cohesión y sentido que tuvieron en el momento de su escucha. Vista de cierta manera, la versión francesa, fruto de ese trabajo, constituiría así el genuino original del libro.

Una experiencia análoga es la que precede a la presente publicación de *Poética del cine*. Nuestra tarea de traductor al castellano ha podido contar no sólo con el antecedente de los lustros de amistad y de cercanía intelectual con Raúl Ruiz, sino también con su consulta a propósito de cuestiones de forma y de fondo. Pensado ineludiblemente en castellano, este libro viene ahora, para decirlo con una locución francesa habitual, a recaer sobre sus pies en el reencuentro con el soporte virtual de su idioma nativo, a través de una tarea también conjunta. El hecho de encontrar el lector actual en esta traducción en segundo grado el texto primitivo, o muy poco menos, no sería la única paradoja esclarecedora de este libro de reflexiones que, por cierto, abunda en ellas.

Por lo demás, las páginas que componen ahora el capítulo VIII del presente volumen, "Enseñando, aprendiendo (*el cine*). Fragmentos de un libro por venir", fueron en buena parte publicadas en la revista *Positif*, al cabo justamente de un trabajo de traducción al francés sobre unas notas en curso de redacción, presentadas un poco a la manera de aquellas otras anteriormente mencionadas y, por supuesto, también con el concurso inmediato del mismo Raúl Ruiz.

Dicho en general, la caución personal del autor ha tenido por beneficio garantido la posibilidad de reparar algunos entuertos debidos a incurias más o menos (im)perdonables cometidas en publicaciones anteriores. Así, por ejemplo, en la edición ministerial chilena de las intervenciones de cierto seminario sobre Utopía(s), aparte las erratas de rigor -o de falta del mismo- abundan aquellos dislates que siembran el justo desconcierto en el lector mejor dispuesto y tachan de un descrédito injusto al autor. Que se tome a Bernard Shaw por Bertrand Russell puede no ser grave para quien no ve en ambos sino dos celebridades de lengua inglesa;

con un poco de indulgencia y otro poco de atención al contexto, quizás algunos lleguen sin gran dificultad a reconocer, en un inédito "Frank Kutman", al médico norteamericano Frank W. Putnam; ¡pero que se escamotee al muy real Dr. Pierre Janet por un anónimo "Paul Genet"...! ¿Quién reconocería a Agatharka, en un incierto "Acafarca"? ¿Y qué decir del pintor, músico y calígrafo chino del siglo VIII, Wang wei, en la indicación caminera de "One way"? Que las incertidumbres eventuales sobre la grafía latina de los nombres chinos justifique escribir "Chi Tao" por Shitao, pase. ¿Pero el nombre del filósofo italiano Giorgio Agamben, amigo personal de Ruiz, bajo la grafía insólita de "Joshua Campbell"...? La consecuencia de estos disparates es doblemente insidiosa en el caso de un Ruiz, cuya bulimia de horizontes culturales sin fronteras, que es por lo demás una de las claves de su universo filmico, lo lleva a apelar con frecuencia en sus escritos a referencias múltiples con igual naturalidad que pertenencia.

Así como ocurre en el orden monetario con los efectos de la Ley de Gresham, también en materia de documentación la mala información acaba por expulsar del circuito a la buena; la reiteración tenaz de ciertos datos inexactos o sencillamente falsos sobre la obra, las opiniones y la persona de Raúl Ruiz ilustra bien esta permanente riña periodística con la exactitud o sencillamente con la verdad. Con la intención de paliar en esta ocasión propicia a tales desenfados, complementa la presente edición un "Anexo" con los elementos más importantes de la filmografía y bibliografía de nuestro cineasta. Si una actividad a tal punto prolífica e inquieta como la suya nos disuade de optar al mérito de la exhaustividad, nos cabe al menos la satisfacción de haber podido contribuir a rectificar algunas derivas y a restituir de manera debida la mención de otras tantas fechas y títulos. De todos modos, no resultaría aventurado decir que la presente filmografía es, a la fecha, la más completa de que se pueda disponer.

de los temas muy específicos que han inquietado en estos últimos años a una serie de teóricos de los medios tanto norteamericanos como sudamericanos (Jameson, Crutat o Moreiras), apuntando también en la dirección
W. R.
París, otoño de 1999

El asterisco que acompaña a los nombres de autor a partir de este página, remite en segundo a la sección "Bibliografía actualizada, referencias y comentarios" agregada a este número. Ver pag. 186 y ss. También son consignadas las obras referidas de modo abusivo y sin especificación bibliográfica en el texto del libro (N. del T.).

Prefacio

HE AQUÍ EL PRIMERO de tres volúmenes que compondrán esta poética, cuyo contenido –valga la advertencia– no será de gran ayuda para los cinéfilos o para los profesionales del cine. Escribí estos textos pensando más bien en aquellos espectadores que disponen del cine como se dispone de un espejo, o sea, como instrumento de especulación y de reflexión, o como máquina para viajar en el tiempo y el espacio.

El origen de este libro está en seis conferencias que ofrecí en abril de 1994 en la Universidad de Duke, EE.UU., por invitación de Frederick Jameson¹ y Alberto Moreiras*, que corresponden aquí a sus seis primeros capítulos. El séptimo es una conferencia de introducción a un seminario efectuado en Palermo, Sicilia, en diciembre de ese mismo año. En cuanto a las ideas que inervan estos textos, éstas fueron puestas más o menos en forma durante el año universitario 1989-1990, mientras enseñaba en Harvard.

Más que nada, he tratado en este conjunto de sobrevolar algunos de los temas más polémicos que han inquietado en estos últimos años a una serie de teóricos de los media tanto norteamericanos como sudamericanos (Jameson, Dienst* o Moreiras), apuntando también en la dirección

¹ El arterisco que acompaña a los nombres de autor a partir de esta página, remite en adelante a la sección “Bibliografía consultada: referencias y comentarios”, agregada a esta edición. Ver pág. 185 y ss. También son consignadas las obras referidas de modo alusivo y sin especificación bibliográfica en el texto del libro (N. del T.).

de los paradigmas narrativos de esta industria de la diversión, sean las nuevas imágenes o la globalización del mundo audiovisual. Pero sin dejar de lado otros temas más europeos, como son la naturaleza de la imagen y el inconsciente fotográfico. Junto a esas orientaciones, son tratados aquí aquellos temas que forman parte de polémicas más antiguas que, en ciertos casos, datan de los comienzos de la historia del cine (pienso en las ideas de Bertrand Russell*, Ortega y Gasset* y Elías Canetti*). De tiempo en tiempo, algunas disputas aún más antiguas hacen su irrupción (Raimundo Lullio*, Shih-t'ao*, o los teólogos Molina* y Báñez*, etc.). Para ello he escogido un género cercano a aquello que en la España del siglo XVI llamaban *misceláneas*, discursos teórico-narrativos en los que el autor se complace en todo tipo de piruetas espirituales, en operar cambios de rumbo inesperados y osar interpolaciones extravagantes, practicando, en suma, el arte de aquello que los franceses suelen llamar “*passer du coq à l'âne...*”.²

El segundo volumen de esta obra, se compondrá de parodias y de simulaciones conceptuales, junto con proponer un método de trabajo para la escritura de films. El tercero (*Métodos*) consistirá en ejercicios y receñas, y aspira a ser un método de filmación.

Estos tres libros giran en torno a una misma convicción: en el cine, por lo menos en el cine narrativo (todo el cine lo es, en cierto modo), es el tipo de imagen producida lo que determina la narración, y no lo contrario. A nadie escapará que esta afirmación implica que el sistema de producción, de invención y de realización de películas, admite ser radicalmente modificado y que, por otra parte, su transformación deja la posibilidad de crear un nuevo tipo de cine y, por lo tanto, de postular un nuevo tipo de poética del cine.

Última observación: yo no soy un erudito y es así como la mayor parte de mis referencias provienen de mi biblioteca personal, lo que por lo menos me ha facilitado su verificación puntual. Sólo que mi lectura es de modalidad transversal; pasar de un libro a otro, como suelo hacerlo multiplica el riesgo de incurrir en más de algún despropósito involuntario. Es muy posible que aquí y allá algunas interpretaciones o comparaciones

² Literalmente, “pasar del gallo al burro”, antigua expresión figurada que en su sentido recto significa pasar bruscamente de un tema a otro muy diferente y sin relación. (N. del T.)

resulten abusivas o sencillamente gratuitas. Pero este libro tiene vocación viajera y los viajeros no ignoran que en el itinerario de todo viaje hay que contar con esos senderos que no conducen a ninguna parte.

en los sentidos que

R.R.

Capítulo I

Teoría del conflicto central

VAMOS A HABLAR de cine y, principalmente, de cine norteamericano. Estados Unidos es el único país del mundo en el que el cine haya desarrollado desde temprano una teoría narrativa y dramática global, conocida bajo el nombre de “teoría del conflicto central”. Hace treinta o cuarenta años, esta teoría ponía al alcance de los principales fabricantes de la industria cinematográfica norteamericana una serie de modos de operar, cuyo uso era sólo facultativo. Hoy se ha vuelto palabra de ley.

Por esos años se proyectaba en los cines de provincia de Chile una gran cantidad de películas norteamericanas, algunas de las cuales forman parte hoy de la memoria de nuestra infancia; mejor dicho, de nuestro bagaje cultural. Monstruosas, muchas de ellas no tenían pies ni cabeza, tal vez a fuerza de tener demasiados pies y demasiadas cabezas. Hablo de las ‘series B’, o sea, de aquellas películas enigmáticas que todavía hoy guardan todo su misterio. Ustedes tal vez nunca han oido hablar de la mayor parte de sus realizadores: Ford Beebe, Reginald Le Borg, Hugo Fregonese, Joseph H. Lewis, Budd Boetticher, William Beaudine, etc. Varios de ellos, sin embargo, podrían ser tenidos por responsables del malentendido que nos hizo creer que la televisión norteamericana era la mejor del mundo, en la medida en que sus realizadores eran los mismos de las series más notables: *Twilight Zone*, *Bonanza*, *Los incorruptibles...* Más tarde, luego del envío a retiro de estos realizadores, la TV perdió todo interés para nosotros.

Por “nosotros” quiero decir una banda de chiquillos que hacia 1950 se aprestaban a dejar la escuela primaria. Nos gustaba disparar con

nuestras carabinas 22 contra las ampolletas de los faroles que alumbraban las calles, o pelearnos con los biznietos de emigrantes alemanes desembarcados en Chile desde fines del siglo pasado, y que la nueva ola de películas antinazis volvía detestables. Cada cierto tiempo decretábamos la tregua y partíamos juntos al cine. Había dos salas en nuestro pueblo, una de las cuales pasaba películas mexicanas para adultos, dramas neorrealistas italianos y películas francesas "de tesis"; la otra se especializaba en películas norteamericanas para niños. Era a esta última que nosotros íbamos, y si ocurría que algunos de los de nuestra banda, con la esperanza de ver una mujer desnuda, frecuentaran en ocasiones el primero de esos cines, todos preferíamos de lejos las películas infantiles. Mucho después de haber dejado atrás la infancia seguimos manteniendo esta misma preferencia. Creo que aquello que podría llamarse mi primer "sistema de valores" me vino de esas películas.

Me gustaría subrayar algunos de esos *concetti* descubiertos en contacto con aquellas películas. Cuando veíamos que alguien, aunque tuviera gran prisa, caminaba lentamente, decíamos de él que era "más lento que el caballo del malo de la película". De algún otro que se encontraba en el buen lugar en el buen momento, decíamos que era "como el sombrero del jovencito". Cuando alguien trampeaba en el juego, decíamos que los dados estaban más arreglados "que la última pelea de un western". De los domingos lluviosos se decía que eran "más largos que el beso final de una película". Decíamos todavía "más enojado que Ming", "más malo que Fu Manchú", "sonriente como el traidor"... Las películas norteamericanas que más nos gustaban eran tan inverosímiles y extravagantes como la vida misma. Había, sin embargo, extrañas correspondencias entre el ritual de nuestras salidas al cine cada miércoles y cada domingo, y los rituales narrativos de las películas mismas. Porque eran éstas totalmente irrealistas, y si sus *happy ends* nos parecían patéticos se debía a que todas eran idénticas. A decir verdad, en lo que me concierne, los *happy ends* siempre me resultaron trágicos, debido, sin duda, a que cierto sistema moral condenaba a los buenos a ganar siempre las peleas. Naturalmente, frente a los tristes finales del cine italiano, debía también experimentar un sentimiento de alivio y, como muchos, aplaudía al "malo" porque yo sabía que estaba destinado a perder. Entre las innumerables extravagancias de aquellas cintas, me vuelve con regularidad a la memoria una escena de *Flash Gordon*.

Creo recordar que el episodio estaba dirigido por Ford Beebe. En dicha escena, en el momento de capturar una nave espacial enemiga, Flash Gordon era atacado por sus propios hombres. Sin radio para comunicarse con ellos y ordenarles parar el fuego, cogía su arma y les enviaba a punta de balazos un mensaje en código morse.

Diez años después, en Santiago, decidí estudiar teatro y cine. En esa época comencé a reflexionar sobre la noción de construcción dramática. La primera sorpresa que tuve fue descubrir que todos los films norteamericanos estaban regidos por un sistema de credibilidad. Nuestro manual (John H. Lawson*, *Cómo escribir un guión*) nos enseñaba entonces que las películas que tanto nos gustaban eran malas porque estaban mal construidas. Tal fue el punto de partida de un debate, que aún dura, entre un cierto tipo de cine, de teatro y de literatura considerados como bien construidos y yo mismo. Era la ideología subyacente lo que me parecía más detestable en ellos, ideología que implicaba la teoría del conflicto central. Tenía yo dieciocho años y ahora tengo cincuenta y tres. Mi sorpresa sigue siendo aún grande sin que yo comprenda todavía por qué a una trama narrativa le haría falta a toda costa tener un conflicto central como columna vertebral.

Evocaré aquí el primer enunciado de esa teoría: "Una historia tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de ese momento, a través de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central". Yo no tardaría en considerar inaceptable esta relación directa entre la voluntad -qué por entonces me parecía algo oscuro y oceánico- y el pequeño juego de estrategias y de tácticas puesto en pie para alcanzar un objetivo que, si no es en sí mismo banal, llega a serlo entonces casi de manera inevitable. Intentaré resumir mis objeciones contra esta noción de conflicto central tal como me la enseñaron en las escuelas y universidades de América del Norte y del Sur, y tal como en estos últimos años ha terminado por ser aceptada a través del mundo.

Afirmar de una historia que no puede existir sino en razón de un conflicto central, nos obliga a eliminar todas aquellas otras que no incluyen ninguna confrontación, dejando de lado los acontecimientos a los que somos indiferentes o sólo despiertan en nosotros una vaga curiosidad -tales como un paisaje, una tormenta lejana o una cena entre amigos-, a

menos que tales escenas encuadren dos combates entre buenos y malos. Mayormente aún que las escenas desprovistas de toda acción, la teoría del conflicto central excluye lo que nosotros llamamos escenas mixtas: una comida ordinaria interrumpida por un incidente incomprensible -sin razón ni rima, sin consecuencia- y que se terminará como una comida tanto o más ordinaria. Peor aún, no hay ahí lugar para escenas compuestas de sucesos "en serie": varias escenas de acción que se suceden sin por ello continuarse en la misma dirección. Por ejemplo, en una calle, dos hombres pelean. Un poco más lejos un niño se envenena tomando un helado. Al centro de todo esto, un hombre apostado en una ventana ametralla a los peatones en medio de la indiferencia general. En un rincón, un pintor traza la escena mientras que un ladrón le roba su billetera, y que un perro, a la sombra de un edificio en llamas, devora el cerebro de un borracho comatoso. En la lejanía, múltiples explosiones rojo-sangre se armonizan con la puesta de sol. Desde el punto de vista del conflicto central, tal escena no presenta ningún interés, a menos de llamarla "Fin de semana en Sarajevo", y de repartir los personajes en dos campos adversos.

Por supuesto, la insistencia con la que se quiere infligir conflicto central a unas escenas adventicias corresponde a una serie de cuestiones prácticas que no es mi intención desconocer. Esto permite ante todo captar la atención de los espectadores que acuerdan darnos dos horas de su vida. Antes de ir más lejos, me gustaría hacer una observación ligada a la legitimidad concerniente, justamente, a la utilización del tiempo que los espectadores tienen a bien concedernos. Se nos dice que nuestro papel consiste en llenar dos horas en la vida de algunos millones de espectadores y en asegurarnos de que no van a aburrirse. Pero, ¿qué se entiende por aburrimiento? En el siglo IV de nuestra era, Casanius (Casiano*) y algunos otros entre los primeros Padres cristianos, reflexionaron acerca del fenómeno que ellos denominaban como el Octavo Pecado Capital. Lo llamaban *tristitia*, o tristeza, la cual es provocada por Asmodeo, el demonio de mediodía. La mayor parte de sus víctimas eran monjes aislados del resto del mundo. Se dice que el fenómeno comenzaba hacia la mitad del día, cuando la luz se hace más intensa. Concentrado en su meditación, el monje oye pasos venidos desde el patio; se precipita a la ventana, pero no hay nadie. Alguien golpea suavemente a la puerta de su celda, el monje abre, pero nuevamente no hay nadie. De pronto siente deseos de estar en

otra parte, poco importa adónde, a mil leguas de ahí. Esto ocurre una y otra vez, de modo que ya no consigue meditar. Se siente agotado, hambriento, y se cae de sueño. Nada cuesta discernir en esta descripción las tres etapas del aburrimiento: un sentimiento de aprisionamiento, la evasión por el sueño y finalmente la ansiedad, como si nos sintiésemos culpables de algún acto espantoso que no hemos cometido. El remedio contra esta afección del monje no está muy lejos de lo que hoy los expertos en entretenimientos pretenden ofrecer como la más apropiada para los trabajadores que padecen de surmenage: distraer la distracción con ayuda de distracciones, servirse del veneno para curar. Tengo la sospecha de que los primeros Padres hicieron valer tales argumentos sobre el tratamiento de dicho síntoma sólo porque, en verdad, no creían en demonios. Pero hagamos el esfuerzo de suponer que tales demonios existen. El monje está en su celda y se siente invadir por el aburrimiento; oye pasos, pero permanece escéptico, como que sabe que no hay nadie a su alrededor. Sin embargo, alguien llega y, aunque el monje sepa que esta aparición es un artificio, él la acepta como tal. La aparición le propone salir de su celda, lo que el monje acepta. Es transportado a países lejanos en donde mucho le agradaría quedarse, pero ya es hora de volver a casa. De vuelta en su celda, el monje tiene la sorpresa de descubrir que este viaje no ha hecho sino empeorar las cosas: se aburre todavía más, presa de un tedio de pesadez ontológica. En adelante, toda incursión fuera de su celda, toda aparición de su amigo virtual, agravarán la melancolía del monje. Sigue éste sin dar crédito a esas apariciones, pero su incredulidad se ha vuelto contagiosa. Pronto la celda misma, los otros monjes y hasta la comunicación con Dios, se volverán ilusión. Su mundo ha sido vaciado por la entretención.

Unos mil docientos años más tarde, en Francia, Pascal nos advertirá en uno de los pasajes de sus *Pensamientos* dedicado a la diversión, el núm. 139, que *todos los males del hombre provienen de una sola causa, la cual consiste en su incapacidad de permanecer en reposo en su cuarto*, yacer tranquilo ahí, tan siquiera el tiempo de una hora. Es posible entonces que el aburrimiento sea una buena cosa. Pero, ¿de qué aburrimiento se trata? Tomemos un ejemplo clásico: pasada la cuarentena, muchos seres humanos que rehúsan los somníferos se despiertan a medianoche o hacia las cuatro de la mañana. La mayor parte se entrega gustosa a dos actividades: recordar sucesos pasados y pensar en lo que tienen que hacer

al dia siguiente. En dialecto milanés, hay una palabra para describir la primera de estas actividades: *calendare*. Pero llega también un momento en el que los sucesos pasados y por pasar se agitan, se activan provocando una suerte de tensión eléctrica. Tal vez Henri Bergson, que tenía tendencia a restar importancia a un presente que se desvanecía bajo sus ojos entre el flujo y reflujo del pasado y del futuro, debió interesarse en ese momento privilegiado, cuando el pasado y el futuro se escinden, como las aguas del Mar Rojo, para dejar pasar un intenso sentimiento de existir, aquí y ahora, en un reposo activo. Este instante privilegiado, que los primeros teólogos católicos califican de "paradoja de San Gregorio", sobreviene cuando el alma se halla a la vez en reposo y en movimiento, girando vertiginosamente sobre sí misma, como un ciclón sobre su ojo, mientras que los acontecimientos del pasado y del futuro se desvanecen en la distancia. Si propongo esta modesta defensa del aburrimiento, es justamente porque las películas que me interesan provocan a veces algo parecido. Digamos que poseen una elevada calidad de aburrimiento. Aquellos de ustedes que han visto películas de Snow, Ozu o Tarkovsky, saben de qué estoy hablando. Otro tanto puede decirse de Warhol o de Straub.

Pero volvamos a las películas que no aburren, aquellas provocadas por el demonio de mediodía. La teoría del conflicto central produce una ficción deportiva y se propone embarcarnos en un viaje en el que, prisioneros de la voluntad del protagonista, estamos sometidos a las diferentes etapas del conflicto en el cual el héroe es a la vez guardián y cautivo. Al final, somos puestos en libertad, entregados a nosotros mismos, sólo que algo más tristes que antes y sin otra idea en la cabeza que la de embarcarnos lo antes posible en otro crucero.

Creo que fue el Dr. Johnson quien dijo que había dos tipos de enfermedad mental: la melancolía y el entusiasmo. Luego de examinar el caso de Christopher Smart*, autor entusiasta de un nuevo final de la Biblia, decidió que la una podía curar el otro. Contra la melancolía recomendó el entusiasmo.

Habrán advertido ustedes que con frecuencia se hace aquí referencia a la voluntad. Es posible que la teoría del conflicto central resulte de una amalgama entre la teoría dramatúrgica clásica y las ideas de Schopenhauer*. Es por lo menos lo que Henrik Ibsen* y Bernard Shaw*, sus inventores, afirman. De todo esto nacen historias alimentadas por las

instancias de la voluntad, en las cuales, a menudo, querer hacer (voluntad de actuar) y querer a alguien (voluntad apasionada) se confunden. Querer y amar forman parte de un sólo tejido de acciones y de decisiones, de confrontaciones y de elecciones. Poco importa la manera que se tiene de amar, sólo importa cómo uno obtiene aquello que quiere. En el laberinto de las opciones mayores y menores -nuestras acciones y pasiones cotidianas- nuestros raptos eligen siempre el camino más corto. Quieren que todos los conflictos se ordenen bajo un solo conflicto mayor. Los teóricos del conflicto central sostienen, pues, que no hay pieza de teatro, que no hay film o historia sin conflicto central. Lo cierto es que tal teoría posee todos los elementos para ser calificada de irrefutable, en la medida en que no puede ser probada ni tampoco puesta en entredicho.

En la trama sutil de las acciones premeditadas pero inconsecuentes, hecha de decisiones inconscientes y de accidentes que la vida cotidiana nos propone, me temo que la teoría del conflicto central no sea otra cosa que aquello que la epistemología llama un "concepto depredador": un sistema de ideas que devoran toda otra idea susceptible de restringir su radio de acción. Incluso si sabemos que los orígenes de esta teoría se hallan en Henrik Ibsen y Bernard Shaw, y que ella proviene del mismo Aristóteles, creo que su extensión corriente la acerca a dos ficciones filosóficas menores.

La una es el "realismo volitivo" de Maine de Biran*, concepción en la que el mundo se construye a fuerza de choques que afectan al sujeto cognosciente, y en la que el mundo no es sino un conjunto de colisiones; lo que nos llevaría a describir el período de vacaciones como una serie de accidentes de automóvil (aunque estoy cierto de que si se modificara tal sistema según los principios leibnizianos de *La reforma de la dinámica cartesiana*, se obtendría un resultado harto estimulante). La otra ficción filosófica implícita en la teoría del conflicto central me recuerda *La dialéctica de la naturaleza*, de Engels*, según la cual el mundo, ya se trate de un paisaje sereno o de una hoja muerta, sería una especie de campo de batalla. El crecimiento de una flor se vuelve ahí ese campo de batalla en el que se enfrentan tesis y antítesis en busca de una síntesis común. Yo diría que ambas teorías van en el mismo sentido y apuntan a lo que se podría llamar una "presunción de hostilidad"; digamos, de diferentes maneras de hostilidad. Del principio de hostilidad constante en las historias cinematográficas.

gráficas resulta una dificultad suplementaria: la de obligarnos a tomar partido. El ejercer esta suerte de ficción conduce lo más a menudo a una forma de vacío ontológico. Los objetos y acontecimientos secundarios (¿pero por qué secundarios?) son ignorados. Toda nuestra atención se desvía hacia el enfrentamiento de los personajes.

El feroz apetito de este concepto depredador va mucho más allá de la teoría del conflicto central y constituye un sistema normativo. Los productos que resultan de esta norma no solamente han invadido el mundo, sino que han impuesto sus reglas a la mayor parte de los centros audiovisuales a lo largo y a lo ancho del planeta; poseen sus propios teólogos, sus inquisidores y sus guardianes del orden. Desde hace tres o cuatro años, sea en Italia o en Francia, toda ficción que contravenga aquellas reglas será juzgada como condenable. Sin embargo, no hay equivalencia entre el conflicto y la vida de todos los días. Es cierto que las gentes se batén entre sí y entran en competencia, lo que no quita que la competencia no posee la capacidad de concentrar en torno a ella la totalidad de los sucesos que le conciernen. A veces me ha tocado evocar la trilogía -elección, decisión, confrontación- que configura un acto integrado en un sistema de conflicto unificado. Trataré de no aventurarme demasiado lejos en ese laberinto al que los filósofos norteamericanos de la acción, Davidson*, Pears* o Thompson*, nos invitan a penetrar. Daré justo un pequeño rodeo por esos lados, sin otro fin que comunicar a ustedes la sorpresa que me invade desde el momento en que trato de abordar los problemas que tocan a la elección y a la decisión que preceden a las confrontaciones coordinadas por el conflicto central.

Veamos, muy primeramente, la elección. En la elección se trata de escoger en una alternativa, pero ¿entre qué cosas? Una persona que debe elegir se halla en una postura tal, que no le queda más que escoger. Esta persona no puede escamotearse y volver a su casa, en cuyo caso no habría historia. Además, las elecciones son limitadas y preestablecidas. ¿Por quién? Por Dios, por la práctica social, por la astrología. ¿Mi elección está ya determinada? Si alguien, supongamos que Dios, determinó previamente mi elección, ¿entre cuántas opciones tuvo que elegir? El asunto es difícil y tener que mencionarlo me recuerda un problema de teoría de juegos, consistente en la organización de unas elecciones de sufragio universal con un número infinito de votantes, de candidatos y de partidos políticos.

En ese mundo infinito, todos podían ganar en la primera vuelta³ (cf. Tarski y Solar Petit, acerca de las aplicaciones del "cardinal mensurable" de S. Ulam).

Recordemos que el supercomputador, que Molina llama Dios, sabe ya si nosotros nos inclinamos por el infierno o por el paraíso, pero como para Él no hay infinito actual, sino solamente potencial, es en el estado de cosas actual que Él lo sabe. Si de este modo, estando condenado actualmente al infierno, ejerzo mi libre arbitrio cambiando mi vida y volviéndome un hombre de bien, Dios sabría de inmediato que estoy salvado (según la "ciencia media"). A la inversa, aquellos que actúan sin pensar y se saltan la etapa de la elección y de la alternativa escogen de hecho a *posteriori*: un hombre asesta un puntapié a un muro y se rompe la pierna; se felicita luego, diciéndose que lo que ha hecho está bien, sencillamente porque lo ha hecho. La soberanía de mi acción es una razón suficiente. Don Quijote no actúa de otro modo; él progresó avanzando, sigue la lógica del sinsentido, la *razón de la sinrazón*.

Una curiosa variación musulmana del tema de la alternativa puede de ser expuesta de la manera siguiente. A fin de escoger, requiero primero escoger-escoger. Y a fin de escoger-escoger, debo escoger-escoger-escoger. Cuando hay alternativa, puedo pretender hacer de ella una especie de pozo sin fondo. Supongamos ahora que eso nos lleve a Dios, es Él en última instancia el que elige; si la elección es mala, es que Dios lo habrá querido así. Desde ese momento, ¿para qué escoger? Otro problema algo más práctico consiste en saber cuántas opciones necesitamos para elegir. Aceptemos que necesitamos dos, y supongamos que en nuestra historia, al final de cada episodio, hay una nueva alternativa entre dos opciones, y que cada elección sea una nueva, independiente de toda estrategia global. Si hay que seguir a nuestro héroe, ¿cuántos errores puede cometer? ¿Y errores respecto de qué? En un ensayo particularmente seductor, Carlos Martinoya, especialista en palomas, propuso una descripción del ciclo ritual de los errores cometidos por los pájaros. Llevó a cabo un experimento en el que se colocaba una paloma entre dos ventanas, una repleta de alimento y la otra vacía. En lugar de modificar esta disposición -como habría hecho cualquier colombólogo-, él la dejó tal cual, de manera que

³ Ver más adelante "Simulation 4", en *Poétique du cinéma II*, en preparación.

pudo observar que, aunque las palomas hubieran aprendido rápidamente a dar con el alimento, llegado el momento y según ciclos cuantificables, se iban a verificar si por casualidad no lo habría también en la ventana vacía. Habiendo advertido esto, el profesor Martinoya se entregó al mismo experimento con sus colegas de la Universidad de Bochum, para comprobar, no sin sorpresa, que ellos se conducían exactamente como las palomas. Al interrogarlos, comprobó que los colegas en cuestión se mostraban incapaces de encontrar la razón de tal comportamiento, con la sola excepción de uno de ellos que adujo esta respuesta vagamente filosófica: "Es para verificar que el mundo sigue en su lugar". Si aplicáramos los ciclos de errores deliberados cometidos por las palomas a un film de aventuras, ¿descubriríamos el mismo comportamiento en sus personajes? Seamos pesimistas y supongamos que el protagonista sistemáticamente opta por la mala elección. ¿Qué historia saldría de ahí? ¿El final sería triste? ¿Habría siquiera un final? ¿Se trataría de una historia circular? A mi juicio, el resultado tendría algo que ver con una comedia: el espectador conocería de antemano la elección del protagonista y su misma elección no le haría sino reír.

Qué decir de una historia que no comportara ninguna elección y no solamente el rechazo de elegir (como Hamlet). Permitanme dar algunos ejemplos de historias sin elección, o, por lo menos, de historias con elección incierta. Durante la batalla de Alcaçar Quivir, Dom Sebastião, rey de Portugal, dispone sus tropas sobre el frente musulmán y pide a sus soldados que no se muevan hasta tanto no reciban orden de hacerlo. Pero el rey no dice nada, parece casi dormido o por lo menos ausente, a mil leguas del campo de batalla. El enemigo ataca. Presintiendo la derrota, uno de los cortesanos se presenta ante el rey y le dice: *Señor, ya nos caen encima, es hora de morir. Muramos ahora* –replica el rey–, *pero muramos lentamente*, luego corre a perderse en medio de la batalla, de donde nunca más nadie lo verá reaparecer. Los portugueses, que no son nada hollywoodenses, consideran su actitud como un acto de heroísmo, una forma específica de heroísmo místico. No se explica de otro modo que Dom Sebastião se haya convertido en un mito y en un modelo. Cien años más tarde, durante los Juegos Olímpicos de Los Angeles, un gran atleta portugués lleva la delantera en los 10.000 metros. De pronto, abandona la carrera. Su gesto será aplaudido por su pueblo como un acto de heroísmo. Bartleby, el héroe de la novela homónima de Melville, podría ser otro ejemplo. Su leitmotiv,

"Preferiría no hacerlo...", fue el slogan de mi generación. En este bestiario de no decisiones, debemos incluir a Buda o, por lo menos, a la encarnación suya que yo prefiero, Ji Gong, llamado "el monje loco". Pero incluir también a los heréticos justificacionistas españoles bajo su forma tardía, cuya actitud se puede resumir en esta proposición: *Desde que Cristo nos salvó, ya no hay nada más que hacer*, y lo mismo al priscilianismo. Prisciliano pensaba que para salir de una pieza había primero que golpearse contra los muros, puesto que advertir la presencia de una puerta o de una ventana era ya un acto reprobable. Podemos prolongar esta lista con los politólogos rusos y norteamericanos que desarrollaron una teoría abstencionista, más conocida bajo la apelación de "Teoría de la resolución de conflictos". Si no me inducen a confusión los principios contradictorios de las teorías políticas que la han contaminado, en esta teoría la intervención se produce antes del conflicto, a fin de neutralizarlo. Pero esta controversia toma la forma de varios "conflictos de distracción" que tienen por tarea disolver y hacer olvidar el conflicto principal. Finalmente, para completar esta antología abstencionista, me gustaría traer a colación una extraña disciplina llamada "etno metodología", y muy especialmente una demostración práctica de la misma. Un escolar pide consejo a su maestro: *Yo que soy judío, ¿puedo casarme con una no judía?* El profesor dispone de un cierto número de respuestas posibles, breves y arbitrarias. Antes que la conversación se entable, él sabe que va a responder "no" a las cinco primeras preguntas, "sí" a las tres siguientes, y así sucesivamente, sin siquiera tener en cuenta su contenido. El alumno debe comentar cada una de las respuestas del maestro. A su sexta pregunta sigue el comentario siguiente: *Entonces, haga lo que yo haga, no debo presentarle a mis padres mi novia no judía.* El maestro responde: *Sí, debe hacerlo*, contradiciendo así la respuesta dada a la primera pregunta. Es posible todavía un ejemplo más dramático. El alumno podría preguntar: *¿Debo matar a mi padre?* Sí, respondería el maestro; a lo que el alumno diría: *Pero si lo mato, no podré partir nunca de vacaciones con él a Roma.* Y la respuesta del maestro sería: *Sí, puede.*

Es cierto que un hincha fanático de la teoría del conflicto central podrá siempre argumentar que toda instancia de repulsa o de vacilación es una forma de acción, y que toda refutación global -en la que la acción propuesta es rechazada en bloque- es lo que los filósofos de la acción

llaman "actos acráticos". En un breve ensayo dedicado a Freud, Donald Davidson llamaba "principio de Platón" la tesis según la cual un acto intencional no puede ser intrínsecamente irracional -porque, de una u otra manera, no puede ir contra los intereses de la persona actuante-, y "principio de Medea" la idea según la cual el acto de una persona puede ir contra sus intereses o su voluntad solamente cuando es dictado por fuerzas exteriores a las cuales la persona no puede sustraerse. Más tarde, en una suerte de resumen de puntos de vista freudianos, Davidson aborda el problema central: 1) Nuestro espíritu posee estructuras semiindependientes que no siguen ciegamente las decisiones del decididor (llamémosle gobierno central); 2) Tales regiones del espíritu tienden a organizarse en poderes independientes -o espíritus independientes-, dotados de estructuras propias y religados al sujeto central por un hilo único. En un manual esotérico chino de meditación, titulado *El secreto de la flor de oro*, un autor anónimo ilustra las cuatro etapas meditativas gracias a un dibujo que muestra a un chino sumido en profunda meditación, el cual, por el efecto de su concentración, logra dividirse en cinco pequeños monjes meditantes, los que a su vez se dividen en cuatro nuevos monjes; 3) Esas subestructuras semiindependientes son capaces de tomar el poder sobre el conjunto y, de este modo, imponer sus decisiones al primer monje. ¿Por qué no pensar en una República en la que un partido político de pequeños monjes ganara una elección y tomase decisiones contrarias al interés de todos, por encima de toda comprensión del gran monje que es la República del Yo?

La cuestión de la decisión constituye otro de los elementos de la teoría del conflicto. El primer problema que suscita esta noción se sitúa en el plano de las palabras mismas. ¿Es concebible una historia sin centro ni punto de decisión? Personalmente, he tratado de trabajar con historias, bastante abstractas, debo admitir, utilizando lo que podría llamarse un "modelo pentalídico" o, para decirlo más sencillamente, considerando a mis personajes como una "tropa" de dados. El número de lados en los dados varía de una tropa a otra: cero, seis, infinito; pero en cada tropa aquel número es siempre idéntico. Las tropas juegan simultáneamente a cinco juegos diferentes: 1) las tropas se afrontan y entran en competencia observando las reglas del conflicto central, con frecuencia al mismo tiempo; 2) la misma tropa juega juegos de azar (lo que en los dados es perfec-

tamente natural); 3) los dados fingen el miedo, la cólera, la alegría; se ponen disfraces y juegan a asustarse, a hacerse reír; 4) el cuarto juego es el del vértigo y su objetivo consiste en colocarse en la postura más peligrosa posible, al punto de poner en peligro la vida de toda la tropa; 5) los dados practican finalmente un quinto juego en el que intervienen apuestas a largo plazo; dirán, por ejemplo, algo así como: *Juro no cambiarme la camisa antes de la caída de Jerusalén*; o más sencillamente: *Tanto como tenga vida, te amaré*.

Al interior de cada dado se encuentra un número indefinido de dados en miniatura, los que poseen el mismo número de lados que el dado mayor, con la diferencia, no obstante, de que los dados interiores están ligeramente cargados, de manera que tienden a dar siempre el mismo resultado y se vuelven así "tendenciosos". La tropa se afana en tener en cuenta la artimaña de cada dado en el cómputo de cada juego, lo que confiere coherencia al conjunto. Afortunadamente, cada pequeño dado trámposo posee una especie de polvo magnético que hace converger hacia el mismo polo toda la turba de dados. En tal ejemplo, la voluntad se divide, pues, en tres elementos: comportamiento lúdico, artimaña y atracción magnética. En cada juego, las tropas se embarcan para una travesía larga y errática, pero tarde o temprano convergen hacia un punto único: el polo magnético. Al acercarse a este punto, la frecuencia y la intensidad de los juegos aumentan. Digamos ahora que esta galaxia de tropas de dados convergentes hacia un solo y único polo magnético se haya a punto de tomar una decisión. Pero este punto es tanto el punto último y/o el punto de desvanecimiento; digamos que el resultado de las colisiones de aquellos átomos dinámicos (las tropas de dados) es una sola acción, y que cada uno de ellos posee la estructura galáctica descrita más arriba. Fin de la simulación conceptual.

Volvamos ahora a una historia normal o normalizada. El protagonista se apresta a actuar. Va a tomar una decisión. Después de haber pesado el pro y el contra, llega en la medida de lo posible a tomar conciencia del efecto de su decisión. Desgraciadamente, el protagonista es un árabe del siglo XIII y no podría tomar ninguna decisión sin consultar primero el *Libro de las astucias*. Sabe que antes de decidir sobre cualquiera cosa, el primer paso consiste en predisponerse a la sumisión a la voluntad divina, decisiones que deben ser tomadas imitando a Dios. Pero Dios

creó el mundo utilizando *hila*, la astucia. Si bien *hila* no es el medio más rápido para alcanzar un fin, es el más sutil. Medio nunca directo, nunca evidente, puesto que Dios no podría escoger una vía demasiado meridiana. Por ejemplo, Él no puede forzar a su criatura a que haga esto o lo otro, y como no se puede esperar de Él que tome una decisión tendiente a provocar un conflicto, Dios debe servirse de *baram*, el desvío: artificio (*kayd*), mistificación (*khad*), trampa (*makr*). Imaginemos un western basado en estos principios. El héroe actúa tendiendo trampas, no da nunca la pelea, pero hace todo lo posible para someterse a la voluntad de Dios. Un día se encuentra frente a frente con el malo (a saber, el sheriff) en la calle principal. El malo dice: "*Tú desvalijaste un banco, tienes que pagar por eso*". El bueno responde: *¿Qué quieres decir exactamente con "desvalijar un banco?" ¿Cómo puedes estar seguro de que yo desvalijé un banco? De todos modos, ¿qué hay de nuevo en lo que acabas de decir? ¿Y en qué sentido tus comentarios nos acercan a Dios?*. De hecho, su reacción es muy parecida a la del filósofo inglés G. E. Moore.

Esta digresión tiene por objeto hacer hincapié en que los criterios que rigen el comportamiento de la mayor parte de los personajes de los films de hoy provienen de una cultura particular. Al interior de esta cultura (la de los Estados Unidos, en la ocurrencia), tomar una decisión es algo no solamente indispensable, sino también un hecho que implica pasar al acto de inmediato (no así en China ni en Irak). Es por eso que la consecuencia inmediata de la mayor parte de las decisiones en una tal cultura se resume en una cierta forma de conflicto, lo que no ocurre en otras culturas. Las otras maneras de pensar rechazan el vínculo causal directo entre una decisión y el conflicto que podría resultar de ella, así como rechazan la idea de que la colisión física o verbal sea la única forma del conflicto. Por desgracia, aquellas otras sociedades que mantienen en secreto sus sistemas de valores han terminado por adoptar exteriormente el comportamiento retórico de Hollywood.

Otra consecuencia, política esta vez, se desprende de la globalización de la teoría del conflicto central: paradójicamente, el *American way of life* se ha convertido en un cebo, en una máscara, algo irreal, exótico, ilustración perfecta del error lógico conocido bajo la expresión de "misplaced concreteness" (Whitehead). Un sincronismo tal entre la teoría artística y el sistema político de una nación dominante representa un caso histórico raro; y lo que es más raro aún, su aceptación por la mayor parte de los

países del mundo. Las razones de esta sincronización han sido objeto ya de abundante discusión: entre los políticos y los actores existen lazos de intercambiabilidad, puesto que los unos y los otros se sirven del mismo medium, tratan de dominar las mismas técnicas de representación y practican la misma lógica narrativa –para la cual no hay que olvidar que la regla de oro exige que los acontecimientos no tengan necesidad de ser reales sino solamente realistas (Borges hacía notar que si Madame Bovary es realista, Hitler no lo es para nada). Escuché no hace mucho a un comentarista político alabar la guerra del Golfo por su carácter realista, es decir, verosímil, y criticar la guerra en la ex Yugoslavia por no serlo, a fuerza de irracionalidad.

J. J. Thompson*, en su libro *Actos y otros acontecimientos*, se aplica a definir las instancias de la acción. Con irresistible sentido del humor, esta estudiosa de la lógica ataca el problema del asesinato de Kennedy con ayuda de una impresionante batería de fórmulas algebraicas. Analiza ahí ciertos actos fallidos (acciones intentadas que no tuvieron lugar), así como un caso en el cual un crimen es perturbado o provocado por un concierto de armónica –a menos que el crimen sea el concierto mismo-. Cito: *Cuando usted mata a un hombre, el hecho de dirigir su arma hacia él y de apuntarle antes de disparar, ¿forma parte del disparo mismo? Es lo que yo pienso. Suponga ahora que Shiran haya hecho una pausa entre el acto de apuntar y el de disparar. Esto querría decir que su crimen contra Kennedy fue un acontecimiento discontinuo. Durante la pausa no se presentó ningún elemento vinculado al acto de disparar. Descomponer una acción en microacciones implica que éstas puedan ser independientes unas de otras. Podrían incluso contradecirse, o ser laterales a la acción principal misma –como si el interés súbito que el asesino pudiera sentir por la camisa de su víctima no fuera parte del asesinato–. Zenón, como todos saben, descomponía el espacio de un trayecto en una infinidad de segmentos. Durante años mi sueño fue filmar acontecimientos que pasaran de una dimensión a otra, que pudieran ser descompuestos en imágenes, cada una situada en una dimensión diferente, con el único fin de poder adicionarlas, multiplicarlas o dividirlas, de reconstituir las a voluntad. Si se acepta que cada figura sea reducible a un conjunto de puntos –estando cada punto situado a una distancia particular y única de los otros–, y que a partir de este conjunto se pueda “declinar” una figura en dos, tres, o en dimensiones, se puede aceptar asimismo que el hecho de*

agregar o retirar dimensiones a una imagen -sin verdaderamente modificarla del todo-, puede hacerla cambiar de "lógica" y, por ende, de expresividad.

Ya sé que se me pedirá que baje un poco a tierra y se me dirá que una película así sencillamente no es posible; que, en todo caso, no lo es de un punto de vista comercial. Me gustaría, pese a todo, hacer notar que el fundido encadenado es una manera de hacer coexistir dos imágenes tridimensionales, las que pueden ir hasta formar -como decía Russell- una imagen de seis dimensiones. Toda película, incluso ordinaria, es infinitamente compleja. Una lectura efectuada siguiendo su hilo narrativo la vuelve simple, pero en sí misma conserva su infinita complejidad. Por otra parte, ¿qué seguridad tenemos de que en algunos años los hombres serán capaces de comprender las películas que realizamos hoy? No digo aquellos films reputados como difíciles, objeto de continua discusión y ampliamente comentados. Hablo de películas comerciales, las de *Rambo* o *Flash Gordon*. ¿Podrán reconocer esos hombres del futuro al héroe al pasar de una toma a la otra? Un buen espectador del futuro reconocerá inmediatamente que entre las tomas 24 y 25, Robert de Niro almorcó un plato de pastas, pero que entre las tomas 123 y 124 queda muy en claro que lo que comió a la hora de la cena fue un pollo; pero esta ruptura de la continuidad provocada por un exceso de atención le volverá imposible comprender la intriga de manera seguida. Hace algunos años, Guy Scarpetta me señalaba que sus estudiantes de la Universidad de Reims eran incapaces de entender un film de Hitchcock, tal vez porque aquello que damos por admitido y que nos ayuda a entender una película cambia con extrema rapidez, y que los valores de la crítica sufren cambios igualmente rápidos.

Una observación final acerca de los puntos de decisión. ¿Puede una decisión contener otras más pequeñas? De modo evidente, una decisión esconde otras decisiones -puede ser hipócrita o irresponsable-; pero, ¿es divisible en unidades discretas? Incluso si no creo mucho en la consistencia de un tal problema, no puedo dejar de pensar que, al tomar una decisión -por ejemplo, la de encontrarme aquí entre ustedes-, esta misma esconde una serie de otras decisiones que nada tienen que ver con ella. Mi decisión es una máscara y, tras ella, reina el desorden, el *apeiron*. Para ser franco, había decidido no venir hoy y, sin embargo, aquí me tienen entre ustedes.

Capítulo II

Imagen de ninguna parte

DESPUÉS DE LA Segunda Guerra Mundial, el héroe de una novela de Kasimierz Brandys retorna a la antigua ciudad de Varsovia, reconstruida barrio por barrio, calle por calle, casa por casa, al punto de llegar a ser un calco de sí misma. El hombre anda a la búsqueda de la casa de su infancia, destruida durante los bombardeos aéreos. Los lugares que recorre le parecen a la vez familiares y extraños. Reconoce una calle, algunos edificios, también un café. Confiado de ir bien encaminado, gira en una esquina seguro de ver aparecer su domicilio, pero sólo se encuentra ante un muro que ahora se alza frente a él. Los urbanistas han omitido rehacer dos calles en este lugar, y entre ellas la que el hombre buscaba. La reconstrucción de la vieja Varsovia fue para muchos un éxito rotundo. Sólo unos pocos, muy pocos en verdad, quedaron decepcionados. Es posible incluso que el sentimiento de decepción no haya hecho presa, sino de una sola persona: este último sobreviviente de una calle olvidada por los urbanistas.

Cada vez que leo o releo una utopía, ya sea que se presente como un sueño delicioso o como una pesadilla, tengo la impresión de que, a imagen de la reconstrucción de Varsovia, dicha utopía resulta convenir a todos, salvo a una persona, a saber, a mí mismo. De la misma manera que las utopías buenas (véase *La Utopía*, de Tomás Moro) no me llenan de contento, las malas no me parecen dignas de espanto (digamos, el *Apocalipsis* de San Juan). Es sin duda porque, para utilizar una expresión utópica, las malas utopías no parecen excluir a nadie en general, aunque de hecho excluyan a todo el mundo en particular.

Otra tradición muy reciente cree ver en la muerte del socialismo la razón de que las utopías se hayan vuelto superfluas. Pues bien, yo creo que si el mundo de hoy es aterrador es porque se ha convertido, precisamente, en un terreno favorable al desarrollo de utopías. Por todas partes en el mundo brotan las multinacionales, organismos sin origen ni lugar, utopías sin futuro, a veces incluso sin razón de ser. Un día fabrican golosinas, al día siguiente se transforman en compañías transatlánticas, y, en el curso de una sola semana, invaden el mundo con transatlánticos cargados de golosinas. Algunas han sido creadas para hacer dinero, otras, como las fuerzas armadas de las Naciones Unidas, creadas para el socorro de civiles en determinadas circunstancias, trabajan a pérdida. Algunas otras son esencialmente profilácticas. Otras tantas, como la iglesia, militan en favor del Bien. Otras aún -como un cierto Hollywood- predicen el Mal. Todas son utópicas, todas creen que la felicidad es la orquestación de disposiciones plebiscitadas como buenas. Para tales utopías, un hombre feliz es un hombre que se dice feliz y al que todos creen lo que dice. ¿Por qué se le cree? Porque su felicidad tiene causas explicables, como son la posesión de una camisa, el aroma de un perfume, el espectáculo de un incendio o el de una historia que le acaban de contar en imágenes.

Recientemente, el "profesor" Arnold Schwarzenegger explicaba que, en adelante, Hollywood no produciría más que películas de aquellas que la especie humana adora. Historias-ídolos, previstas en guiones de concreto armado y dirigidas según reglas que tienen fuerza de ley. Por definición, las historias destinadas a todo el mundo no existen en un lugar particular: son utopías. Para realizarlas, inventamos, manufacturamos imágenes utópicas -sin lugar ni raíces- y hacemos experimentos con ellas. Por el momento, los modelos utilizados para aquellas imágenes son las "stars" como, por ejemplo, el señor Schwarzenegger, pero muy pronto toda conexión con gentes y cosas preeexistentes será superflua.

Me gustaría discutir sobre tales imágenes utópicas, pero para hacerlo deseo echar mano a una técnica retórica de persuasión tomada en préstamo a los antiguos sofistas chinos de la época de los Reinos Combatientes, antes del advenimiento del Imperio (pongamos por caso, Li Si, en el siglo III antes de J. C.). Esos sofistas pensaban que para convencer a alguien de la gravedad o de la importancia de un problema, en lugar de desmenuzarlo para reducirlo a sus componentes silogísticos, era mejor

abordarlo con la ayuda de figuras retóricas. Por ejemplo, no se dirá que es injusto expulsar a los extranjeros de Francia por tal o cual razón, sino más bien: *A usted que le gustan tanto las joyas de Arabia y el café de Colombia, ¿cómo puede usted pensar que lo que viene del extranjero es detestable?* Comenzaré este examen de las imágenes utópicas por un detalle tomado de mi vida personal.

La historia que voy a contarles comienza hace treinta años, en un bar-restaurante con un nombre de siniestro augurio: "Il Bosco". En este bosque de la noche se reunía una centena de estudiantes que no tenían ningún inconveniente en comportarse como los monstruos de las pinturas de Jerónimo Bosch. Se reunían en torno a unas mesas con la esperanza de olvidar las mentiras que durante el día les habían enseñado en la universidad, y, entre otras demoliciones conceptuales, se dejaban a veces entretenér y seducir por utopías variadas y contradictorias. Quisiera mencionar hoy tres de esas mesas. Cada una de ellas, como en las novelas emblemáticas de Raimundo Lullio, era una representación alegórica de una utopía particular, mientras que todas aspiraban a ser la representación del mundo en su integralidad.

La primera mesa estaba situada adelante, a la izquierda, cerca del bar, donde se reunían estudiantes de Derecho y aquellos del Instituto Pedagógico. Discutían, criticaban y practicaban en todos los niveles esta utopía en forma de monstruo que se llama Quimera. El cuerpo del monstruo estaba compuesto de tres criaturas distintas: la cabeza de mujer representaba una visión alegórica –la de una sociedad gobernada por las ciencias y dedicada a imponer la justicia social–. El cuerpo era el de un andrógino y representaba la visión fraternal de los pueblos empobrecidos y explotados. Los miembros, que eran los de un león, representaban la unidad de la América Latina y la guerra patria.

La segunda mesa se encontraba al fondo del restaurante, a la derecha, en el rincón más sombrío y boscoso del establecimiento. Ahí, en medio de efluvios excremenciales, se juntaban los comentadores de Ludwig Wittgenstein y de Bertrand Russell, perteneciendo éstos a la Facultad de Ciencias. Su criatura tutelar era el gato de Chestshire de *Alicia en el país de las maravillas*, y su utopía secreta era la concepción de un mundo en el que los problemas se desvanecen apenas queda demostrada su inconsistencia lógica.

La tercera mesa estaba igualmente situada al fondo del establecimiento, a la izquierda, pero iluminada ésta por una buena luz. Era un conjunto monotemático y entusiasta, compuesto de antiguos estudiantes, cinéfilos todos. Se practicaba ahí el arte de la memoria clásica. Su monstruo era el Golem. Todos eran antiutopistas o, más bien, temían el advenimiento de un mundo utópico del que se decía que en su seno las imágenes, las voces, los rostros y las caricias sintéticas tomarían un día el lugar del mundo real.

Treinta años más tarde, nos hallamos al final del siglo XX. De todas aquellas utopías mordaces no subsiste nada, aparte unas impalpables figuras angélicas casi transparentes, destiladas, predigeridas, homeopáticas. La utopía de un mundo justo, gobernado según los principios de la razón y de los métodos científicos, se transformó en terreno de juego en donde unos jugadores cabalistas -me refiero a aquellos correderos de la bolsa, vestidos como Burgueses de Calais estragados, con la barba recortada, el pelo corto, la cuerda al cuello- se hallan empeñados en un intercambio masivo de textos en código. Juego en el que el ganador gana más de lo que puede consumir; y el perdedor pierde lo que nunca ha tenido. Más allá de las murallas de esta Ciudad Ideal, se extienden vastos campamentos de seres humanos, erráticos, amnésicos, desprogramados, medio muertos y lanzados a la siga de los Cuatro Jinete del Apocalipsis: un puro estado de guerra, una peste, un hambre que ninguna hambruna podrá saciar; una muerte que fulmina hasta la idea misma de la muerte. Todos son gobernados por el miedo, ese General de doble rostro: uno es el de Terror, amo y señor de los territorios en estado de guerra; el otro es el de Pánico, hijo de Pan. Emiliano, profesor de retórica, oyó un grito desde el puente de su barco cogido en la tempestad, en aguas de la isla de Paxos: *Tamo, Tamo, cuando llegues a Palode, diles que el gran Dios Pan ha muerto.* Este grito provocó el lamento inconsolable de ciudades enteras. A él respondió no hace mucho un consejero japonés del ex presidente Bush, "cuyo nombre no quiero recordar", cuando dio en proclamar que San Agustín, dios del progreso indefinido, había muerto. El asesino de Pan está muerto. La historia se ha detenido. Pan revivirá.

La segunda utopía, que esperaba de la lógica el aniquilamiento de los problemas, no ha conocido mejor fortuna. El mundo, esa totalidad de acontecimientos, ha sido escamoteado o, por lo menos, se ha trasvestido

de acontecimientos sólo posibles: lo que pudo haber sido ha suplantado a lo que verdaderamente fue, mientras que lo que podrá ser reemplazará a lo que será. En este mundo se puede sostener que la Segunda Guerra Mundial no tuvo lugar, que la guerra de Troya no tendrá lugar, o aún que nosotros mismos no tendremos lugar. En el mundo de los guiones plausibles podemos vivir varias vidas y morir a repetición, pero con una condición: que nos sometamos a las leyes eternas de la "Energeia" -*evidentia narrativa*- . Se llama "evidencia narrativa" a la retórica de persuación puesta hoy al servicio de la elaboración de ficciones, cuyas reglas básicas han evolucionado desde el siglo diecinueve. Todas propugnan la supremacía de lo plausible sobre una realidad de poco crédito, porque es incoherente y polvorienta. En adelante ya no se dice: *Se quitó la máscara y apareció su verdadero rostro*, basta con decir: *Para mostrar lo que es, se ha calzado su máscara*.

Las reglas que gobiernan el cine (digamos, Hollywood) son idénticas al simulacro que es la vida en nuestros días. Esta utopía acaba por reformular la idea de la salvación, cuya versión más perfecta se halla en la aplicación de la teoría del conflicto central: mientras más sacrifique usted a la lógica narrativa o a la Energeia, más posibilidades tendrá de salvarse. Reglas que han encontrado a menudo su inspiración en ciertos juegos venidos de la Grecia antigua, en los que predominaban el azar y el vértigo. Incluso hemos resucitado juegos que habían caído en el olvido. Juegos de resistencia al dolor -la prueba de la tortura- y juegos de sobrevida. En estas Olimpiadas permanentes, los miembros de la Ciudad Ideal son azuzados sin cesar los unos contra los otros para un combate singular. Cada movimiento, cada intención son objeto de evaluación. Los otros, los no ciudadanos, la mayoría, vegetan como parias.

Hace algún tiempo, refiriéndose al proceso Soffri, en Italia, Carlo Ginzburg⁴ hacia ver que la Historia y la Ley llevaban una existencia paralela. El Derecho es hijo de la Medicina -de la cual hereda la tendencia a la

⁴ "Las nociones de pruebas y de verdad forman parte integrante del oficio de historiador", escribe este célebre representante de la nueva historiografía italiana, especialista en la represión de "desviantes" en la época moderna. (Ver *Le Juge et l'Histoire*, Paris, Verdier, 1997). Como se recordará, Adriano Sofri, junto con otros dos militantes del grupo radical italiano Lotta Continua, fue acusado y arrestado en total legalidad, aunque sin pruebas fehacientes, por un atentado que costara la vida a un comisario de

investigación de los fenómenos naturales, así como la inquietud de averiguar sobre sus orígenes-, hijo también de la Retórica, que le inculcó los medios de persuasión aprendidos en las Cortes de Justicia. El hombre de Derecho, el narrador y ese consumidor pasivo de hechos posibles, que es el espectador de las formas audiovisuales, son esclavos todos de la plausibilidad. Así es como hace poco el narrador era todavía soberano; no tenía para qué tomar en cuenta las reglas narrativas para decidir por cuáles acontecimientos posibles pasarían sus criaturas. En aquellos tiempos, el narrador era un rey-mago dotado del poder de matar a sus personajes y de resucitarlos a voluntad. Este tipo de poder ya no existe. Una tal autoridad (lo que Carl Schmidt llamaba en su *Teología política*, "poder de decidir en una situación excepcional") desapareció a la vez del mundo audiovisual y del mundo real. Existe una relación entre el control de los políticos por el poder judicial y el control ejercido por los técnicos de la comunicación (los cuales son, de cierta manera, jueces mediadores) sobre las historias en el mundo posible del audiovisual. Del mismo modo como la ley impide que un ciudadano pueda adoptar a otro ciudadano mayor que él, lo que sería contranatura, del mismo modo como un muerto legalmente casado resucitará necesariamente soltero -situación ésta menos absurda de lo que parece, en la medida en que en ciertos países, entre los cuales está el mío, esta forma de resurrección sigue siendo una de las raras posibilidades de anulación del vínculo matrimonial y, por tanto, de contraer un nuevo matrimonio-, los móviles y el comportamiento de aquellas criaturas que viven en nosotros (y que desde nuestras pantallas de televisión nos proponen una línea de conducta moral), no tienen ningún derecho a ser inverosímiles. Como el Universo descrito por los antiguos filósofos chinos, los personajes son el producto de una compleja trama de códigos que se des-

policía. Condenado con todo el rigor de la ley al cabo de una serie de siete procesos, la opinión pública e intelectual europea, escandalizada, no tardó en denunciar en este fallo una cínica y oscura maquinación político-judicial. En su libro, Ginzburg busca saber por qué mecanismos es posible que en una democracia contemporánea, y bajo estricto respeto de las reglas de la justicia vigente, se organice un juicio semejante a los procesos de brujería de los siglos XVI y XVII, es decir, que con plena "lógica" jurídica, se forje una injusticia. Luego de más de diez años de un movimiento de vasta e intensa movilización por la revisión de este proceso, comparable históricamente a aquella en torno al caso Dreyfus, se ha logrado muy recientemente arrancar a la justicia italiana la puesta en marcha del trámite de revisión. (N. del T.)

prenden de esas loterías emocionales conocidas como sondajes de opinión, y que gobernan los móviles, las acciones y las finalidades de cada uno.

Contra la violencia televisiva se han establecido recientemente nuevas leyes, según las cuales la representación de un crimen constituiría ya un crimen o, por lo menos, una incitación a cometerlo. Esta lógica disimula un argumento subyacente para los muchos sacudones que agitan hoy el mundo audiovisual: crímenes, historias de amor, deseo irreprimible de comer un guiso -todas esas realidades habrían surgido del mundo audiovisual-. No quiero decir con ello que esta situación sea del todo nueva. Las personas y los animales han soñado durante siglos con figuras imaginarias, quimeras que a menudo han imitado, estudiado e intentado gobernar. Michel Jouvet sostiene que, cuando pasamos por la fase del sueño paradójico, no nos conformamos solamente con borrar la memoria superflua, sino que decidimos también de lo que debe ocurrirnos durante la vigilia próxima: a propósito de un cáncer que uno se fabrica, de nuevos teoremas que inventar, etc. Lo nuevo es nuestra capacidad de volver objetivos tales sueños, de volverlos mecánicos, de controlarlos y de representarlos como verdaderos comediantes que actúasen una pieza ya escrita. Lo nuevo es la interacción entre las historias, las opiniones del mundo audiovisual y el mundo cotidiano, cada vez un poco más frágil. Las fronteras entre esos dos mundos comienzan a esfumarse. No se trata solamente de nuestra complicidad con tal o cual suceso del mundo audiovisual, sino de la complicidad de todos y cada uno de nuestros "yo" con los múltiples "ellos" modelados en ese más allá de la pantalla.

Por los años 20 en París, Pierre Janet anunció el descubrimiento de un desorden mental que, provisionalmente, denominó personalidad "dual" o "múltiple". A consecuencia de una serie de investigaciones acerca de lo que entonces se conocía como un simple caso de histeria, creía haber descubierto que ciertos pacientes eran capaces de vivir más de una vida al mismo tiempo, con tal de que aquellas vidas fueran marcadas por períodos de excitación seguidos de amnesias. De hecho, lo que Janet había descubierto era el célebre MPD (MultiPersonality Disorder): una locura para el siglo XXI. Frank W. Putnam, por su lado, describía pacientes dotados de una veintena de personalidades para las cuales el psicoanálisis carece de todo sentido, puesto que cada personalidad posee su propio inconsciente distinto del de los demás, lo que hace posible combinaciones múltiples de

mundos psíquicos conectados los unos con los otros. La terapia resulta de este modo tan divertida como la enfermedad. De lo que se trata es de un conglomerado de individualidades virtuales –virtuales y, sin embargo, reales, puesto que cada una de ellas posee su propia percepción del mundo y puede reaccionar de manera diferente, por ejemplo, frente al mismo alimento-. Vegetarianos y carnívoros coexisten en el mismo cuerpo, en desmedro de la individualidad totalizante; ésta, pongamos por caso, no puede dormir, ya que, en todo momento, hay otra personalidad que permanece despierta; tampoco puede ser jamás feliz, en la medida en que habrá siempre una de ellas que esté descontenta. De esta manera, para integrar esos conglomerados de personalidades hay que organizarlos en cooperativas sin fines de lucro, en iglesias o en sociedades en la que el presidente y los miembros del consejo de administración sean designados democráticamente por el conjunto de las personalidades virtuales. Puede ocurrir que el organigrama de un ministerio gubernamental, o el de una penitenciaría, sugiera una estructura mejor. Cada paciente tiene la posibilidad de organizar su pequeño mundo, en función de un conjunto de reglas proporcionadas por profesores de construcción dramática consultados regularmente.

Si me he permitido algunas consideraciones sobre esta enfermedad, es que prefigura un mundo imaginario y activo compuesto por un mundo real y otro virtual. En esos mundos se pondrán en comunicación, a uno y otro lado de la cámara, unos fragmentos de materia audiovisual con fragmentos de personas. Dichos fragmentos vivirán entonces en suspensión, cogidos entre ambos mundos de sombras actuantes. Ambos serán gobernados por un nuevo contrato social cuyo tenor exacto no es posible conocer todavía. Frente a lo cual resulta ser más pertinente que nunca la inquietante pregunta planteada por Philip K. Dick: *¿Qué debemos hacer para construir un mundo que no se nos desplome mañana?*

De ese mundo surge el tercer monstruo utópico concebido por aquellos cinéfilos que en el local de “Il Bosco” ocupaban la mesa del fondo. Tratemos de examinarlo con los ojos de ayer. Nosotros concebíamos un mundo de ilusión, compuesto de imágenes utópicas venidas de ninguna parte, con sus propias leyes de perspectiva organizadas, según reglas descubiertas en el siglo XVIII por los jesuitas Athanasius Kircher y su amigo Juan Caramuel, prosiguiendo otras reglas inspiradas en el *ars combinatoria*,

y redescubiertas hoy por la geometría fractal y el vicio terrible de la realidad virtual.

Tratemos de formular el problema tal como se nos presentaba a comienzos de los años 60. A uno de nosotros, paseando un día por la calle San Diego, en Santiago de Chile, y al pasar ante una sala de cine, le vienen ganas de entrar en ella. No hay nadie en la boletería que le venda una entrada, ninguna cinta se anuncia en el afiche, pero desde afuera se escuchan los efectos sonoros de una película de guerra, así como los compases de una música familiar, índices claros de que al interior tiene lugar una proyección. Nuestro amigo entra para no salir nunca más de allí. Tan realista es la película, que nuestro camarada no tendrá jamás la certeza de haberla dejado. Hablo, se entiende, de un film total, el cual no estaría dirigido sólo a la vista y al oído, sino a todos los sentidos: olfato, tacto, gusto. Unas minúsculas contracciones musculares darían a pensar que corremos, saltamos o que acariciamos el cuerpo de una mujer que amamos, mientras que una vaga salivación bastaría para mimar el apetito. El paso del tiempo sería difícil de apreciar: los instantes serían eternos, los minutos prolongarían su duración, las horas transcurrirían laboriosamente, los días desfilarían, los meses correrían y los años volarían (cito, por supuesto, al poeta Nicanor Parra).

Roger Munier nos enseñó a desconfiar de la fotografía y del cine. Su panfleto *Contra la imagen* guarda siempre toda su fuerza explosiva. En menos de sesenta páginas, condensa sus argumentos contra la fotografía, el cine y, por encima de todo, contra la imaginería utópica. Todos los temores experimentados y casi todas las ideas que barajábamos entonces se hallan reunidas en ese ensayo.

Volviendo a hoy, permítanme que haga mención a una observación que, en su momento, suscitó una verdadera tempestad de declaraciones, contradeclaraciones y desaprobaciones que podrían llenar decenas de volúmenes: el lenguaje es discurso *sobre* el mundo, mientras que el cine y la fotografía son lenguaje *del* mundo. A través de las imágenes de ambos, el mundo habla de manera inarticulada, y cada secuencia de iconos en movimiento es, ya sea ilusoria, ya sea desprovista de sentido (puesto que sin discurso). No se trata sino de imágenes cuyo tipo de elocuencia les confiere un poder "ilusionante". Imágenes sobrecargadas de sentido, fotogénicas, y por esta razón, se dice, capaces incluso de renovar nuestra manera

de ver el mundo. Ver en fotografía a una persona amada equivale a verla dos veces: la primera vez reconocemos en ella lo que ya conocemos, y la segunda vez ya no conocemos lo que, no obstante, estamos reconociendo, en razón de los múltiples detalles que pasaban desapercibidos al ojo desnudo y que ahora el objetivo ha vuelto elocuentes.

Walter Benjamin llamaba "inconsciente fotográfico" una tal inversión de los datos, y pensaba que existe un corpus de signos capaces de conspirar contra las convenciones visuales hasta llegar a destruirlas. Moholy Nagy, por su lado, sostenía que las máquinas, por cuanto permiten el registro mecánico, vuelven impura la información: una nube polvorienta de signos que puede, según su tratamiento y bajo ciertas luces, adquirir la forma que se le quiera dar y dotarse de un aura. El "aura" es, precisamente, aquello que tantos filósofos le reprochan al cine de carecer: aura que algunos piensan que es lo determinante de una obra de arte. De este hogar de mundos posibles, alternativos, criminales o perfectos, que son las obras de arte, fueron excluidos el cine y la fotografía. Esto mismo, después de que se acariciara la idea del cine como arte total, en cuyo seno las diversas formas –teatrales, novelescas, pictóricas y musicales– se suponía que convergían y se reflejaban unas en otras, reagrupadas, rápidamente dispuestas de acuerdo a jerarquías e incessantemente desplazadas según sus categorías. Se ponía a la cabecera ya sea la música, ya sea la historia o bien la luz. Se aseguraba que, en la medida en que el cine carecía de aura, podía tomarla prestada de las otras artes. Con la salvedad de que ensayar y orquestar una pintura, o pintar una sinfonía, conduce fatalmente a una sobrecarga de signos nuevos e innecesarios. La distracción de la máquina (propia a los sistemas mecánicos de reproducción) haría imposible un control de las fronteras capaz de dejar de lado los signos superfluos. De donde la sospecha de que el cine, tan abundoso en signos innecesarios, ¿tendría además la capacidad de multiplicarlos? A menos que una cierta técnica de limpieza esté en condiciones de hacer posible el control de la fotogenia e, incluso, de fabricar imágenes desprovistas totalmente de signos perturbadores: imágenes de ninguna parte, imágenes utópicas.

Permitanme dos digresiones en forma de boomerang. La primera concierne a una enciclopedia titulada *Compendium de los cinco agentes*, escrita en el siglo VI de nuestra era por el sabio Xiao Yi. En ese juego

cosmológico el autor propone un resumen de reglas que, según un proceso bastante entretenido de combinaciones de cinco elementos, hacen posible el Universo. Esos elementos son: la madera, el fuego, la tierra, el metal y el agua. Todos se hallan sometidos al soplo primordial, respiración del Cosmos, se comunican y juegan según reglas próximas de un juego que nosotros practicábamos en el colegio: "piedra, papel, tijeras". Este juego funciona según la modalidad siguiente: la piedra gana a las tijeras, porque las rompe o tuerce; las tijeras ganan a la hoja de papel porque la cortan; la hoja de papel gana a la piedra porque la envuelve. Si en el juego chino la combinación de los cinco elementos es mucho más compleja, se basa de todos modos en el sentido común -el fuego quema la madera, la madera flota sobre el agua, el agua apaga el fuego, etc.- lo mismo sucede con el comportamiento humano, con el sucederse de las estaciones, las equivalencias entre los colores y los sonidos, la armonía de los sentimientos, la farmacopea y la punición, la configuración de los sabores, el sostén mutuo entre la tierra y las entrañas de animales, todo aquello organizado por la lotería de los cinco elementos fundamentales. En el mundo combinatorio del *Compendium de los cinco agentes*, la interpretación y la profecía son idénticas y, en todos los casos, puesto que nuestras vidas oscilan entre momentos de eternidad, suspendidos entre lo vacío y lo pleno, el mundo sólo es una imagen del mundo. Mundo real y mundo pintado se vuelven indiscernibles. Ilustremos esto con la ayuda de algunos cuentos chinos que prefiguran o predicen esas realidades que nacen ya sea de nada, ya sea de imágenes de la realidad.

Fotografía: El emperador Suang Sung pidió al pintor Li Chin Chi que pintara los paneles de su dormitorio. El pintor dibujó un paisaje montañoso con una cascada. Días más tarde, el Emperador se quejó del ruido que hacia la caída de agua impidiéndole dormir.

Continuación: Ha Kang, pintor de caballos, recibió un día la visita de un hombre vestido de rojo de la cabeza a los pies, quien le dijo: *Vengo enviado por los espíritus, quienes le ruegan encarecidamente que pinte un caballo, pues les hace mucha falta*. El pintor obedeció sin reparos y luego de algunos bocetos dibujó un caballo de un solo trazo, quemó la imagen y entregó las cenizas al emisario. Muchos años más tarde, encontró el pintor a un amigo veterinario, quien le traía un caballo cojo. Ha Kang reconoció de inmediato al caballo: *Es el caballo que yo pinte*, dijo. Acto seguido, el

caballo se desplomó muerto y se desvaneció en el aire. Muy confundido, el pintor volvió a su taller y examinó los bocetos. Su confusión llegó entonces al colmo, al descubrir que en uno de los bocetos había un ligero defecto sobre la pata izquierda del caballo, debido sin duda a un error de pulso en su pincelada. Hu Tao Tzu desapareció en medio de las brumas de una pintura que acababa justo de terminar.

Huang Mo, pintor errante de la era de los T'ang, célebre por su afición al vino, tenía la costumbre de pintar nubes que luego desplazaba como hacia Shih-t'ao, imprecándolas a gritos. Como seres humanos bien educados, las nubes obedecían. A su muerte, el cuerpo fue depositado en una tumba de la que el pintor se escapó antes de ser enterrado, transformándose en nube y subiendo al cielo en medio de una gran carcajada. Fin de mi primera digresión.

La siguiente tiene lugar en Rusia, en los primeros años de la experiencia socialista. Pavel Alexandre Florenski, sacerdote ortodoxo, es el autor de dos ensayos cuyas ideas me gustaría comentar. *La perspectiva invertida* era una crítica contra la idea común de que los iconos de los siglos XVI y XVII no eran más que unos encantadores esbozos o simples muestras de "arte ingenuo". Como Kurt Gödel, Florenski era un místico doblado de matemático. Hizo ver que en muchos iconos, y entre ellos los más famosos, lo que parecía a simple vista un error, e incluso una ausencia de perspectiva, era en realidad una perspectiva invertida. A manera de ejemplo, mostró que si se examinan las formas de los personajes inclinados -como la imagen de San Procopio escribiendo el Evangelio al dictado de San Juan-, se advertirá que tanto los personajes como los objetos sagrados se hallan retratados a la vez de frente y de lado. El evangelista es mostrado como un todo, pero desde tres y hasta cuatro ángulos diferentes. Las líneas de perspectiva no convergen hacia un punto de fuga situado al fondo de la imagen, sino que, por el contrario, divergen de ese punto. Supongo que el artista invirtió las reglas por afán de síntesis, a fin de sugerir que el punto de convergencia de las líneas paralelas no puede situarse fuera del marco de la imagen, sino precisamente ahí adonde se halla el espectador. Después de repasar rápidamente los orígenes místicos e históricos de la perspectiva, Florenski enuncia una teoría según la cual en toda representación pictórica se hallan en juego dos fuerzas, la primera sería la ilusión de realidad producida por las leyes de la perspectiva y la

segunda una imagen expresiva compuesta de signos arbitrarios canónicos que representan lo verdadero. Adviértase que Florenski no pretende que los signos arbitrarios sean verdaderos ni que la perspectiva sea falsa. Él dice solamente que *"la representación de un hombre y de su entorno exige siempre una combinación de signos sagrados que funcionan, unos como la caligrafía pictórica china y otros como el simulacro teatral"*. Según Florenski, el inventor de la perspectiva escénica fue Anaxágoras, el mismo que sugirió con energía que la representación humana de las divinidades debía ser reemplazada por piedras calientes dispuestas en círculos concéntricos alrededor de una hoguera (un poco a la manera como en Chiloé se cocina el curanto). En el año 470 antes de J.C., Agatharka, decorador de las piezas de Esquilo, introdujo en el decorado escénico los telones de fondo en "trompe-l'œil", lo que movió a Anaxágoras y a Demócrito a examinar las reglas de la perspectiva lineal.

En un segundo ensayo, escrito justo antes de su arresto y ejecución, Florenski planteó un problema que, pienso, está llamado a ocupar un lugar central en las polémicas futuras sobre las nuevas imágenes. Durante siglos uno de los fines principales de la representación fue el de mostrar lo invisible gracias a la capacidad que poseen las imágenes de revelar o de poner en evidencia aquellas realidades que no están hechas para ser mostradas, ya sea en razón de su elevado grado de abstracción, ya sea a causa de su naturaleza divina. En el mundo bizantino, el asunto culminó en guerra civil, causando un importante número de víctimas. Desde el pseudo Dioniso Areopagita al expresionismo alemán, de Wang Wei a P. J. Farmer pasando por Piero della Francesca, Rembrandt y Swedenborg, el asunto de la representación de lo invisible dio la vuelta al mundo, se mordió la cola y se escapó del sueño que le diera origen. Y esto sólo porque, tras su teoría, se esconde una de las aspiraciones más permanentes de la humanidad, tan tenaz como el deseo de volar o el anhelo de inmortalidad: me refiero a nuestro deseo de ver a Dios, de ver más allá, ver aquello que no puede ser mostrado, y verlo no ya con los ojos, sino con el alma. En la medida en que esto es un asunto de sueños, la primera labor de Florenski consistió en examinar lo que podía escaparse de la *doxa* psicoanalítica.

Un hombre cruza un campo en su sueño, llega a una iglesia, ve a unos fieles que van entrando misal en mano y decide seguirlos. Pero de

pronto atrae su atención la vista de un labrador que sube las escaleras de la torre de la iglesia, entra en el campanario y toca las campanas. Las campanadas se alejan lentamente para transformarse en el sonido de la campanilla de un despertador, y el durmiente despierta de su sueño. En otro sueño, el durmiente va a bordo de un trineo. Es invierno y tiene prisa en cruzar la planicie nevada, pero los renos se niegan a avanzar. El hombre los apremia y latiga. En el momento en que los animales deciden por fin ponerse en marcha, un sacudón hace sonar los cascabeles del arnés. Poco a poco aquel tintineo se muda en el de la campanilla del despertador. En un tercer sueño, el durmiente se encuentra en su casa, cruza a una criada que sale del comedor para entrar en la cocina con una pila de vajilla de porcelana en las manos; inquieto ante la posibilidad de que la criada quiebre la vajilla, el durmiente le encarece tener cuidado, lo que termina por ponerla tan nerviosa que igual deja caer su carga al suelo. El estrépito de los platos rotos se vuelve musical, atenuándose hasta confundirse de nuevo con la campanilla del despertador. Florenski no se interesa tanto en lo que los sueños disimulan, o fingan disimular, como en el hecho de que estas tres historias son determinadas *a posteriori*. En otras palabras, que la campanilla del despertador pueda ser al mismo tiempo origen y culminación de unas visiones.

Supongamos que la representación visual o audiovisual esté en condiciones de dominar, controlar y desarrollar la capacidad de construir historias contenidas en una audio-imagen virtual, la cual caería en el apacible lago del alma, lo agitaría, provocaría en él una tempestad novelesca y suscitaría visiones específicas y genéricas. La imagen utópica que con tanta ironía era objeto de discusión entre los parroquianos de nuestra tercera mesa alegórica en aquel restaurante "Il Bosco" -todos cinéfilos y expertos en cuestiones oníricas- era un sueño que formaba parte de dos tipos distintos de sueños. En uno de ellos, como el de volar o de no morir, la humanidad siempre ha depositado alguna esperanza; mientras que el otro, como la electricidad o la informática, ha conocido un cumplimiento inesperado (distinción esta de Arthur Clark). Desde tiempos inmemoriales ha sido siempre previsible visualizar o materializar ciertos anhelos humanos, desde los más terrenos a los más espirituales, como pasar una noche en los brazos de una actriz muerta hace cincuenta años o acceder a la visión de Dios. No ya aquellos tales como ver el mundo con los ojos de una

paloma. Extender el cuerpo más allá de sus límites forma parte de las aspiraciones de todos y cada uno; lo mismo que el deseo de ubicuidad, de miniaturización o el de ser un gigante... Pero, en el catálogo de todas nuestras imágenes y de todos nuestros libros, la transición fluida de una imagen a otra -como el acceso a la imagen de una cuenta de banco- nadie se lo esperaba. Es así como cada anhelo razonable, tales como la inmortalidad o la levitación, reviste algunos aspectos inesperados: sabíamos que un día u otro el hombre volaría, pero ignorábamos que lo haría al interior de una casa, comiéndose un pollo mientras se desplaza a velocidades ultrasonicas. Queríamos poseer un alma inmortal y son nuestros cuerpos sin alma los que gozarán de vida eterna. ¿Por qué entonces no temer que mañana el sueño de suplantar al mundo real por otro diferente nos conduzca a otras invenciones también inesperadas, al punto de que no haya otra cosa que alteridad, porque todo sería ahí del orden de lo inesperado?

Antes de toda investigación sobre las imágenes utópicas mismas, una pregunta ingenua me cruza la mente, y no estoy muy seguro de que tengamos respuesta para ella. ¿Vemos todos lo mismo? Por ejemplo, si muestro una moneda, ¿están ustedes seguros de que la moneda que perciben es idéntica a la que yo percibo? Ames y Murphy, dos humoristas y teóricos de la percepción, están convencidos de que no es así. Un club de fisiólogos que se califican a sí mismos como "funcionalistas", pretende haber probado, mediante experimentos diversos, que el mundo visible está limitado por nuestras experiencias pasadas. Basándose en una serie de experimentos efectuados con niños ricos y niños pobres, afirman que han logrado aportar la prueba que de la misma pieza de moneda les parece más grande a los pobres que a los ricos. Otros experimentos, como el de las tres sillas vistas a través de un orificio, sugieren que las condiciones en las que un objeto es visto determinan, en última instancia, la apreciación de su tamaño.

Entre las muy numerosas teorías que pueblan la historia de la percepción visual, me gustaría citar dos, tomadas de los estudios de Molineux y de Clérambault. *Si un ciego de nacimiento de pronto recuperara la visión* -se interroga Molineux- *y viera una esfera y un cubo, ¿sería capaz de distinguirlos a primera vista, en el entendido de que el ciego en cuestión tuviera previamente un conocimiento táctil de esas formas?* Esta misma pregunta ha merecido toda clase de respuestas contradictorias.

Pero ya sea que decidamos (tal un nativista) que, como muchos seres humanos, el ciego está dotado desde el nacimiento de imágenes arquetípicas de aquellas dos formas; o bien (tal como un empirista) que sólo la relación entre las experiencias táctiles y visuales permite un conocimiento inmediato, e incluso que se requiere para ello de un cierto período de transición, o todavía, que entonces los objetos visuales aparecen a la percepción como superficies continuas –de manera que es necesaria una operación conjunta del tacto, la vista y del movimiento para comprender las formas–, en todos esos casos el principio inherente a cada respuesta es el mismo: la realidad puede ser articulada y reproducida. El mundo exterior posee una gramática que somos capaces de describir y de utilizar con el fin de inventar un universo enteramente artificial, al cual se le pueden agregar experiencias absolutamente nuevas, incluso si estas sólo tienen lugar en el seno de esa realidad controlada que llamamos imagen utópica. El problema, no obstante, no es tanto el de decidir si somos o no capaces de inventar un mundo que reemplace la integralidad del mundo sensible, como de descubrir a qué mundos mecánicos dará acceso la visión utópica.

Hay dos ejemplos muy sencillos pertenecientes a ese mundo audiovisual que las imágenes utópicas prefiguran. En uno de sus estudios en que describe una operación de cataratas, Gaëtan de Clérambault dice acerca del momento en que recuperó súbitamente la visión:

Como era de suponer, reinaba un turbio general sobre todo lo visible, algo así como las cosas vistas bajo el agua; en seguida, una apreciación inexacta de las distancias, en el sentido de la proximidad. Cuando quería coger un objeto, sabía por anticipado que me sería necesario estirar la mano unos diez centímetros más lejos que el punto avistado [...] Todo punto luminoso daba lugar a una imagen imperfectamente geométrica de forma constante. Para mi ojo derecho, esta forma era la de una llave de sol inclinada acentuadamente hacia atrás, con su apéndice inferior muy alargado y muy oblicuo. En la noche, los resplandores fulgurantes de los faroles de alumbrado y de las vitrinas me parecían otras tantas llaves de sol. [...] Para mi ojo izquierdo, algo menos afectado, la imagen falsa era de un tamaño menor: representaba una frambuesa un poco escalena, quiero decir, con su base oblicua y dibujada enteramente por filamentos luminosos. [...] Cuando los puntos brillantes son numerosos y apretados (por ejemplo, los huecos luminosos de un follaje), su conjunto se sistematiza

con curiosa disciplina; todas las figuras están como dispuestas sobre los puntos nodales de una red muy regular, más adivinada que percibida. Para el ojo derecho (que ve llaves de sol) esta red es romboidal [...] Para el ojo izquierdo (que ve frambuesas de fuego), las mallas de la red son cuadradas [...] El ojo operado de cataratas tiende a modificar todo color por adición de un pizca de azul. [...] Los colores fuertes y oscuros no se modifican; los colores claros y apagados cambian ligeramente de dominante, a veces con ventaja: un rosa puro se vuelve violáceo, un rosa violáceo toma un tinte más raro; los matices crudos tienden a desaparecer.

Por otra parte, el mismo Clérambault refiere el caso de un pintor que, después de haber sido sometido a una operación de cataratas, contaba que veía cilindros por doquier y que había perdido la noción de ángulo recto; todo lo que veía tenía forma de trapecio.

Los fenómenos visuales descritos por Clérambault son, me parece, de dos tipos. Los primeros, imágenes arbitrarias de compensación, me recuerdan los signos canónicos de Florenski. A los otros se les podría llamar imágenes acuáticas, o flujo de formas, que invaden las zonas dejadas en blanco por una visión defectuosa. Es este proceso de compensación que ocupa a los arquitectos de imágenes utópicas, más conocidas bajo el término de realidades virtuales o imágenes de síntesis. Según una superstición (o creencia, o verdad científica sostenida por la experiencia), el cine sería el arte de excitar una parte del cerebro que sólo funciona durante el sueño, bombardeándola de imágenes inmóviles yuxtapuestas, a fin de crear la ilusión de movimiento. Mientras que el video, cuya imagen es líquida, excitaría otra parte, que solamente es operacional cuando el cuerpo se halla en estado de vigilia. Saber si esta distinción es científicamente válida o no, no tiene aquí ninguna importancia. Lo interesante es que se sugiere con ello la posibilidad de intervenir y de suscitar imágenes virtuales utilizando los mecanismos de compensación del cerebro. Tuve la ocasión de conocer ciertas personas vinculadas a la confección de efectos especiales para la firma hollywoodense dirigida por George Lucas, con quienes conversamos acerca de la posibilidad de realizar películas "personalizadas", animadas con imágenes de ese tipo. El obstáculo principal viene del hecho de que el cerebro necesita entre veinte y treinta segundos para formar la primera imagen, pero una vez reconstituida esta primera imagen, las demás podrían seguir en series animadas utilizando el mismo modelo de

base. Conseguimos llevar todavía más lejos dicha posibilidad: a partir de las imágenes borrosas, imaginamos secuencias de films en las cuales unas imágenes abstractas animadas nos estimularían de manera de provocar respuestas diferentes en cada uno de nosotros. De este modo, tal o cual espectador miraría una imagen estereoscópica distinta que la de su vecino de asiento, porque cada uno sería objeto de incertidumbres visuales (imágenes turbias) que les serían propias.

Volvamos a la idea de reconstitución de secuencias ficticias a partir de las imágenes terminales estudiadas por Florenski. Si una serie de imágenes abstractas, poco diferentes entre sí, desencadenan una cascada de figuras en tercera dimensión, y esta cascada puede provocar a su vez memorias virtuales de cosas que pueden haber tenido lugar, entonces la posibilidad de abolir la distinción entre la vigilia y sueño, pasado y presente, y muy especialmente entre pasados concebibles, futuros concebibles y el presente, deja de ser impensable. Florenski evoca la situación siguiente: un hombre a punto de ser guillotinado se desmaya. Lo conducen inconsciente al cadalso en una camilla, y no se despierta sino en el momento de acercarse a la guillotina; pero, justo antes, el condenado ha vivido una secuencia ilusoria invertida en la cual ha visto desfilar toda su vida –con la salvedad de que no se trataba de su propia vida, sino de una inventada–, la que se termina con el episodio que había provocado el sueño: la decapitación. Esas películas, o vidas, o sueños, son más cercanos a nosotros que lo que se cree, aunque sea todavía muy temprano para evaluar los estragos que podrían provocarnos o los beneficios que podríamos obtener de ellas. Sabemos que esos mundos utópicos, sin comienzo ni fin ni lugar, han invadido el futuro; y que sólo la crítica y la crítica de esta crítica nos permitirán dominarlos, destruirlos o, por lo menos, comprenderlos.

A comienzos de siglo, la Bauhaus, confrontada a la explosión de la modernidad, con sus problemas sociales, urbanos, filosóficos y estéticos inéditos, concibió un enfoque hecho de críticas y de integraciones. Hoy, la acumulación de imágenes, de informaciones y de desinformaciones, la distribución de productos irrationales, de cierta cultura viral, también engendra en su conjunto verdaderos atascos de imágenes y de signos, así como una gran cantidad de problemas urbanísticos nuevos. Nuevas ciudades invisibles y multimedias, virtuales, utópicas. El mundo utópico no desemboca en la realización de tales o cuales aspiraciones humanas, sino

en su desrealización. Es un mundo que ha vuelto irreal al hombre mismo. Es la era de la fabricación en cadena de reproducciones de mundos perfectos, de mundos concebibles, diferentes todos en apariencia, pero regidos por la misma ley: "*la evidentia narrativa*".

En una conferencia titulada *Papalagui*, que quiere decir "hombre blanco", un jefe melanésico hacía notar a comienzos de este siglo que a los blancos les gusta comprimir las cosas. Comprimen las sombras del tiempo pasado en los films, o comprimen los pies al decidir cómo hay que caminar acomodándose al pavimento. Todo el mundo está convencido de poseer su manera propia de andar, en circunstancias que, de hecho, todos obedecen a sus zapatos. Como se ha dicho con frecuencia, el problema no reside sólo en que cada día los hombres se crean necesidades nuevas, sino en que la solución para todas las necesidades y todas las urgencias pueda ser simulada y resuelta por su proyección en un mundo utópico. Las nuevas imágenes actúan directamente sobre los ojos; pueden hacer creer en desplazamientos, en carreras, en saltos y en movimientos imposibles. Pueden tocar objetos inexistentes y pronto, con la estimulación de nuestro sistema nervioso, no les será imposible producir un "efecto de asado al palo". La realidad interactiva es, o será pronto, capaz hacernos intervenir mediante las imágenes virtuales al interior de las historias que nos cuentan. No creo que el resultado de todas estas invenciones consista en que en adelante no haya nada más que responda al nombre de "mundo real". Jean Baudrillard fue muy lejos, con fineza paranoica, en la elaboración de algunos de los sofismas suscitados por la imaginería utópica, y es ese un terreno en el que no tengo mucho que agregar.

Personalmente soy mejor en la fabricación de imágenes que en su teorización. Yo mismo he trabajado en ello y, hasta cierto punto, me siento responsable de esas máquinas espantosas que he descrito. Y, sin embargo, no creo que su propagación sea tan peligrosa como el desinterés que inevitablemente suscitan. Tales máquinas han existido en el pasado, fueron inventadas y vueltas a inventar por poetas, artistas y profetas. Sus riesgos y sus fascinantes potencialidades han sido descritas mucho antes que la electricidad y los computadores las hubieran vuelto posibles. Lo que es de temer son más bien las condiciones de época en el curso de la cual surgieron. Como entonces, nuestra época parece estructurar toda actividad humana con miras a la guerra. Las leyes de la competencia han

generalizado la presunción de culpabilidad del "otro". La ilusión, según la cual se podrán vivir vidas irreales en un mundo como el que el escritor de ciencia-ficción W. Gibson llama de la "alucinación consensual", sería tal vez el medio más adecuado para liquidar a la población humana superflua. Toda aquella masa de hombres invisibles que no vemos nunca, que no tenemos ganas de ver, aquellos que Giorgio Agamben llama la "comunidad que viene". Esos exiliados universales pasan de un país a otro, transitan por el mundo, pasan de una lengua a otra, saltan de un siglo a otro. El mejor modo de aprisionarlos sería el de envolverlos en la imaginería utópica hasta perderlos en ella. Paralelamente una minoría, que cree ser mayoría, seguirá produciendo nuevas formas de virtualidad: amor virtual, crímenes virtuales doblados de accidentes reales, países virtuales (poblados de gente real), pobreza virtual (con pobres muy reales).

En un ensayo de 1919, Paul Valéry decía: *"Nosotros, las civilizaciones, sabemos ahora que somos mortales"*. Me gustaría concluir replicando que nosotros, las utopías, sabemos ahora que somos inmortales.

Capítulo III

Imágenes de imágenes

EN UN EPISODIO central de *Réquiem*, la novela de Antonio Tabucchi, hay un pasaje que me gustaría evocar aquí. El protagonista, que andaba a la búsqueda de Fernando Pessoa, se hallaba en un museo de Lisboa muy poco después de la hora del cierre. Mientras avanzaba por las salas desiertas, encuentra de golpe a un pintor aficionado que se había dejado encerrar en el museo durante la noche anterior. El hombre, funcionario jubilado, pasaba sus noches afanado en copiar un cuadro de Jerónimo Bosch. Sus copias eran varias veces más grandes que el original y sólo representaban un detalle de la imagen; sin embargo, dado que otros detalles habían sido agregados a ese detalle, la versión suya daba la impresión de ganar en exactitud. Sin tener conciencia de ello, el pintor imitaba el trabajo de aquellos copistas holandeses descritos por Henry James, quienes, como buenos artesanos que eran, agregaban ciertos detalles a fin de volver su copia más realista. De lo que se deduce que se podría concebir una pintura que, a medida que se la copia, se vuelve cada vez más realista, hasta la saturación de su potencial de realismo, y mucho más allá incluso del efecto conocido como "realismo fotográfico". Otros artistas han preferido, por su lado, reproducir sobre la tela el conjunto de cuadros colgados en el salón de un aficionado a la pintura o en el taller del artista: pintura de pinturas. Esos ejemplos pertenecen a un mismo fenómeno. Una imagen genera otras imágenes, las cuales llegan a ser de inmediato fragmentos suyos, su reflejo y su perfeccionamiento. Tendencia esta que algunos críticos sancionan como un signo de decadencia artística, una especie de cáncer con su inflamación y su proliferación.

Copiar el trabajo de alguien que nunca ha hecho otra cosa que copiar la naturaleza podría colindar con la modestia. Pero, ¿son realmente capaces de copiar los artistas? Monteverdi inventó la ópera en el convencimiento de que lo que hacia era imitar el teatro griego. En el acto de copiar hay dos cosas distintas y divergentes. Una se desprende de la especialización, la otra de la invención voluntaria. En el capítulo anterior hice mención de una novela de Kasimiers Brandys en la que vemos a un hombre a la búsqueda de su antigua casa en una Varsovia reconstruida. Los hombres que rehicieron esta ciudad se basaron en gran medida en las pinturas de Canaletto, quien se contaba entre aquellos pintores que utilizaban el campo-contracampo pictórico. Este dato volvía el trabajo del pintor veneciano extraordinariamente interesante a ojos de los urbanistas encargados de reconstruir una ciudad bombardeada. Las imágenes de Canaletto fueron pintadas, por supuesto, mucho antes del período de la preguerra. Utilizando como referencia aquellos cuadros, los constructores de la nueva Varsovia producían una fascinante antícrónia, en la medida en que la ciudad de postguerra se convertía en el ancestro de la Varsovia anterior a la guerra.

Pero volvamos a nuestros dos ejemplos concernientes al acto de copiar. En el primero, se escoge una imagen de formato medio en la que será seleccionado un detalle para luego ampliarlo. En esta ampliación deberían aparecer los trazos del pincel, pero lo que se desea obtener no es este efecto, sino por el contrario el de conservar para la nueva pintura toda la fineza de textura de la tela original. De dónde el agregado de nuevos detalles que la mejoran. Este tipo de ampliaciones produce así el resultado inverso al de la ampliación fotográfica. En cierto sentido, somos aspirados en la imagen. Supongamos ahora que el copista sea alguien carente de imaginación y que, incapaz de agregar nuevos detalles, se contente con acentuar el realismo de los detalles ya presentes en la estampa original. Así, por ejemplo, cuando debe ampliar el detalle de una rosa no se le ocurre agregar unas gotas de rocío. Poco a poco este proceso de amplificación nos conduce inexorablemente a una pura superficie, al desierto. Pero supongamos ahora que el copista sea alguien provisto de sentido de la integralidad, esta forma centripeta de la imaginación. No podrá impedirse de pintar esas gotas de rocío en cuyos reflejos deformados, además, serán captados el espectador y todo cuanto le rodea. El

copista pintará los poros de los pétalos, unas escenas de la vida cotidiana de las bacterias y, finalmente, la mismísima estructura molecular de la flor. Estas dos maneras de distorsionar un trabajo original a fuerza de fidelidad excesiva no son, sin embargo, las únicas.

Pensemos en una sociedad totalitaria. En ella, y por una razón cualquiera, sólo está autorizada una pintura única, y la única actividad artística tolerada consiste en copiar dicha pintura. Toda variación, reinterpretación o comentario visual de la pintura única es sancionada por un severo castigo; no obstante lo cual, por error o por alguna razón política oscura, está permitido copiar los detalles, libertad que lleva a un pintor a delimitar el uno por ciento de la tela y a ampliarlo cien veces. A una escala tal, le parece posible modificar ligeramente el punto de vista. Cada una de sus reproducciones sucesivas comporta así un punto de vista del cuadro ligeramente en descalce respecto del punto de vista precedente. Los fragmentos que representan un detalle de la nariz del Presidente de la República (presidente, por demás, que es el tema único de la pintura original) han ido deslizándose lentamente del frente al perfil. El pintor ha trabajado durante años en ampliar en centenares de detalles ampliados cien veces, hasta el agotamiento de su tema. Luego de la muerte del pintor, sus discípulos emprenden la reconstitución de su obra. Recomponiendo la totalidad de los fragmentos, esperan ingenuamente, encontrar al final una reproducción del cuadro original visto desde un mismo ángulo. Pero tal reconstitución resulta imposible: no aparece ni una sola imagen realista, tomada de frente, sino centenas de ángulos, lo que otorga al conjunto un claro aire cubista –precisemos que en dicho país el cubismo es algo totalmente fuera de la ley-. Sin embargo, si cada fragmento se dispone en un cierto ángulo y se proyecta a una velocidad de veinticuatro por segundo, el resultado culmina en una serie de imágenes que dan la impresión de un recorrido alrededor del cuadro autorizado.

Imaginemos ahora otro artista en esa misma sociedad totalitaria. Se trata de un sujeto conformista que se complace en copiar la única pintura permitida, sin introducir en ella alteraciones ni de tamaño ni de ángulo. Pero se trata también de un gran perfeccionista que no puede privarse de corregir ciertos defectos de la imagen, en particular sus perspectivas. Como la mayor parte de los pintores llamados realistas, el pintor de origen había utilizado diferentes tipos de perspectiva, según las zonas

de la imagen; en el fondo, por ejemplo, éstas se curvan como sucede en una fotografía tomada con un lente gran angular. En algunos lugares del borde, los objetos del primer plano parecían más pequeños que algunos; otros, sin embargo, más distantes, como bajo el efecto de un lente largo focal. Solamente en el centro de la imagen, en donde se sitúa el Presidente de la República, las reglas de la perspectiva clásica habían sido observadas escrupulosamente. La primera tarea del copista consistió, pues, en estandarizar la perspectiva del cuadro todo, lo que terminó por saturar la pintura volviéndola opresiva. El copista advirtió en seguida que algunas sombras no parecían estar en su lugar; no correspondían a ninguna fuente luminosa plausible, por lo que decidió devolver su lógica a esas sombras. Agregó detalles y objetos a aquellos elementos que estaban inicialmente en la sombra y que ahora aparecían iluminados. Es lo que ocurrió con cierta silla, en el fondo de la imagen, sobre la cual duerme un gato. En tanto que la silla se hallaba en parte bajo la sombra, y que ahora se encuentra a plena luz, el gato, no menos que la silla, no podía permanecer en un estado de semiexistencia. Ocurre que todo eso aterró al pintor, quien comprendió que se había tomado demasiadas libertades; había tomado así la decisión de que la cola del animal debía colgar a la derecha y no a la izquierda. Más grave aún, una sombra que ninguna fuente lumínosa justificaba, ocultaba una parte del rostro presidencial. Modificar las sombras resultaba ahora sumamente engorroso en la medida en que el presidente tenía un lunar piloso en el emplazamiento exacto de la sombra. Pero tal vez la decisión del pintor oficial de ocultar el lunar mediante una sombra ilógica alentaba a los copistas a hacer algo con ese lunar, cuya existencia –hay que reconocer– no pasaba inadvertida para nadie. La inexplicable proliferación de las sombras era quizás un medio para poner a prueba el realismo de los copistas. Después de larga vacilación, el copista fue presa de una precisión obsesiva; ya no pudo menos que desplazar la sombra y pintar el lunar. Después de haber desplazado todas las sombras ilógicas, apareció bajo ellas una multitud de elementos nuevos, pero por desdicha ciertos objetos simbólicos habían desaparecido. Ahora bien, toda pintura oficial, como se sabe, es alegórica o no es; verdad que en ninguna parte será tan efectiva como en un país que sólo autoriza una obra única. Aquellos objetos simbólicos, ahora desvanecidos, habían sido incansablemente estudiados, hasta producir un conjunto de normas que definían la

filosofía nacional única del país, y aquí que el copista barría con ellos. Sin contar con que se presentaba un nuevo problema; la copia resultaba excesiva en su *mismidad*, en su identidad, y la desmesura de un tal fervor la volvía provocante, colocándola al borde de la disidencia. Sea como fuere, el pintor había puesto poco espíritu de sistema en su aplicación de los principios del realismo. Había corregido, por ejemplo, el estrabismo del Presidente, volviendo incierta la magia de su mirada. Como la pintura de Van der Weyden utilizada por Nicolás de Cusa* en aquel juego didáctico, o como ciertos iconos baratos, los ojos del Presidente parecían de ordinario posarse sobre todos y cada uno, quienquiera que fuese y por doquier que se encontrase, y ahora ya no miraban sino en una sola dirección, dando la sensación de no ver a nadie, de no mostrar la menor inquietud por el destino de sus compatriotas. En la nueva copia el Presidente se había vuelto tan severo como falto de todo atractivo. Todo en su apariencia y hasta en su postura –en particular la posición de las manos–, producía con fuerza la impresión de que, con muda desesperación, el jefe no esperaba sino el momento de poder rascarse por fin el lunar de la cara. Condenado a la pena capital, el pintor muere en medio de profunda estupefacción.

Un tercer pintor ha aprendido a copiar el cuadro con muy pocas pinceladas. Cinco o seis le son suficientes. Por supuesto, visto de cerca, toda noción de realismo es ajena al cuadro, pero, a cierta distancia, la pintura resulta perfectamente creíble. El pintor decide infringir las convenciones y pinta un paisaje de su propia aldea, realizado sólo con la combinación de los cinco trazos que abrevian la representación pictórica oficial. El resultado da una especie de paisaje puntillista. La pintura al comienzo provoca gran escándalo arriesgando su autor la pena capital. Pero el Presidente le acuerda el perdón, aduciendo que, pese a la ilegalidad de la temática, la imagen respeta el espíritu de las leyes que rigen toda actividad artística. No sin misterio, declara: *Todo en esta pintura me recuerda a mí mismo*. La pintura es, pues, aceptada, y en adelante los pintores tendrán dos cuadros para copiar. Una nueva generación de copistas prefiere copiar la nueva pintura oficial. Entre ellos surgen dos escuelas. Hay aquellos que amplían la imagen y aquellos que la perfeccionan sin amplificarla. Los pintores de la primera escuela, al agregar detalles que la acercan del paisaje, eliminan toda huella del Presidente. Los miembros de

la otra tendencia acentúan los cinco trazos de base y concluyen que el único cuadro concebible es aquel que representa al mandatario. Los primeros son condenados, los otros condecorados. Hacia el fin de su vida, el pintor del paisaje de su pueblo natal, había producido trescientos sesenta y cinco copias que, con mínimas variantes y al ser dispuestas lado a lado en un cierto orden, reproducían el retrato original del Jefe de Estado. El pintor muere rodeado de amor y de respeto.

Copiar es acoplar; esta asociación genitoria es inevitable. Del mismo modo como el arte imita a la naturaleza, y que toda imitación es una copia, los hombres y las mujeres se acoplan para hacer copias de sí mismos. *Imitatio natura*, la ficción imita a la naturaleza, dice Balde. En otro lugar precisa que *la ficción imita la idea y el estilo de la naturaleza*. Tomás de Aquino asegura que el arte es la figura de lo Verdadero; a lo que William Blake replica que la mentira es una forma de la verdad. De ahí, tal vez, esta sorprendente apología de la alquimia: en la medida en que el arte imita a la naturaleza, los alquimistas no serían pecadores (Oldradus de Ponte). Muchos retóricos dicen que la ley, soberana de todas las artes, imita a la naturaleza, y por encima de todo, a los procesos naturales. El poeta Huidobro clama: *No cantéis a la rosa, oh, poetas: hacedla florecer en el poema*. El arte es creador en la medida en que imita el comportamiento de la naturaleza. La imitación en el arte –por lo menos en la poesía– se convierte así, y con total naturalidad, en la mejor manera de producir nuevas figuras jurídicas.

Si las obras de arte son una imitación de la naturaleza, si son su estilo o su substancia –incluso siendo sólo recreaciones–, si poseen el poder de crear *ex nihilo*, imitar las obras de arte no podría sino ser algo bueno. Sólo queda por preguntarse hasta qué punto una imitación es aceptable. Se afirma que Dios crea toda cosa individualmente, porque si Él ama a cada una de sus criaturas las ama en su individualidad. Dios confiere a sus criaturas los medios para acoplarse, es decir, para copiarse y así, pues, para reproducirse, pero la individualidad de cada criatura no pertenece sino a Él. En la fabricación de criaturas, la noción de progreso no tiene ninguna pertinencia. Un modelo humano de los años sesenta no difiere de otro de los años ochenta. Según Jacques Maritain, el trabajo de Dios no procede por progresos, sino por profundizaciones. Un Walter Benjamin religioso podría haber dicho que Dios hace al hombre a la mane-

ra de una obra de arte, de un modo único, dotando a este hombre de un aura también única. Los hombres pueden producir otros hombres -incluso si no faltan religiones que prohíben la reproducción humana por cualquier otro medio que no sea el del acoplamiento (la copulación)-. Si Dios nos dio definitivamente la capacidad de repetir el proceso natural y, por medio del arte, el poder de crear, ¿por qué no pensar que las máquinas -que son extensiones del hombre- sean capaces de crear obras de arte únicas, dotadas de un aura? Benjamin, S. Langer, Tomás de Aquino y, según ciertos profetas, Dios mismo, todos rechazan esta idea. Para poseer un aura, toda obra de arte requiere de la *manipulatio*, de un manejo inspirado.

Sería muy lamentable que hoy estas ideas fueran dejadas de lado con el único pretexto de que habrían pasado de moda. Me parece, por el contrario, que sus consecuencias políticas actuales son considerables. Pierre de la Vigne y Pierre le Lombard, inspirándose en ellas, concluyen que, puesto que el hombre es absuelto de pecado por el don de Dios, debe poseer aquí y para siempre el poder de crear. Al punto que el origen de toda ley normativa no puede sino ser poética. La poesía es auténtica copia de la naturaleza. Sólo ella puede definir, identificar e inventar leyes que son naturales por cuanto son precisamente poéticas (un error contemporáneo de traducción nos hace creer -según Kantorowicz* - que la significación del término griego de *poiesis* sería creación). Dante habla de la poesía como de una ficción retórica que debe estar sujeta a las reglas de la música. Pero, ¿qué ocurre entonces con la pintura? ¿Y con el teatro? ¿Y con las artes grabadas, aquellas que Benjamin llama "artes mecánicas"? En la Edad Media llamaban a la pintura y a la escultura "*ars mechanicae*", término este derivado de "*moechus*": adulterino o bastardo (cf. Erwin Panofsky, *Galileo crítico de arte*).

¿Y si la Creación entera no fuera sino un conjunto de obras mecánicas? Cuenta tenida de mi temperamento dado a la digresión, me gustaría entregarme aquí a algunas variaciones gnósticas sobre el tema de la copia. Una de ellas es bastante conocida gracias a un ensayo de Borges, "*Defensa del falso Basílides*" (aparecido en *Discusión*), y estaría basada, según el escritor argentino, en una ficción teológica inventada por el hereético. Leí hace poco dicho texto, pero debo admitir que no encontré en él lo mismo que Borges, pero hay que reconocer también que su Basílides es

más plausible que el original. Según Borges, éste declara que el mundo fue creado trescientas sesenta y cinco veces. Cada creación sería una copia de la anterior: exactamente como son copias las bandas de video según un proceso que conlleva una pérdida de calidad de una generación a la siguiente. Nuestro mundo sería la copia número trescientos sesenta y cinco del original. Un mundo en jirones en el que, como sucede en las pinturas chinas, el pleno y el vacío se comparten el espacio, y nos enseñan la imperfección y el aspecto fugitivo de la existencia. Otra variación sobre la naturaleza arbitraria de la copia mecánica del mundo fue inventada en el siglo pasado por Auguste Blanqui, quien pensaba que el mundo es in-creado e in-cambiado (precisemos que Blanqui era ateo y ateófilo). Sin embargo, como en el caso de un best-seller, de este mundo se hicieron circular varias copias. De este modo, existiría un número infinito de mundos, pero como la naturaleza no está exenta de error, algunos de ellos serían copias defectuosas. En ciertos mundos se habrían deslizado unas cuantas páginas en blanco, otros no tendrían sino una sola página repetida al infinito, otros más, finalmente acusarían sólo defectos menores: una botella de Coca-Cola de más, una sinfonía de Beethoven de menos.

Por lo menos en nuestro mundo occidental, Dios dio al hombre licencia para copiar y para crear. La forma más corriente y más compleja de este derecho es el acto sexual. Los primeros genéticos vieron en la mujer una tela sobre la cual el esperma del hombre pintaba los rasgos del hijo concebido. En el habla popular chilena, "pintarle un hijo a una mujer" denota de modo argótico el acto sexual. Durante la filmación de una película que realicé en Túnez, uno de los técnicos del equipo, que en su niñez había criado pájaros, me contó que los pájaros hembras – "como las mujeres", puntualizaba él – son sensibles a los colores durante la gestación. Encerradas las hembras en una jaula roja durante ese período, sus progenituras serán rojas al nacimiento y ellas también. Lo que evoca un texto bizantino de Georges Le Moine, que trataba de una emperatriz del período iconoclasta (bajo Teófilo, 829-892), quien adoraba en secreto un ícono de Cristo. La imagen fue descubierta, porque su hijo nació barbudo.

Y ya que hablamos de Cristo, ¿no es verdad, acaso, que su imagen es la más perfecta pintura de Dios? (cf. Vicente Carducho, *Diálogo 7º sobre la pintura*). El himno nacional chileno proclama que Chile es la copia feliz del Edén y así sucesivamente. Pero nuestro propósito era la

imagen de Dios Hijo, copia de Dios Padre, revelada (en el sentido fotográfico del término) por el Espíritu Santo. En este asunto, ¿quién copia a quién, dado que los tres son iguales y coeternos? Existe un simpático texto morisco que data del siglo XVI, período de la guerra de Alpujarras, en el que se trata de justificar la Trinidad desde el punto de vista musulmán. Imaginemos un hombre que se mira al espejo. Es de noche, una vela única ilumina su rostro. Este hombre es Dios Padre. Su reflejo en el espejo es Dios Hijo, el resplandor de la vela es el Espíritu Santo, mientras que el espejo es la Virgen. André Breton descubrió en una película de propaganda norteamericana, divulgada durante la Segunda Guerra Mundial, una variante de pesadilla de esta manera de copiar. Un espía japonés entra clandestinamente en los Estados Unidos, se aloja en un hotel, y una vez solo en su cuarto se mira en un espejo, volviéndose así dos espías japoneses. A consecuencia de lo cual, en un breve lapso los espías japoneses llegaban a ser más numerosos que los ciudadanos norteamericanos. Yo me decía para mis adentros que, convertidos en ciudadanos, aquella multitud de espías estaba en condiciones de llevar a la presidencia de los Estados Unidos a un candidato japonés. Todavía más terrorífico, puesto que esta vez se trata de conceptos filosóficos consistentes, a saber, los del joven Wittgenstein: un mundo en el cual el lenguaje puede ser reducido a proposiciones o formas lógicas que se componen de átomos en los que el filósofo vería imágenes (*Bild*).

Las proposiciones más simples articuladas en nuestras prácticas verbales son extraordinariamente complejas comparadas con los átomos, lo que hace imposible la descripción exhaustiva de una sola proposición. Aquí, sin embargo, el vocablo imagen no remite solamente a la pintura, pudiendo designar también una partitura musical que sería copiada por músicos, y la copia misma, reproducida bajo forma de grabación. Cada copia es producida según códigos diferentes -con medios diferentes-. En un sistema de correspondencias tal, podemos postular que en su conjunto las artes podrían copiarse unas a otras. Imaginemos que aquellas correspondencias sean a tal punto precisas, que, después de oír el equivalente musical de *Lo que el viento se llevó*, seamos capaces de escribir la novela en que se basa la película, mientras que una pintura que contendría todo ese film nos permitiría transcribir la integralidad de aquella partitura

musical. Algo así como si en el marco de esta conferencia yo pudiera citar un poema silbando su equivalente musical.

En 1924, después de larga estaba en una clínica psiquiátrica, el historiador del arte Aby Warburg decide dedicar el resto de su vida (cinco años) a poner en pie un museo de reproducciones, un museo sin ninguna obra original. Las copias expuestas ahí debían estar organizadas de modo de suscitar derivas teóricas siguiendo una idea de montaje particular y premeditada, consistente en una yuxtaposición de imágenes. El propósito de Warburg era poner en evidencia las conexiones entre figuras que, teniendo un origen geográfico e histórico diferente, adoptaran un comportamiento idéntico (muy frecuentemente de éxtasis o de ebriedad). En el mismo muro, Warburg había colgado afiches publicitarios junto a reproducciones de imágenes de la Grecia antigua, pinturas renacentistas y recortes de periódicos. Había ahí algo del lenguaje múltiple que yo evocaba anteriormente hablando del joven Wittgenstein. El afán de Warburg consistía más que nada en subrayar la continuidad, a lo largo de la historia, de los mismos gestos, de las mismas actitudes humanas, de las mismas "intensidades". Ciertos observadores vieron en esta yuxtaposición un *continuum* de intensidad que tenía algo así como el efecto de borrar todo sentimiento de identidad actual.

Una práctica corriente en los salones parisienses del siglo XIX evoca curiosamente el dispositivo de Warburg. Pienso en aquello que se conoce como "cuadros plásticos": un grupo de modelos vivos eligen un cuadro suficientemente sugerente de un maestro antiguo, cuya escena tratan de recrear de manera teatral, adoptando cada uno una posición correspondiente a las que se ven en ese decorado artificial. Ahora bien, ya sabemos que los pintores utilizaban también modelos vivos. De manera inevitable, los modelos del cuadro viviente se mueven un poco, imperceptiblemente, y deben hacer esfuerzos repetidos para recuperar la "pose" inicial. Giran incesantemente en torno a esa pose que los reclama y se hurta a ellos. Resulta de esto una cierta tensión física, la misma que han debido experimentar los modelos originales en el taller del pintor. Tal intensidad común es como un puente que liga ambos grupos de modelos. Los ligeros movimientos de los modelos de origen, inscritos en la pintura, son reproducidos ahora por los modelos que ejecutan el cuadro plástico. En cierto sentido, los primeros se han reencarnado en los del cuadro

plástico o, por lo menos, lo que se ha reencarnado es aquella tensión. En tales gestos reencarnados, algunos filósofos como Nietzsche y Klossowski han visto una ilustración, e incluso tal vez una prueba del eterno retorno.

Todas estas ideas me habían dado vueltas en la cabeza antes de que los trabajos de Pierre Klossowski me las hicieran evidentes, al punto de llegar a cristalizarse más tarde en el cuento teórico, que pasó a contar a continuación, y que comienza hacia fines del siglo XV. Un contemporáneo de Piero della Francesca –que lo mismo puede ser Piero en persona– pierde la vista y, ciego, decide continuar pintando según un procedimiento de su invención, no muy diferente de la simetría del cuerpo humano de Dürer. Siguiendo este método, el artista utiliza una serie de números para dictar una pintura, sin que le sea necesario ver o palpar la tela. De este modo, el pintor dicta y los discípulos ejecutan. Dos amigos pasan a verlo en su taller, pero ocurre que ambos están incluidos en el cuadro. El pintor los ha reducido de memoria a una serie de fórmulas matemáticas. Uno de los amigos se reconoce inmediatamente en la tela, no así el otro. El sistema del artista –que no deja de tener algunos límites– ha deformado su rostro, seguramente por el hecho de que algunos rostros no son fácilmente integrables en una fórmula matemática. Al cabo de unas cuantas centurias, hacia fines del siglo XIX, en 1896 exactamente, un pintor alemán, especializado en la reproducción en pequeña escala de obras de grandes maestros, descubre la pintura dictada por el artista ciego, con la gran sorpresa de reconocer en ella su propio rostro. Concluye que, puesto que su rostro ha sido previsto siglos antes de su nacimiento, él debe estar imbuido de una misión. ¿Pero cuál vendría a ser la misión aquella?

El pintor romántico –que después de todo quizás no sea alemán, sino austriaco, y nada impide pensar que su nombre no sea Adolf Hitler–, decide reproducir aquella obra del Renacimiento, pero modifica a tal punto la composición, que en adelante la imagen suya se halla situada al centro del cuadro, creando un desequilibrio en los elementos que componen la pintura. En un acceso de modestia, el pintor decide retirar del todo su presencia en la composición. Sólo que en lugar de corregirse el desequilibrio se acentúa. Decide entonces volverse a colocar al centro mismo del cuadro, para lo cual tiene que desplazar nuevamente todos los elementos, con el efecto final de volver la pintura profundamente melancólica. A

consecuencia de esta serie de intentos fallidos, deja de lado la pintura, cuelga los pinceles y entra en política.

La pintura, no obstante, sobrevive a estos avatares -obra maestra inacabada, como en el relato de Balzac-, sin figuras, sin composición, pero cubierta de una masa de pinceladas dispares, y desaparece por algunos años antes de ser descubierta por soldados británicos mientras despejaban los escombros de una calle bombardeada. Entre esos soldados se halla un profesor de historia del arte, admirador ferviente del arte moderno, quien toma nota de la fecha inscrita en la tela y deduce que el autor es uno de los primeros artistas abstractos, más exactamente un abstracto de una línea de expresión de entre las más contemporáneas. Despues de haber colgado esta pintura en medio de las otras de su colección privada, el hombre pierde la vista y se retira a un hogar de ciegos. El único bien que decide llevar consigo es esta pintura, pues quiere tenerla cerca suyo durante los largos días de oscuridad. Esta decisión suya no carece de buenas razones, ya que la pintura es táctil y, mejor aún, al tocarla deja la impresión de que ella quiere que la toquen, como si pudiera, por el tacto, comunicar sus figuras invisibles; sólo que esas figuran vomitan odio y delatan una paranoia agitada. Luego de que el coleccionista caiga enfermo y se suicide golpeándose la cabeza contra una columna neoclásica, la pintura quedará en esa institución para ciegos. Hacia fines de los años sesenta, una cantante rock, a quien los reflectores del estadio en que debía presentarse han dejado ciega, se instala en la misma pieza en la que se halla la pintura. Una estrecha relación se establece entre la pintura y la cantante que lee en ella como en una partitura musical. De lo que resulta una curiosa combinación de *ars nova* y de música militar prusiana, con un algo de Mahler y una pizca de Franz Lehar. Uno de los médicos de la institución organiza, de vez en cuando, espectáculos de luz y sonido para las galas de caridad. Habiendo tenido la idea de traducir la música de la cantante ciega en secuencias luminosas y coloreadas, el efecto de éstas va a desencadenar en él una risa histérica que le durará varias semanas, con su muerte como broche de oro, a consecuencia de un ataque al corazón. Afortunadamente, sus colegas han tenido la presencia de espíritu de grabar sus carcajadas y es así que comprobarán que éstas provocan en quien las oiga unas irresistibles ganas de bailar. Deciden entonces utilizar la grabación en el curso de la fiesta anual de entrega de diplomas a los estudiantes de medicina. Durante la fiesta, un cirujano especialista en pulmón,

enloquecido por el estrépito de la risa danzante, apuñala a uno de sus colegas. Un video de aficionado, filmado también por fortuna durante la fiesta, servirá de prueba en el proceso. Uno de los miembros del jurado, profesor de arte, tiene la gran sorpresa de comprobar que, en sus movimientos, el baile filmado describe el equivalente dinámico exacto de la coreografía retratada en una pintura del Renacimiento. Al cabo de una investigación, el profesor descubre que la pintura en cuestión ha sido dictada por un maestro ciego, a quien finalmente se remontaría, en su origen, la causa del crimen. Desgraciadamente, durante el proceso son difundidas ante el jurado las grabaciones de la risa, cuyos miembros al oírlas se ponen a bailar. En medio de un baile frenético, el juez da muerte al profesor de arte clavándole en un ojo una pluma de cola de faisán. La historia sigue aún sin explicación, pero, tortuosa como es, habrá permitido, por lo menos en lo que me concierne, alcanzar el objetivo que yo me había propuesto. Éste no era otro que el de hacer plausible la idea de que toda imagen no es más que la imagen de una imagen; imagen traducible a todos los códigos posibles, y que ese proceso no puede sino desembocar en nuevos códigos generadores de imágenes, estas mismas generatrices y apetecibles.

En *Variedad III*, Paul Valéry advierte que la noción de *terra incognita*, según la cual en el mundo existen regiones todavía inexploradas, no es válida. Todos tenemos conciencia de que la tierra es indudablemente redonda, y del mismo modo poseemos todos una vaga idea de aquello a que pueden parecerse aquellas regiones de nuestro planeta que aún no hemos visto. La exploración y la invención son cada vez más objeto de especialización. El mundo se ha vuelto un lugar, por tanto, el mundo tiene lugar. Es cierto que, válido para el espacio, no se puede decir lo mismo del tiempo, y en ese terreno hay todavía mucho que explorar. Estableciendo nuevas conexiones entre acontecimientos situados en épocas diferentes, la idea de historia ha sido y continuará siendo profundamente modificada, y es así como poco a poco el tiempo lineal y el orden cronológico han ido siendo desestimados en provecho de la yuxtaposición de acontecimientos ocurridos en tiempos distintos y en lugares diversos del planeta.

Algunas de aquellas yuxtaposiciones, de las que mi conferencia vendría a ofrecer un buen ejemplo, resultan apenas creíbles. Esta exploración del tiempo inducirá cada vez más a concebir proposiciones anacrónicas,

a la manera de aquellas que hacia valer el jesuita Antonio Vieira en su *Historia del futuro*, o bien Lope de Vega al describir aquella escena en que un ángel viene a contar a Isabel la Católica la futura historia de España (*El niño inocente*).

En una lotería tal de sincronismos y de diacronismos, por poco que nuestro espíritu se deje llevar a la melancolía, terminaríamos por creer que el mundo no ha sido hasta ahora más que una Anunciación, y que como en ciertas pinturas religiosas, para completar el cuadro, no falta sino la Epifanía. Se podría proclamar incluso que, a partir de ese momento para que todo deba volverse real, bastaría que dejemos de estar sujetos como estamos a los trastornos que la historia y el progreso nos han impuesto sin cesar. Personalmente no creo ser más melancólico que entusiasta. Hace algunos años en América Latina teníamos incluso la costumbre de describir nuestra situación como la de una disponibilidad sin cualidades (recordemos que Gide había propuesto traducir *El hombre sin cualidades* de Musil por “*El hombre disponible*”).

Copiar, inventar, descubrir, son procesos extremadamente complejos y no siempre cómodos de distinguir. El terreno sobre el cual se fundaba la mayor parte de nuestras convicciones se ha vuelto incierto a fuerza de paradojas, de contradicciones y de tautologías –el todo, corrompido por una buena dosis de mala fe–. Ese territorio revelaba al mismo tiempo, ser un filón de ideas sobrecogedoras que, bajo el pretexto de datar de algún tiempo, escaparon a nuestra atención. Es posible que nos halláramos demasiado afanados averiguando a cada momento en qué punto de la cronología oficial del mundo estábamos situados, pasando el tiempo en clasificar nuestras obras como buenas o como malas; buenas, porque nuevas, o malas, porque antiguas – en una singular perversión del argumento teológico de la existencia de Dios de San Anselmo, fabricante de mundos perfectos. Perfectos por no haber sido nunca antes vistos.

Capítulo IV

Inconscientes fotográficos

ME GUSTARÍA AHORA poner en juego la expresión de “inconsciente fotográfico”, inventada por Walter Benjamin. Cuando examinamos una imagen fotográfica, fija o en movimiento, no tarda en quedar a la vista una cierta cantidad de elementos secundarios que escapan a los signos más patentes en la conformación del tema de la fotografía, y que van adoptando de manera muy natural otra configuración de ellos mismos hasta constituir un motivo nuevo. Tomemos una imagen cualquiera; por ejemplo, aquella que representa la plaza principal de una ciudad en la provincia X. La foto muestra una parte de la plaza, una catedral en el fondo, algunos bancos a la sombra de viejos árboles, además de unos quince paseantes. Cinco o seis trazos bastan para representarnos la escena a la que daremos el nombre de “Una plaza de provincia”. Pero existen otros elementos cuya razón de ser permanece incierta. ¿Qué función puede tener, por ejemplo, aquel perro al fondo? ¿Y ese hombre vestido de negro al que le falta un zapato? ¿Y el águila en el cielo? ¿Por qué los paseantes miran hacia un mismo punto fuera de campo? Muy curiosamente, todos esos elementos no necesarios tienden a reorganizarse ellos mismos hasta formar un corpus enigmático, un conjunto de signos que conspiran contra la lectura llana de la imagen, confiriéndole una rugosidad, una dimensión de extrañeza o de sospecha. Provisionalmente le daremos a esta conspiración el apelativo de “inconsciente fotográfico”, expresión forjada, por supuesto, por Benjamin, pero que, como veremos, se puede extender, proyectar y, en una palabra, prolongar, a fenómenos en los cuales el filósofo alemán, sin duda, no llegó a pensar.

Trataré así de examinar el fenómeno de la fotografía y del cine desde el punto de vista de la jungla de signos involuntarios o no controlados. Hablo de signos involuntarios, ¿pero existe realmente en una fotografía algún elemento que pueda ser calificado de voluntario? Cuando filmamos una escena, por supuesto disponemos voluntariamente el objetivo en una dirección dada. Lo mismo que cuando instalamos un grupo de actores frente a una cámara les indicamos lo que tendrán que hacer y decir. Es también cierto, en último término, que preparamos la iluminación con el único fin de poner de realce aquellas zonas de la imagen que más convienen a la historia que vamos a contar, puesto que de eso se trata: relatar una historia, mostrar una intriga que un elenco de mujeres y de hombres se esforzarán en vivir ante una cámara. No sin cierta satisfacción podemos hacer valer que todos los elementos arbitrarios, involuntarios, no necesarios desde el punto de vista estricto de la historia, han sido desalojados previamente. Y, si pese a todo, algunos quedan a la vista, el productor no se privará de reprocharnos que no hemos hecho nuestro trabajo de manera correcta. Pero, ¿qué significa hacer un trabajo cinematográfico correctamente? ¿Cómo distinguir en el cine un trabajo bien hecho de otro que no lo sería? Debo confesar de buena gana a ustedes que la razón principal que me condujo a interesarme en la naturaleza de la cinematografía fue mi incapacidad para descubrir cuándo una película es buena y cuándo es mala. Razón a la cual yo agregaría la siguiente: ¿cómo estar seguro de que una película se termina sin que se vea aparecer en la pantalla la palabra "fin" en cierto momento? He llegado a hacerme la idea, con el tiempo, de que el espectador actual de cine es un *connaisseur* (conocedor) –noción esta del todo opuesta justamente a la de *spectador*. Utilizo la expresión de *connaisseur* en el sentido que le da Walter Benjamin, a saber, que lo propio del cine y de los deportes es que sus espectadores comprendan lo que pasa, al punto de poder anticipar los hechos, en virtud de una capacidad de comprensión adquirida o intuitiva de las reglas en cuestión (las reglas de una narración cinematográfica son verosímiles, es decir, hechas para ser creídas, fácilmente legibles, puesto que deben ser idénticas a las del juego social dominante). He aquí por qué el cine comercial presupone una comunidad internacional de conocedores, así como un conjunto común de reglas del juego social. Se puede hablar, en ese sentido, del cine comercial como del espacio social totalitario por excelencia. Por

ejemplo, vemos en un film a un niño al que, luego de ser sorprendido en una mentira, sus mayores aplican de inmediato un castigo que consiste en quemarle la cabeza con tizones ardiendo. Al público esta escena le parecerá directamente inverosímil y hasta contraria a las leyes, lo que viene a ser lo mismo. ¿Por qué? Porque suponemos que entre el público difícilmente podrían contarse algunos aztecas, espectadores precolombinos, para quienes la escena de este acto punitivo reviste un carácter altamente didáctico, perfectamente verosímil e incluso bastante cómico (cf. Codex Mendoza, *La vida cotidiana de los aztecas*).

Hace algunos años unos campesinos ecuatorianos asistían a la proyección de una película en la que el ejército masacraba a los campesinos. Si el público aplaudía a rabiar, es que su sentido de la verosimilitud, su práctica de la evidencia narrativa, su cualidad de conocedor universal, le permitían descubrir en lo que veían las convenciones narrativas de un western, rematado como se debe por el final de una masacre de indios. Un tal espectador conocedor compara más lo que ve con escenas tomadas de otras películas que con su vida privada (o con la de los que lo rodean, o con cualquier conjunto comparable de modos de vida). Juzga al actor de esta película con la vara de otras actuaciones. Cuando aparece el sheriff, se superponen en su mente Napoleón o Marco Antonio. No puede impedirse que su espíritu vuele hacia otras películas -o hacia otros parajes-, los cuales, a imagen de los mundos infinitos del universo inventado por Auguste Blanqui, son otras tantas encarnaciones casi idénticas, salidas de la misma matriz.

Las pequeñas escapadas de este tipo son inevitables y constituyen una forma diferente de inconsciente fotográfico por una de sus manifestaciones más complejas, a saber, la de la narración cinematográfica. Habría sido tal vez preferible traer a colación formas más simples y más evidentes, como la fotografía de aficionado, *esa tempestad de polvo de signos*, como la describiría Moholy-Nagy. Sin embargo, el caso de la industria cinematográfica de nuestros días, en apariencia más complejo, resulta en los hechos más sencillo en razón de un más logrado dominio de los signos críticos. Es bien sabido que en la industria del cine, detrás de cada elemento destinado al consumo, se encuentra un comité de diez personas que pesan el pro y el contra de cada una de las piezas fabricadas, empleando criterios que toman prestado tanto a las leyes del marketing como a aque-

llas de Aristóteles o Cicerón, al budismo zen o a la Bauhaus, a la hipnosis y a las religiones cristianas posteriores al Concilio de Trento, tanto como a la dietética.

Tratemos ahora de jugar con una idea extrema: imaginemos un film virtual, en el que cada espectador es estimulado por medio de signos táctiles y visuales. El estímulo deberá ser abstracto, lo que facilitará la puesta en marcha de las escenas. Llamo estímulo abstracto a un conjunto de tests audiovisuales no figurativos, que fuerzan al cerebro a completar las imágenes y los sonidos. Cada cerebro particular tratará los estímulos de una manera ligeramente diferente, dado que el conjunto de esos estímulos habrá sido ideado con el objeto de excitar, de agujonear aquellas particularidades. Imaginemos que el espectador, al compensar ciertas imágenes y al fabricarse otras, trata de lograr, como en los sueños, estampas vividas, o bien vistas en otros films. Podríamos apostar a que cada film particular, al ser, sin más, común a todos, no sería muy distinto de los otros; y no solamente por compartir el mismo fondo filmico, o la misma modalidad de vivencias, sino también porque todos esos films provienen de un mismo "corpus de opiniones visuales". Las opiniones visuales son las secuencias automáticas de imágenes desencadenadas automáticamente, tan pronto se crea la primera imagen arbitraria a partir del estímulo abstracto.

Algunos ejemplos de opiniones visuales: cuando llegamos a una casa desconocida, vemos el salón y, ya sea a partir de las dimensiones de ese mismo recinto o del aspecto exterior de la morada, nos hacemos una opinión del resto. Tenemos, asimismo, esa gran cantidad de apuestas que se abren cuando tomamos un camino, pensando en todo, salvo en el camino; o cuando subimos una escalera, pensando en todo, salvo en la escalera. Esas apuestas, mezcladas a fuertes pulsiones y a discretas apetencias, pueden ser emparentadas a escenas de teatro autónomas, separadas por rupturas o por playas de amnesia, las que darán origen a otro tipo de inconsciente fotográfico.

Imaginemos ahora un espectador que, incapaz de seguir el hilo de la historia de una película, sólo hallará interés en las formas involuntarias que se han deslizado furtivamente en ella. Un tal espectador, suerte de delincuente visual, seguiría entonces una película compuesta de detalles obsesivos. Permitanme que me cite yo mismo como ejemplo. Fui especta-

dor durante años de películas "grecorromanas" (aquellas de tema antiguo, con cristianos arrojados a los leones, emperadores enloquecidos de amor, etc.). El único interés que yo encontraba en ellas era el de descubrir aviones y helicópteros pasando en el plano de fondo. Toda mi atención estaba en dar con el eterno DC6 cruzando el cielo en el momento de la última carrera de Ben Hur, de la batalla naval de Cleopatra o de los banquetes de *Quo Vadis*. Ése era mi fetichismo singular. Para mí todas esas innumerables historias grecorromanas formaban parte de la historia única del viaje de un DC6 volando discretamente, pasando de una película a otra.

Volvamos ahora a la fotografía de la plaza de provincia. Por una serie de razones que no es caso precisar, hemos decidido ampliar diez veces su formato de origen. Teniendo en cuenta la ampliación, descubrimos la presencia de nuevos personajes que habían pasado inadvertidos en la imagen inicial. Disimulados tras el ramaje de los árboles, algunos de ellos son parcialmente visibles, o bien nos observan desde el muro del recinto de la catedral. Todos van armados. Al examinar nuevamente la imagen de origen, ahora vemos bien, en efecto, esos grupos armados que habían escapado a nuestra atención. De hecho, el hombre a quien le falta un zapato está herido, como se deduce de la presencia de un pequeño charco de sangre previamente ignorado. La primera vez retuvimos sólo los aspectos bucólicos de la imagen, en tanto que ahora lo que mejor percibimos son sus elementos amenazadores. Así ocurre con el hombre que, manos en bolsillos, mira apaciblemente hacia la cámara a punto de sacar un arma. Si todos los paseantes miran en la misma dirección fuera de campo, es sin duda porque algún desenlace violento está desarrollándose en ese lugar. En cuanto al águila que cruza el cielo, ahora resulta ser en verdad un avión militar. Las nubes, por su lado, son el humo de explosiones y los puntos negros –hormigas en la lejanía– son combatientes que libran batalla. Más bien que a una escena apacible –una plaza provincial a la hora de la siesta–, a lo que se asiste es, por el contrario, al episodio de una guerra civil. Miramos dos fotografías sobreuestas, compuesta de los mismos signos, pero después de haber descubierto la presencia de aquellos elementos de violencia, nuestra lectura funciona de manera unidireccional. Ahora nos resulta imposible volver a ver la imagen bucólica, y la razón es seguramente que los elementos apacibles de la imagen no

arriesgan en ningún caso desplazar en nuestra atención a aquellos de la violencia bélica.

La verdad es que la imagen primitiva era el fotograma de un film cuyo tema ignorábamos. Nos precipitamos a ver esa película, y al llegar a la secuencia en cuestión, la imagen en movimiento mostraba primero, en fundido encadenado, una plaza de provincia que se desvanecía en provecho de una escena de batalla, lejos en cualquier parte. El fotograma correspondiente a la imagen primitiva contenía ya las dos imágenes, la de la plaza de provincia y la de la batalla, en la que domina, aunque vagamente, la primera. El enigma nos parece resuelto. La imagen de paz no disimulaba una escena violenta, mucho menos se trataba de su representación alegórica. En realidad, esta imagen resultaba de la sobre impresión de dos imágenes. Una vez tranquilizados, podemos seguir viendo la película. Algunos combatientes corren en todas las direcciones; su comportamiento delata cierta torpeza, se desplazan como si trataran de evitar objetos invisibles, algunos tratan de protegerse detrás de los muros o de árboles invisibles. De hecho, los combatientes se conducen durante el enfrentamiento como si libraran batalla en la plaza pacífica de la secuencia anterior. Poco a poco, esta plaza de provincia tácita o subyacente impone su presencia. A pesar del hecho de que la secuencia posee numerosos cuadros y movimientos, la existencia de árboles invisibles y de una catedral transparente se hace aún más sensible. La plaza actúa a la manera de una presencia amenazadora, como una forma particular del inconsciente fotográfico que dibuja la pantomima evocatoria o invocatoria de los combatientes. De esta manera, la plaza se hace infinitamente más misteriosa y más terrible que la batalla misma, con todas sus peripecias y su fragor burocrático.

Tomemos la misma imagen y agrandémosla mil veces. Observaremos con sorpresa que, como un holograma, está compuesta de numerosas imágenes idénticas a la primera de todas. El lugar central es un inmenso cuadro hecho de partículas cada una de las cuales representa ese mismo lugar central. Nos apoderamos de una de esas partículas y la agrandamos a la dimensión de la imagen de origen, luego la ampliamos diez veces más. Notaremos que no hay individuos escondidos tras los árboles, ni charco de sangre, ni helicópteros; en apariencia, la imagen es la misma que la primera, pero le faltan los accidentes. Desde ese momento examinamos las otras

partículas, las agrandamos para ver que no hay en éstas huellas de hombres armados. Podemos pasar buena parte de nuestra vida examinando una a una las partículas fotográficas. Al cabo de algún tiempo, se hará evidente que cierta cantidad de partículas de la imagen tiende hacia la batalla, mientras que las otras aspiran a la paz. Años más tarde descubriremos grupos de partículas en las que se ve solamente la batalla, sin que en ellos aparezca ningún signo de la plaza de provincia. ¿Cómo no concluir que esta imagen contiene dos conjuntos, de los cuales el uno funciona como el inconsciente del otro y viceversa? ¿Pero qué sucedería si en la imagen de origen, en lugar de dos conjuntos posibles tuviéramos un número n de conjuntos, cada uno aparejado a otro en particular? Tendríamos entonces una imagen compuesta de conjuntos de partículas imágenes, y cada conjunto poseería, por llamarla de algún modo, una partícula antiimagen; como si las parejas se hallaran en estado permanente de divorcio y de reconciliación. ¿Por qué no llamar "aura" a esta reverberación constante, provocada por la renovación de la configuración imágenes/antiimágenes? ¿Por qué no concluir en que esta aura y el inconsciente cinematográfico son una y misma cosa?

Después de proferir semejante herejía, me gustaría comentar brevemente algunas ideas de Abdel Kader, y abordar un tema que concierne directamente, según me parece, al cuerpo de signos involuntarios que constituyen cada fotografía: tal es la visión velada de la divinidad. Visión, velo: dos temas que los pensadores del Islam han asociado con frecuencia. El emir Abdel Kader (1808-1883), en su *Kitab al Mawakif* -el Libro de los altos, suspensiones y detenimientos súbitos-, declara: *Entre los ejemplos más importantes que revelan las epifanías divinas, debemos señalar los cuerpos pulidos, entre ellos los espejos, y entre esos cuerpos, la máquina solar, llamada máquina fotográfica, inventada en nuestra época.* Abdel Kader menciona ese objeto notable llamado "fotografía", con el fin de desarrollar, como Ibn' Arabi, una suerte de alegoría de un sistema neoplatónico del mundo: *Un gran rey debe hacerse conocer por sus súbditos, pero para eso no tiene que recorrer su reino casa por casa, aún menos abrir su residencia a todo el mundo; todo ello le está prohibido. Por eso decide que se tome una imagen suya de la que se harán múltiples copias. Llamaremos a la imagen del rey velado "distinción original de la realidad musulmana", realidad de realidades, Unidad Absoluta, dato original del*

Todo, etc. En cuanto al negativo inicial, le daremos el nombre de Intelecto Primero: Primera forma espiritual que mana del Ser, su más alto Kalam, el Alma Universal. La reproducción de ese negativo constituirá los géneros y las especies que se propaguen a través del mundo; y el papel utilizado para las copias, Esencia Inmutable (la hyle griega), Disponibilidad de lo Posible (trad. Abdelwahab Meddeb).

Leyendo ese texto, me entregué a la ensoñación reflexiva siguiente: miremos un poco más la imagen del Rey; si en verdad los rasgos son bien los suyos, su realidad permanece escondida bajo las sombras que se proyectan sobre él, sombras a las cuales pertenecemos. Habría que insistir sobre esta última noción, haciendo una lectura oblicua de Abdel Kader. Si decidimos que en una imagen las sombras son el mundo, éstas son entonces más reales que su soporte, es decir, más reales que los cuerpos iluminados. Cuando los cuerpos se mueven, las sombras los siguen y cambian de lugar, puesto que están sujetas a ellos. Llamemos a esas sombras "mundo real", y a los cuerpos que las aprisionan, "simulacros del mundo hermético" -dicho de otro modo, figuras invisibles que flotan en los aires y representan figuras ausentes sin relación con el mundo real de las sombras; o sea, literalmente, el cine. Pero supongamos ahora que aquel simulacro contiene también sombras reales y zonas iluminadas ilusorias. No olvidemos que si en un film utilizamos película sonido, podremos ver escenas en las cuales no será fácil distinguir entre la sombra y la luz. Las sombras serán más elocuentes que los objetos iluminados, de manera que éstos se convertirán en sombras de las sombras y perderán el contorno. Una mano iluminada se desvanecerá en la luz de una ventana, mientras que las sombras, más reales, formarán un solo cuerpo polimorfo. Cuando hablamos del inconsciente, pensamos siempre en un mundo de sombras desde el cual tratan de abrirse paso los monstruos de nuestro deseo. Ahora bien, en el ejemplo citado, es la luz inconsciente la que trata de hacer irrupción en las sombras despiertas del mundo real, y de este modo desvelar su naturaleza polimorfa.

A menudo sucede que al terminar una filmación, algunos realizadores se encuentran faltos de imágenes de nubes, de paisajes o de calles vacías, etc. En ese tipo de tomas no hay movimiento alguno, por lo que debería bastarles con filmar fotografías. Ahora bien, el ojo las descubre casi de inmediato, porque en cualquiera imagen filmada, incluso si no hay

en principio ningún movimiento, ya sea del objeto o de la cámara, siempre se hace sentir la presencia de movimiento. En ese juego en que la movilidad se mezcla a la fijeza, reside una serie de signos involuntarios. Para el inconsciente fotográfico, trazan éstos otro campo que me gustaría ilustrar aquí. Imaginemos una secuencia del film, realizada de manera que los movimientos vuelvan a la fijeza de modo recurrente. No se trata de una imagen congelada, sino de una suerte de persistencia o de inmovilidad hecha presente a sí misma a través de una imagen en movimiento. Una fijeza tal, por decirlo de algún modo, sería la suma de todos los movimientos. Algo que sin manifestación visual estricta se impondría a la percepción por la mediación del movimiento mismo. Recuerdo una imagen de Chiloé: frente a mi casa el viento agitaba los árboles; en cierto momento, el recio soplo del vendaval era tan regular, que daba la impresión de que los árboles se inmovilizaban en posturas inclinadas, todos en la misma dirección. Los pescadores que cruzaban la escena se fijaban también, pero inclinados en sentido inverso al de los árboles. La inmovilidad daba la impresión de que, entre el movimiento del viento y el de todo aquello en el paisaje que le ofrecía alguna resistencia, no había conflicto alguno. Una vez que el viento recuperaba su ritmo irregular, la imagen inmóvil, que sólo duraba algunos segundos, se desvanecía en beneficio del movimiento y todo volvía a la normal. Ocurría también que el viento recobrara su ritmo regular y el paisaje, su postura estática, para retornar de inmediato al movimiento. Esta alternancia confería poco a poco a la escena una emoción inédita: cuando todo se movía, sólo la inmovilidad era visible y viceversa. Pensaba entonces que se me ofrecía ahí una muy buena manera de fotografiar el viento.

Otro recuerdo. En una provincia de Cantón, no lejos de Huilin, navegaba yo en compañía de algunos amigos. Acabábamos de almorzar y nos ocurrió caer de pronto, de modo interminante, en un vago sopor, cuando alguien nos despertó diciéndonos: *Miren, miren, un monje taoísta*. Miré y vi en la orilla un monje inmóvil en la posición de alguien que se prepara para efectuar un gran salto. Tal era su inmovilidad, que yo tenía la sensación de que todo lo que en derredor estaba aparentemente inmóvil –las rocas, las colinas, las nubes en el cielo– bullían de movimiento; todo, salvo el monje. La inmovilidad llamaba al movimiento, el movimiento engendraba la inmovilidad. Agazapado detrás de toda cosa inmóvil, ace-

chaba el movimiento. Me dije: *Esas cosas son falsamente inmóviles. La inmovilidad disimula el movimiento; ella es su inconsciente.*

Pero volvamos a la casa. Son las siete de la tarde, encendemos el televisor y vemos un reportaje sobre un hombre rescatado de un accidente. El sobreviviente, que ha permanecido varias horas en estado de coma, cuenta en la entrevista haberse visto desde el exterior y desde arriba, sobrevolándose a sí mismo. Caemos en la cuenta de que este hombre ha avistado mejor que nunca las perspectivas virtuales: esa esfera visual de protección a la que recorrimos constantemente, forma de inconsciente cinematográfico, y a la que no me parece mal dar el nombre de Ángel de la Guarda. En la vida de todos los días, vemos un cierto número de imágenes y componemos otras complementarias, a partir de varios ejes. Todo film incorpora esta visión abundante. Cada secuencia montada contiene una multiplicidad de ángulos visibles, o sencillamente sugeridos, que sirven habitualmente de contrapunto a la secuencia que efectivamente vemos. Pero en nuestra vida esos montajes posibles son incontrolables, porque necesariamente son diferentes para cada uno, además de desembocar en otro tipo de inconsciente fotográfico que podríamos llamar "montaje potencial".

De hecho yo llamo "inconsciente fotográfico" a esos fantasmas que giran en torno a imágenes y sonidos reproducidos de manera mecánica sin alcanzar, no obstante, el objeto audiovisual. Tales fantasmas rodean a veces al objeto y lo transfiguran literalmente, lo secuestran y hasta pueden transformarlo en historia. Pero las historias que, desde el origen del mundo, estamos acostumbrados a oír o a leer, son acontecimientos que ocurren a seres animados, de preferencia a seres humanos o a animales y, de vez en cuando, a plantas o a piedras. La perturbadora característica de estas historias proviene del hecho de que, escritas con palabras, incitan al auditor a ilustrarlas, a imaginarlas a través de experiencias vividas. (Imaginada por un lector que solamente hubiera tenido contacto con el mundo chino, Emma Bovary va a adquirir inevitablemente rasgos chinos). Ahora bien, las artes mecánicas tienen por efecto perturbar esta ilustración virtual de los hechos. La adaptación cinematográfica de *Madame Bovary* muestra a una actriz que juega el papel de Madame Bovary, confiriéndole una fisionomía que no puede cambiar. En adelante los rasgos del personaje perderán la incertidumbre, y la única posibilidad de cambio que nos

queda consiste en contar con que otra actriz la habría encarnado quizá mejor. Durante años me maravilló el extraño procedimiento denominado encarnación de historias (preencarnación en el caso de la lectura). En buenas cuentas, es del tratamiento de un tema que muchos han combatido, o con el cual les ha sido necesario negociar durante siglos, lo que me ha llevado a sacar provecho de cierto número de nociones de origen teológico, pero de gran utilidad para el cine. Hablo de un caso tan extremo como la encarnación de una abstracción: Dios haciéndose hombre a través de Cristo.

Sin querer insistir demasiado en el problema teológico, recordemos de todos modos que, para la religión católica, Dios se hace hombre sin dejar, sin embargo, de ser Dios, y que tampoco abandona su trono a un sucesor por el tiempo de su presencia entre nosotros. No hay sucesor para el Rey del Cielo. Podemos percibir la gran incomodidad inherente a semejante situación en la medida en que, si Él es hombre junto con ser Dios, no puede detentar aquí abajo todo su poder. Puesto que en tal caso, su figura sería asimilable a la de un mago, a la de un hechicero o de un semidiós: seres detestables para todo buen católico. A este respecto, cabe preguntarse qué tipo de errores él se autoriza cometer: ¿Puede tropezar? ¿Tener caprichos? ¿Producir excrementos de la misma naturaleza que los nuestros? (La solución se encuentra en el Pseudo Dionisio el Areopagita: Cristo se entrega a operaciones mixtas o teándricas). Consideremos el problema desde el punto de vista de la teología política. Tomemos una fotografía oficial de un Jefe de Estado, de quien descubrimos que es el Rey del Mundo. Como un Rey-Mago taumaturgo -pongamos por caso el rey capeciano- su palabra es ley. No puede caer en error; no puede morir ni mentir. Concentrémonos de nuevo en la imagen. Nada en esta fotografía desmiente sus poderes. Sabemos que recientemente ha padecido de cálculos renales, y que cuando se dice Rey del Mundo miente, porque en ese mundo están excluidos algunos Continentes, tales como Asia, África, Europa y dos tercios de América. Su eternidad es relativa, visto que su coronación sólo se remonta a una semana. Corre el rumor de que sufre de un cáncer incurable en la garganta y se dice que a veces se equivoca, porque acaba de llamar "bolivianos" a un grupo de delegados afganos. Pero volvamos a mirar la fotografía. Detrás de la imagen del Jefe de Estado se disimulan signos imperceptibles, dispersos y marginales, irriso-

rios y, por esta misma razón, terribles. Veamos ahora las actualidades televisivas que nos muestran al Rey del Mundo inaugurando un Arco de Triunfo. Vemos un hombre de un metro sesenta y tres, reblandecido, rodeado de un majestuoso aréopago de moscas. En la timidez de su sonrisa reconocemos al tirano. Esta sonrisa no es el menor de los signos escondidos. Los descubrimos lentamente casi en todas partes, signos distintivos de un poder camuflado, a imagen de los cráneos dispuestos en las pinturas de Vanidades. Esos peatones que miran en todas direcciones son guardaespalda; esa multitud indistinta de soldados vagamente adormilados bajo las palmeras son sus tropas; el pequeño bastón que le ayuda a caminar, el símbolo del poder absoluto. Un tal hervidero de signos alegóricos y de accidentes imperceptibles forma un cuerpo protocolar que nos dice: detrás de ese hombrecito sin mayor relieve se disimula la eternidad del poder, la Ley, omnisciente y omnipresente.

Consideremos otro tipo de Jefe de Estado o, mejor dicho, su representación en el mundo: el Rey Ricardo III en la obra de Shakespeare. Vemos realmente a un actor, prisionero de un fantasma y de una historia. El fantasma intenta poseerlo y lo obliga a revivir su historia. Por mi parte, osaría esta interpolación: este actor es una especie de cámara y su cuerpo y su voz registran sucesos abstractos. En ese film, que no es otro que el cuerpo del actor que se mueve y que habla, ocurre en ciertas noches que las imágenes y el sonido sean tan perfectos, que nos hacen olvidar al Ricardo III original y su tragedia volante. Ricardo es el comediante que está frente a nosotros. Un católico no tendría gran dificultad en reconocer en aquellos excesos de celo las huellas de la herejía nestoriana. Pero en otras oportunidades, la imagen es de una imperfección tan calculada, que se podría decir que el actor no es sino la parte emergida del iceberg. Los elementos de la actuación se vuelven fríamente declamatorios, pero aluden a la parte sumergida del iceberg. El film-actor no tiene existencia concreta, no es más que el papel sobre el cual están descritos los acontecimientos que tienen lugar en aquella parte escondida. Por esos días, cae en una herejía gnóstica. Por fin, en otras ocasiones, a propósito de las cuales podría decirse que existe una doble imagen, podemos ver el film-actor representar Ricardo III, junto con sentir claramente que no está solo en la escena. El fantasma de Ricardo III ya no está en él, sino a su lado. Cada vez que el actor Ricardo III es presa de alguna duda, consulta al

espectro (y fantasma) de Ricardo III. Hay, de este modo, un mediador entre la pieza de teatro y el actor, quien, ignorándolo siempre, se vuelve culpable de neoteandrismo monofisita de obediencia severiana. Pero, ¿quién juega respectivamente el papel de consciente y el de inconsciente en todas estas encarnaciones de una abstracción -Dios, el poder, la historia eterna-? ¿No resulta acaso evidente que Cristo, el Jefe de Estado y el actor, son tres tipos de fotografías de abstracción y que, en la medida en que esas fotografías hacen aparecer las abstracciones, vuelven como hormigueantes los soportes del contorno visible; como si una multitud de pequeñas concreciones (que son también los microfilms de las microabstracciones) entraran en colisión? Llamemos todavía "inconsciente fotográfico" a esos accidentes, a esos casos extremos de fotografía, que son las encarnaciones corpusculares de la abstracción.

Me gustaría tratar ahora de las imágenes puzzles. Tomemos un grupo de elementos y de personajes en un conjunto, dispongámoslos en el espacio y dispersémoslos de tal manera que no puedan verse mutuamente. Entonces, mediante un juego de espejos, reunámoslos en una sola imagen para que den la impresión de estar los unos al lado de los otros. El juego de espejos -uno de cuyos ejemplos más sencillos sigue siendo el teatro de espejos concebido por Athanasius Kircher- nos permite examinar una imagen o un grupo de personas que parecen posar unos junto a otros, aunque sintamos que algo indiscernible los separa. Supongamos que representan una escena de la Sagrada Familia. Filmamos modelos que vienen, posan y tratan de permanecer inmóviles; pero luego se cansan y poco a poco pierden la pose. Hasta aquí, nada que sea demasiado sorprendente. Ahora bien, ocurre que uno de los personajes, San José, tiende la mano hacia la Virgen, la cual, como vemos, se yergue a pocos centímetros de él. Podemos comprobar, sin embargo, que la mano de San José desaparece en el aire antes de tocar el cuerpo de la Virgen. Durante ese tiempo, el niño Jesús se ha puesto a jugar y su cabeza aparece y desaparece por los aires. No vemos sino la parte posterior de la vaca y la parte delantera del asno, los que componen una forma bestial no identificable. En el momento de la irrupción de un muchacho, que lleva en la mano una bandeja con tazas de café, lo vemos aparecer y desaparecer en diversos lugares de la imagen. Por fin, agotados por la pose, los modelos se van. Cada uno desaparece con sólo dar un paso, hacia adelante o hacia atrás, aunque sepamos que no

ha abandonado de verdad la escena. El momento de sorpresa y de fascinación es, sin lugar a dudas, muy frágil. Se sitúa éste al comienzo de la serie de incidentes, cuando de improviso caemos en la cuenta de que el grupo de personas percibidas lado a lado se halla disperso en un espacio mucho más vasto, y dispuesto de muy otra manera que aquella efectivamente vista. En este punto comprendemos que en ese retrato de familia se abre un abismo entre tal o cual elemento y su vecino, entre tal o cual figura y la de al lado. Dicho espacio constituye otra forma de inconsciente fotográfico.

Hoy la televisión nos ha acostumbrado a este tipo de imagen. En Londres alguien nos habla de explosiones que ocurren en Egipto, y la imagen en la pantalla muestra al enviado especial a El Cairo en un frente a frente con una persona que, sabemos, se encuentra en la misma ciudad que nosotros. En una película de Alain Tanner, dos hombres filmados en contracampo discuten como si estuvieran a un metro de distancia uno de otro, en circunstancias de que ni a un suizo se le escaparía que ambos personajes se hallan, en realidad, distantes cada uno a un extremo del país. En *Otelo*, de Orson Welles, un personaje abofetea a otro; ahora bien, el comienzo de la bofetada tiene lugar en Italia y su conclusión en Marruecos algunos meses más tarde. Abel Gance filmó el contracampo de una toma efectuada treinta años antes, cuyo actor, visto de frente, debió ser doblado de espaldas por su propio hijo. Continuidad y dispersión, dos principios constantes del cine. Vemos las imágenes como si fuesen un *continuum* y, sin embargo, sabemos que cada vez que se pasa de una toma a otra son mundos diferentes que franqueamos. Este sentimiento, cercano al pavor, se acentúa con el paso del tiempo. Para aquellos de nosotros que tratan de guardar en la memoria lo que es la substancia de la imagen cinematográfica, estos saltos nos producen una sensación de abismo, incluso de múltiples abismos, los cuales rompen la imagen a cada instante y nos dejan la impresión de tener que ver con elementos realistas en los que, sin embargo, cuesta creer. Sentimiento radical, en la medida en que nos hace sospechar que el inconsciente cinematográfico podría no ser otra cosa que la foto misma, como si al mirarla se tuviera a la vez la impresión de verlo todo y no ver nada. Sentimiento contagioso, compartido por aquellos que han sido testigos de la aparición de la Virgen, de Esculapio y de Isis Multimamia. O bien -lo que es mucho más frecuente y mucho más

extraño también-, compartido con aquellos que, habiendo perdido un salero que tienen, sin embargo, bajo los ojos, no pueden verlo porque perdieron la fe en él. La mejor definición de esta impresión resultaría ser la de la paradoja llamada "de Moore": llueve, pero yo no lo creo.

En un primer momento, mi conferencia debía terminar en este punto. Pero soñé hace un par de noches con una ficción teórica que trata de manera alegórica de este tema del inconsciente audiovisual. Imaginemos, pues, la escena siguiente. Estamos ante el televisor y pasamos de un canal a otro en busca de un programa entretenido. Al comienzo actuamos de manera mecánica que luego se hará compulsiva cuando descubramos que los canales se comunican entre ellos. Repetimos este *zapping* lentamente teniendo cuidado en examinar la imagen y no solamente en descifrar el tema del programa con ayuda de dos o tres réplicas. En ese mismo momento caemos en cuenta de que un hombrecito gris permanece, como un guardaespaldas, detrás de uno de los comentaristas políticos del canal 12. En el 13, encontramos al mismo personaje que pregunta la hora a un portero. El mismo tipo filma, en el canal 14, a un ministro en visita oficial en Melanesia, mientras que dos canales más lejos lo vemos escapar a un atentado. Ahora en el 4, en donde presentan una vieja película de asunto histórico, el hombrecito aparece vestido como un Cruzado; más allá, lo está como un indio, y todavía más lejos, vemos que escucha las explicaciones de un botánico. De pronto, el hombrecito nos descubre y se pone a observarnos, sabe que sabemos que él está en todos los canales; a tal punto que, discretamente, deja el encuadre del canal 9 por la izquierda. Cambiamos, pues, al 8 en donde lo vemos vestido de Cruzado y huyendo siempre por la izquierda. Entonces lo seguimos frenéticamente de canal en canal. Al comienzo consigue escaparse siempre, pero al final llegamos antes de que él pueda hacerlo. Cuando entra en campo, ya estamos ahí, esperándolo. Tan pronto como nos divisa, se esconde por el fondo. Pero ya estamos en el 1, sabemos que hay 20 canales y no nos cuesta mucho suponer que estos canales forman un lazo. Pasamos al 10, adonde lo vemos llegar desde el fondo. El hombrecito está agotado por el esfuerzo de la fuga y tiene que descansar; entonces se sienta y nos mira. Sorprendidos, cambiamos de canal y lo encontramos cada vez más seguro de sí mismo. Nos dirige unas morisquetas, unos gestos obscenos también, y pronto se lanza a nuestra persecución. Comprendemos que es el momento de apagar

el televisor y pasamos al cuarto de baño, porque es hora de volver al mundo real y afeitarnos. En el espejo de la sala de baño, descubrimos al hombrecito que nos mira con gran sorpresa. Este hombrecito es nuestra propia imagen. Sólo que yo mido un metro ochenta y cinco, mientras que él llega apenas al metro setenta y seis; y yo no soy rubio, como es su caso. ¿Cómo estar seguro que él es yo mismo?

Este problema nos sume en la perplejidad durante semanas, hasta que lentamente una imagen-idea -o una idea-acto- comienza a formarse por sí misma, cargada de extrañeza. El hombrecito es nuestro doble audiovisual. Antes, en otra época, éramos espectadores de imágenes animadas que contaban historias, después con los años aprendimos a identificarnos al protagonista; finalmente, llegado el tiempo de la rebelión, preferimos a su adversario. Ahora es el otoño de la vida, no sabemos ya identificarnos en absoluto, y es por eso que nos ha sido necesario inventar un doble a manera de substituto. Él es nuestro hombre en las películas, en los documentales y en las actualidades. Es él quien nos dice: *Aquí estoy, todo está en orden*. No por eso es menos cierto que durante algún tiempo era él quien nos miraba, haciendo también de nosotros un espectáculo. Somos así el hombrecito del hombrecito. De hecho ese hombrecito es el agente de enlace con el Otro Lado, forma parte de nuestros desplazamientos y comunica mis opiniones a las otras figuras audiovisuales del otro lado. En mi mundo multipersonal, yo y mis múltiples "Yo" mantenemos una verdadera comunidad de intereses. El inconsciente audiovisual -totalidad de los hechos audiovisuales potenciales- se comunica con nosotros a través de ese personaje anodino, ese agente doble del que nadie se inquietaba hasta hoy día. Ahora que ha quedado al descubierto, se ha fugado del otro lado y hallado refugio entre nosotros. Por el momento hemos perdido todo contacto con el mundo audiovisual. No éramos más que una docena de "Yo" al comienzo, y nos comunicábamos con la televisión gracias a una solterona tímida, quien después de haber tenido la impresión de ser descubierta se vino a vivir con nosotros. Luego le tocó al basquetbolista melancólico, al chofer chino, al asesino tartamudo. En adelante, todos ellos viven exiliados en mí. El día de mañana será necesario mirar la televisión a fin de encontrar otro representante que, a su vez, sea fatalmente descubierto y se venga a vivir junto a nosotros. Pero, ¿hasta qué punto es posible aceptar a todos esos refugiados? Mi cerebro no es más que un

pequeño país. En un plazo de dos meses, a contar de hoy, nos veremos en la obligación de rechazar toda nueva demanda de asilo. Las razones de Estado de la República que soy yo mismo así lo exigen.

Por un

DEL MISMO modo que sucedió con América, el cine fue descubierto varias veces: la primera reproducción mecánica de imágenes fue aquella de la mano de un cavernícola aplicada contra la superficie clara del muro de una caverna y recubierta de un polvo rojo y brillante. Estos grabados entran en la categoría de los *simuladores* (espejos aéreos semitransparentes, descritos por Hermes Trimegisto), como las sombras pre y postplatónicas, como el Golem, como el teatro de espejos de Athanase Kircher; o la neblina de los Highlands, que reproduce en tamaño más grande que el natural la imagen de los paseantes, evocada por James Hoag en *Confesiones de un pecador justificado*; o como el cielo sobre el puerto de Punta Arenas, en Chile, en donde se reflejan las imágenes invertidas de la ciudad tal cual era hace medio siglo atrás; o, por fin, como el *fantoscope* de Robertson, y las mariposas mágicas de Coney Island. Todo aquello prefigura el cine. Hacia él fueron convergiendo todas esas invenciones y éste, apenas advenido, se desintegró de inmediato en la industria. También del mismo modo como ocurrió con Norteamérica, el desarrollo del cine iba a tomar dos vías distintas: la de la industria y la de la utopía.

El cine como industria es depredador, máquina de copiar y de multiplicar el mundo visible, y libro para el uso del que no sabe leer. Una tradición inaugurada por los Estóicos, proseguida por León El Hebreo, Ibn Tuafail y Calderón de la Barca, nable del mundo visible como del otro libro de Dios. Este libro nos enseñaría una ciencia que ningún otro libro podría inculcarnos; ningún otro está mejor escrito que él, y su lectura sólo exige

Capítulo V

Por un cine chamánico

DEL MISMO MODO que sucedió con América, el cine fue descubierto varias veces: la primera reproducción mecánica de imágenes fue aquella de la mano de un cavernícola aplicada contra la superficie clara del muro de una caverna y recubierta de un polvo rojo y brillante. Estos grabados entran en la categoría de los *simuladores* (demonios aéreos semitransparentes, descritos por Hermes Trimegisto); como las sombras pre y postplatónicas; como el Golem; como el teatro de espejos de Athanasius Kircher; o la neblina de los Highlands, que reproduce en tamaño más grande que el natural la imagen de los paseantes, evocada por James Hoog en *Confesiones de un pecador justificado*; o como el cielo sobre el puerto de Punta Arenas, en Chile, en donde se reflejan las imágenes invertidas de la ciudad tal cual era hace medio siglo atrás; o, por fin, como el *fantascope* de Robertson, y las mariposas mágicas de Coney Island. Todo aquello prefigura el cine. Hacia él fueron convergiendo todas esas invenciones y éste, apenas advenido, se desintegró de inmediato en la industria. También del mismo modo como ocurrió con Norteamérica, el desarrollo del cine iba a tomar dos vías distintas: la de la industria y la de la utopía.

El cine como industria es depredador, máquina de copiar y de multiplicar el mundo visible, y libro para el uso del que no sabe leer. Una tradición inaugurada por los Estoicos, proseguida por León El Hebreo, Ibn Tuafail y Calderón de la Barca, habla del mundo visible como del otro libro de Dios. Este libro nos enseñaría una ciencia que ningún otro libro podría inculcarnos; ningún otro está mejor escrito que él, y su lectura sólo exige

un corazón puro y una cabeza ignorante: una suerte de *Docta Ignorantia*. Ahora bien, el cine es un refugio ideal para los argumentos anticulturales: ¿qué entrenamiento previo es indispensable para ver una película; qué bagaje cultural se requiere, que no sea siempre, y desde ya, un obstáculo? Esto me recuerda los argumentos esgrimidos por los defensores del analfabetismo en plena Edad de Oro en España -Felipe II creó el Concilio de los Analfabetos, más con la idea de asegurarse de que ningún judío participaría en él, que, pese a las apariencias, para sacar provecho del buen consejo de espíritus inocentes-. Me recuerda también las opiniones del autor dramático Tirso de Molina, cuyo héroe en *La lealtad contra la envidia* declara que ser analfabeto es prueba de nobleza natural. Si el libro del mundo nos enseña todo lo que necesitamos saber, ¿cómo no iban a resultar superfluos los otros libros? El cine, que no es sino la fotocopia del libro del mundo, no puede menos que volver superfluos no sólo los otros libros, sino, quizás, todas las demás artes.

Por otro lado, los "utopistas" ven en el cine un nuevo arte, o una nueva disciplina que convoca nuevas teorías, nuevas convenciones, nuevos instrumentos, con el fin de repensar el mundo visible. La relación entre los utopistas y la industria se ha ido haciendo sin cesar más compleja. En nuestros días, no es fácil saber si la reciente sobreindustrialización del cine va en provecho de la utopía, proporcionándole, por ejemplo, material barato; o bien, si los objetos utópicos (aquellos que la industria califica de prototipos) favorecen semejante sobreindustrialización. Hace algunos años tuve la idea de hacer una película cuyo asunto giraría acerca de una apuesta entre Georges Méliès y los hermanos Lumière. Lo que estaba en juego era un film sobre *La vuelta al mundo en ochenta días*, a tiempo para la celebración de la Exposición Universal de 1900, en París. Sin saber qué película apoyar, los comanditarios piden su opinión a Julio Verne, quien se inclina por ambos proyectos, de manera que Méliès y los Lumière disponen cada uno de ochenta días para realizar su respectivo film. Los Lumière, armados de su cámara, emplean ese plazo en un viaje alrededor del mundo, en tanto que Méliès se queda en París en donde se sirve de efectos especiales que recrean dicho viaje alrededor de su propio estudio. Se me ocurre que esta historia apócrifa contiene casi todos los problemas que espero tratar en este capítulo. Por lo menos ilustra la diferencia entre el naturalismo y el artificio, entre un enfoque industrial y otro más artesanal.

Hubo un tiempo en que se habría hablado de diferencia entre ciencia y brujería (en castellano, el vocablo hechizo designa tanto el hecho de apoderarse del alma de alguien mediante brujerías, tanto la factura manual de un objeto; la misma palabra cubre el embrujo y el artificio).

La historia del cine podría perfectamente interpretarse como el enfrentamiento constante o periódico entre ambas tendencias. Pero existe un tercer elemento que vuelve las cosas algo más complicadas: el ingreso de artistas e intelectuales en la arena. Mientras que los artistas trataban de profundizar sus disciplinas, ya sea a través de un nuevo arte total, los intelectuales buscaban renovar los instrumentos de reflexión. La irrupción de artistas e intelectuales en el ámbito del cine favoreció el nacimiento de lo que podría llamarse la primera vanguardia: Delluc, Costreau, Cavalcanti, por cierto; pero también Murnau, Flaherty y Joris Ivens. En mi clasificación personal, ellos se ubican en dos categorías, una de las cuales agrupa a aquellos cineastas que yo llamo "filiacionistas", y que, antes de asumir la explicación del hecho cinematográfico, tratan de tomar posición respecto de sus orígenes lejanos. Para Eisenstein, son éstos los ideogramas chinos; es la sintaxis occidental para Béla Balassz (quien sostenía que los movimientos de cámara corresponden a los verbos, los ángulos de las tomas a los adjetivos, y los personajes a los substantivos); o todavía Koulechov, que intentaba interpretar el cine en los términos de la psicología pavloviana. En la otra categoría, que yo llamo la de los "irrupcionistas" –con lo que hago alusión a la distinción establecida por Julio Caro Baroja a propósito de los carnavales, explicables ya sea por su filiación a tradiciones, o bien por su advenimiento súbito–, o más sencillamente la categoría de los "magos", se reúnen cineastas tales como Buñuel, Vigo o Vertov. Los primeros acuerdan toda su importancia a la experimentación y a la exploración, mientras que los últimos prefieren los poderes mágicos y el vértigo (La Mettrie los habría llamado "los sombrios"). Me complace pensar que si Ernst Meier hubiera sido crítico de cine, habría calificado al primer grupo de filogenético y al segundo de ontogenético. Siendo los primeros aquellos que consideran el cine como producto de una evolución de las bellas artes y, los segundos, como un fenómeno original e inesperado.

Lo cierto es que, por mucho que el cine haya sido prefigurado y anunciado, su aparición no tuvo menos el efecto de una bomba. Mucho

más que una consecuencia de la crisis de las artes plásticas, su surgimiento fue un acto terrorista. La primera vanguardia, social y geográficamente circunscrita a Francia, o cuando más a Europa, fue de vida corta, sin llegar a concernir nunca a más de unas dos mil personas. Aunque más tarde otras vanguardias conocieron la celebridad, sólo fue de modo fugitivo, culminando fatalmente, y sobre todo, por ser absorbidas en la masa industrial. De hecho, la historia del cine podría resumirse en una serie de revoluciones minúsculas decapitadas por la industria, y no sólo en los Estados Unidos, sino también en Europa. Lo paradójico es que la hostilidad hacia la experimentación es mucho más feroz en la industria francesa, inglesa e italiana que entre los norteamericanos.

El cine de vanguardia no ha conseguido nunca hacerse de un verdadero público, y no deja de ser curioso que las acometidas en su contra hayan debido venir del bando de artistas e intelectuales europeos, más dispuestos a ver la innovación por el lado de una película de Buster Keaton que del lado de los *Ballets mecánicos*, de Fernand Léger, o del *Entreacto*, de René Clair. En buenas cuentas, el rechazo de admitir la experimentación fue justificado por la ambición de poner por fin en marcha una "gran cultura popular", en la cual cobraría nuevos bríos la esperanza de llegar a las grandes mayorías, sin simplificar por tanto los medios de expresión. Fueron los años de la música-programa (Blenzstein, Copland, Kabalewsky), del teatro político (Piscator, Meyerhold), de la Bauhaus, tiempo en que la experimentación trataba de transformarse en gabinete de estudios de la gran industria. El cine volvió así al regazo de la industria en donde debió permanecer hasta mediados de los años cincuenta.

En aquellos mismos años surgen pequeñas unidades de producción en los Estados Unidos, no menos que en Europa y en América Latina y hasta en Japón, las que se empeñan en modificar a fondo la manera de hacer películas. El brote de las contraideologías, la aparición de tecnologías nuevas, tales como las cámaras de tamaño reducido, el sonido directo y las películas de más alta sensibilidad, favorecieron este proceso. El cierre de los grandes estudios y la irrupción de la televisión en todas partes del mundo terminaron por rematar una transformación en cuyo extremo el paisaje audiovisual llegó a ser irreconocible. Surgía entonces una nueva vanguardia, y de nuevo el film iba a prestarse a la experimentación. Los

métodos de producción, a su vez, se vieron revolucionados. Pero ahora se contaba con la existencia de un público, con nuevos críticos y con un verdadero sistema de distribución. Durante casi quince años este cine de vanguardia se mantuvo en la primera fila. Solo que la publicidad no tardaría en hacer de él algo trivial, mientras que el cine comercial emprendería la hazaña de copiar el desenfado de los films experimentales, amputándolos de su voluntad de incomodar y de su afán de puesta en cuestión. Al mismo tiempo, la retórica política encontró su vía predilecta en esta vanguardia, a buena distancia entre aquellos que creían en la posibilidad de una nueva cultura popular y aquellos que se lanzaban de cabeza en una experimentación frenética. Los años de mayor frenesí y de exhuberancia arbitraria fueron entrando rápidamente en un período de normalización industrial. Con una sola reserva: la industria iba a asegurarse de que en adelante el proceso de reindustrialización emprendido por ella sería sin vuelta. Los medios empleados fueron los siguientes: el alza catastrófica de los costos de producción, la división rígida entre los diversos oficios cinematográficos, y el control riguroso de las normas de producción, tales como la escritura del guión, la duración, el reparto, el uso del color, etc. En otros términos, se estableció la confusión entre la noción de norma (*standard*) y la de excelencia. En Europa, el establecimiento de instituciones de financiamiento gubernamentales, responsables del aporte de hasta el 100% del presupuesto de los films, a condición de que fueran respetadas las normas industriales fijadas por el Estado, sirvió la misma causa. Dicho de otro modo, las exigencias políticas desplazaron totalmente a las prioridades artísticas.

Me doy cuenta, por supuesto, de que esta pequeña historia del cine parecerá simplificada a ultranza, incluso para aquellos que comparten mi análisis. El término de "Vanguardia" es, por cierto, un tanto abrupto: algunas vanguardias quedarán siempre en pie, pero al precio de ser contaminadas por el moralismo, confinadas, reducidas a no inventar otra cosa que una retórica contestataria tristemente puritana. No obstante lo cual, creo que si en mi análisis se reemplazan los términos de "industrial" y "vanguardia", "comercial" y "artístico", por los de "producción en serie" y "artesanía", mi punto de vista resulta correcto. No tiene éste nada de imparcial, por cierto, en la medida en que mi interés va hacia aquellas películas que son en cierto modo únicas, poco importa de la manera en

que están hechas; películas a menudo hechas a mano, de confección casera o artesanal. La ambigüedad enquistada en el corazón del problema es tal que parece a todas luces inabordable. Artesanal, ¿significa de costo barato? Por supuesto que no: la idea de oficio se ubica en el centro mismo del cine industrial francés. La escuela de cine más importante en Francia se llama Fundación Europea de Oficios de la Imagen y el Sonido, y su objetivo es el de repartir la realización de films en sus diversos componentes, aislados unos de otros. En las películas que esas instituciones quieren imponer, naturalmente cada oficio se acuerda su propia independencia y sus reglas de interdependencia. Todo el sistema es regido por una organización rígida de normas de producción. Su lógica no difiere mucho de la que reglamenta desde siempre a la cofradía de los Compañeros del Deber, sucesores modernos de los constructores de catedrales. No es entonces de sorprender que a veces se compare una película con una catedral. En semejante sistema, cada componente de una obra perfecta debe ser él mismo perfecto. Y si los componentes son el producto de un oficio, el conjunto que resulta al final es industrial, aunque producido por una industria regida por preocupaciones que conciernen más a la deontología política que a la economía.

No dejo de ver alguna alternativa para esos dos tipos de cine, y ésta tiene algo de los viejos oficios, algo así como un enfoque manual del celuloide o del video, con cierto espíritu de "bricolage". Pero su principio no depende solamente del conocimiento del oficio, puesto que su finalidad principal consiste en crear objetos poéticos, y que las reglas necesarias para comprender esos objetos siguen siendo únicas, siempre singulares, además de tener uno que irlas descubriendo cada día. Aquellas reglas no son descriptibles ni *a priori*, ni *a posteriori*. Lo que no quiere decir para nada que semejantes films sean completamente atípicos o terriblemente difíciles, ni que se instalen en lo "nunca visto". Pueden tener toda la apariencia de una película comercial, y hasta pueden serlo de veras; pero, para decirlo sin demora, tales objetos son films que no permiten responder a la pregunta: *¿De qué habla este film?* Serge Daney distinguía dichos films de los productos de la industria, invocando la diferencia entre un verdadero viaje y una estadía organizada. Lo que vuelve único el auténtico viaje son los accidentes mágicos, los cambios de opinión, los descubrimientos, los hallazgos inexplicables, además de las pérdidas de tiempo, tiempo

perdido y recuperado al término del film. Mientras que en el caso de un viaje organizado, el placer equivale al respeto sádico del programa.

Queda por saber que, siendo el cine, en efecto, un arte de la mezcla y de la combinación de secciones de imágenes discontinuas, ¿cómo hacer para rebelarse contra la estandarización industrial sin producir, vaya uno a saber, qué monstruos? Admitiendo que semejantes singularidades cinematográficas sean monstruos, su monstruosidad me parece, sin embargo, más cercana a nosotros que aquellos productos engendrados por la normalidad narrativa. Hablemos más bien de un caso extremo de material filmado, situado en las antípodas del cine habitual.

Intentemos filmar un resumen de todo lo que ha hecho un individuo durante la semana, sin elegir obligatoriamente los momentos más dramáticos. Construyamos una secuencia de montaje de un grupo de personas que han entrado en su casa o que han salido de ella; o bien, de entre todos esos momentos, aquellos en que dichas personas beben un vaso de leche; y por qué no, aquellos en que estas personas estornudan. Utilicemos este mismo catálogo para elaborar varias series: serie del vaso de leche, de los estornudos, de las salidas. Elaboremos otras series dotadas de otras reglas de serialidad; por ejemplo, utilizando como elemento recurrente el vaso de leche; o bien, la salida de casa. Unamos ahora estas series sirviéndonos de una analogía cualquiera, y llamemos a cada serie un pequeño monstruo. Es claro que todos esos pequeños monstruos comparten rasgos comunes, puesto que provienen del mismo catálogo, salvo que pertenecen a *continuum* distintos y están dotados de duraciones diferentes -aún si, hablando objetivamente, todos tienen su origen en un mismo fondo y comparten duraciones idénticas. La yuxtaposición de pequeños monstruos concurre a la elaboración de un gran monstruo, mientras que la relación entre las diferentes partes de este último permanece indiscernible. Sin embargo, bastará que el film sea visto entero o en parte para que rebrote en su totalidad el recuerdo de la semana; no ya la memoria de la semana actual, cuyos acontecimientos fueron registrados, sino la de una semana cualquiera y, de todos modos, concreta; una semana que, pese a no haber sido vivida nunca, resultará perfectamente real.

Este ejercicio, que en los años setenta fuera familiar para los cineastas llamados "estructuralistas", es un buen ejemplo de lo que podría designarse como una actividad cinematográfica chamánica, en la medida

en que aquella secuencia de nuestra vida, tomada arbitrariamente, no explaya las vivencias de alguien, como tampoco podría decirse que resuma una semana normal y corriente. En cierta manera esta secuencia ritual nos hace viajar en un más allá en donde habitan los fantasmas del tiempo perdido. Sin embargo, ¿qué seguridad total tenemos de que la elección de los segmentos de la serie sea arbitraria? En el *ars combinatoria*, nada es realmente arbitrario, porque las combinaciones producen sentido automáticamente. En este caso preciso, me gustaría proponer un criterio de selección tomado de la célebre controversia, conocida como de "La querella de los análogos", sostenida por los biólogos Georges Cuvier y Etienne Geoffroy-Saint-Hilaire en el siglo XIX. Cuvier proponía clasificar a los animales en cuatro grandes familias perfectamente separadas, como si para el reino animal la naturaleza poseyera cuatro proyectos independientes. Por su lado, Saint-Hilaire creía en un esquema orgánico global, según el cual los animales desarrollan características similares, aun sin pertenecer a la misma especie. Por ejemplo, ciertos individuos pueden desarrollar una cola o garras, a despecho de sus diferencias específicas (aves, hombres, anfibios).

Pero, volviendo a nuestros monstruos, tratemos de presentarlos de dos maneras, reuniendo secuencias con acuerdo, por un lado, a sus características formales (Cuvier) y, por otro lado, en función de la acción que comparten (Geoffroy-Saint-Hilaire). En un caso obtenemos diferentes morfologías de la misma semana; en el otro, la fisiología de los acontecimientos dispersos que pueblan la semana. Mientras que los primeros nos sirven de ayudamemoria para reconstituir "la crónica de los hechos de la semana", los segundos nos restituyen la emoción de algunos instantes. Esos dos tipos de fragmentos de vida se parecen, porque tienen el poder de hacer rebrotar, o de evocar, otros momentos detrás de las imágenes que vemos. El problema estriba en que semejantes momentos de vida no han sido vividos en la realidad por nadie en particular, sino un poco por todos, de modo que la vivencia que conforman resulta bastante familiar. No se trata de ninguna manera de establecer entre nosotros una relación intersubjetiva, sino más bien de vincularnos de ese modo con una suerte de más allá. Ahora bien, ¿qué cosa es ese más allá? Pongámonos en el lugar del público. En la memoria de cada persona las unidades que la componen tienden a asociarse unas a otras; tanto es así que los incidentes

ocurridos en la realidad, y que no estaban ligados por una relación de vecindad, se encontrarán siempre yuxtapuestos en nuestra memoria. Poseemos todos un número colosal de secuencias filmicas potenciales que coexisten en un espacio tenue y en un tiempo muy breve. Además de superponerse, esas secuencias son intercambiables. Todas esas películas duermen en nosotros. Un film narrativo ordinario proporciona un vasto entorno en el cual nuestras secuencias filmicas potenciales se dispersan y se desvanecen. Por el contrario, una cinta chamánica aparecerá más bien como un campo minado, el que, al explotar, provoca reacciones en cadena en el seno de aquellas secuencias filmicas, permitiendo la producción de algunos acontecimientos. Del mismo modo, esas secuencias nos hacen creer que nos acordamos de sucesos que no hemos vivido, mientras que nuestros propios recuerdos, que pensábamos no rememorar nunca, son conectados a esas memorias fabricadas, y ahora vemos que se levantan y caminan hacia nosotros, como los muertos vivientes de una película de horror. Este mecanismo constituye la primera etapa de un proceso que debiera permitirnos pasar de nuestro propio mundo a los reinos animal, vegetal y mineral, y hasta a las estrellas, antes de volver de nuevo entre los seres humanos. Naturalmente todo esto es sólo un condensado de sistema poético, pero debería ayudarnos a encontrar una manera de filmar situada a mil leguas del cine narrativo actual.

Élémire Zolla concebía la alquimia como la extensión de la caridad hacia los reinos animal, vegetal y mineral. Para nosotros, aquí, la caridad no tiene otro sentido que el del amor que debemos prodigar, o la atención que se debe acordar, a lo que es, o puede ser, más cercano de nosotros en la imagen; una atención por lo menos igual a la que prestamos a los personajes de la historia que nos dan a ver. La extensión de este concepto apunta a hacernos olvidar que, siendo una imagen lo que tenemos más cercano a nosotros, ésta tenga que ser siempre un ser humano. Veamos, por ejemplo, la pintura de Tung Yuan titulada *Una aldea campesina da su bienvenida al Dragón*. "Dragón" aquí quiere decir "emperador". A primera vista, no divisamos más que un paisaje montañoso. Observada más atentamente, la imagen revela unos pequeños puntos blancos no ya en su parte central, sino en el extremo superior del ángulo izquierdo; y un poco más arriba, todavía más a la izquierda y ya casi al borde del cuadro, otros puntos blancos numerosos, más pequeños que los del primer grupo. Esos

puntos ínfimos, verdaderas hormigas, son en el primer caso una multitud de campesinos y, en el segundo, el Emperador y su séquito. Con gran respeto, los comentaristas de esta pintura sostuvieron que la naturaleza toda parece esperar al Emperador. Dejamos errar nuestra mirada, sin embargo, la que se desliza por sobre las figuras hasta perderse en la inmensidad, más allá de las montañas, como devorada irresistiblemente por el vacío. Muchas pinturas chinas exhiben una semejante indiferencia piadosa hacia la forma humana, lo mismo que un respeto febril por el paisaje que la contiene. Las fotografías de Ansel Adams dejan una impresión similar, con la sola reserva de que, en su caso, sabemos que detrás de la cámara fotográfica hay un hombre. Esta presencia humana nos produce un vértigo tal, que nos dejamos llevar por un vaivén incesante, de ida y vuelta, entre la persona que hay detrás del aparato y el paisaje que se abre delante de nosotros, hasta que eventualmente el paisaje consiga poblar de fantasmas y de espectros; pero estos últimos no son sino los ecos virtuales -ecos dispersos en la naturaleza- del hombre que se halla detrás del aparato.

En un escrito de 1925, el poeta Saint-Paul-Roux dice: *En primer lugar: 1) las imágenes tendrán lugar en el marco de una sala, de un teatro o de un templo. En seguida: 2) ellas se individualizarán por sí mismas [...] por grupos de obras y, estando en posesión ustedes y yo del aparato evocatorio, podrán ser evocadas por los llamadores; esas imágenes, los Chaplines, los Pickfords de entonces, acudirán así a nuestro llamado, y nosotros los recibiremos en cualquier parte, afuera o en un jardín, o en un bosque, o en una terraza. Cada uno de nosotros, solitario o no, podrá recibir en su casa las Imágenes; esta noche tendremos a Cleopatra, a Danton, a la Du Barry, y esas sombras solas, o agrupadas en obras, poblarán nuestras moradas, pudiendo desvanecerse con un solo clic. [...] Animadas por un enchufe en conexión con la red eléctrica, o con la red solar, como si se las tomara del sol mismo... [...] en suma, una síntesis anímica.*

El 14 de julio de 1896, Máximo Gorki refiere por escrito lo siguiente: *"La otra noche visité el reino de las sombras. Un lugar silencioso, con hojas de cedro temblorosas en el viento, y formas humanas grises, condenadas al silencio perpetuo. Un mundo gris, un mundo de silencio, un mundo de muerte".* No es de otra cosa que hablamos nosotros: de un

llamado que se lanza a nuestros ancestros, quienes acuden envueltos en su invisible película; de un viaje a través del más allá, ya sea el nuestro o el de los mundos animal, vegetal y mineral; luego, el retorno aquí abajo por vías inexploradas. Esto es precisamente lo que practica el cineasta chamán.

Michel Butor comentaba un pasaje de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, de Julio Verne, en donde los personajes descubrían bajo los mares, con gran asombro, unas copias de sus propias ciudades, esculpidas en plena roca por el trabajo del agua: Nueva York, París, Moscú. Ciudades del siglo XX, soñadas por la naturaleza, ahí, en el fondo del océano. Los exploradores del polo hacen eco a Verne cuando han visto, ellos también, selvas tropicales, monstruos indescriptibles y adorados, esculpidos por el viento en los flancos de montañas inmaculadas. ¿Y qué decir de las nubes de verano cuando dibujan en lo alto caricaturas feroces de nuestros políticos? ¿Y el conejo sobre la luna? Quedan siempre por descubrir mil vías, mil atajos, mil pasajes secretos de un mundo al otro. Partida en plano cerrado, viaje alrededor del mundo y retorno al mismo primer plano. Pero al fin, ¿cómo no ver en estas observaciones la apología de films puros, claros, vegetarianos o, más grave aún, films sanos. Películas en las que no se vieran sino paisajes, reacciones químicas o animales muertos de tedio a la caída de la noche. Que no se vaya a creer que yo estoy por el abandono de la historia. Si digo que debemos desconfiar de la industria y de la manera, en cierto modo, demasiado perfecta con la cual la mercancía industrial apunta a producir inocencia en el público, es porque mi crítica va contra el riesgo que esta inocencia nos expone a sufrir. Porque la inocencia de que se trata no es otra que la de los corderos y, como se sabe, al final del sendero se disimula casi siempre un matadero, lo cual sería una manera un tanto ovina de operar el encuentro con el más allá.

A propósito de aquellos films que buscan aproximarse al más allá de los parajes limitados y de lo demasiado humano, yo debería quizás referirme a mi propio trabajo. Sucede a veces que en mis proyectos trato de pasar de un mundo a otro, utilizando una técnica descrita en la Venecia barroca como "Il Ponte", o manera de producir agentes anamórficos que juegan con los cuatro niveles de la retórica medieval: literal, alegórica, ética y anagógica. Pero también con otros dispositivos retóricos, como las siete vías de Abulafia, o sencillamente con crucigramas. Con la salvedad de que, más bien que tratar de leer los cuatro niveles a la vez, el objetivo

es pasar constantemente de un nivel al otro. El paso es el elemento de sorpresa que procura no solamente una iluminación súbita, sino también placer. Imaginese un esquiador de slalom propulsado en cada viraje no solamente en otra dirección, sino a una pista totalmente diferente. Él buscará la manera de efectuar cuatro trayectos distintos, aunque el interés no resida tanto en los trayectos mismos, como en la belleza de su salto de un mundo a otro.

En un soneto, Gabriel Bocángel, poeta barroco español, describe una carrera de caballos. Lanzados en la pista, los jinetes fingen tomar la delantera, pero progresivamente van imitando tan perfectamente sus movimientos respectivos, que se convierten en verdaderos dobles de sí mismos, y el estupor que los va ganando es consecuencia de este efecto espectacular.

En un ensayo célebre, Ramón Menéndez Pidal examinaba la historia de la condesa infiel, doña Argentina, tal como la tradición nos la ha transmitido. Su amor loco por Almanzor, el jefe musulmán, la había llevado a desarmar el brazo de su marido y a abrir al enemigo las puertas de su castillo. Más tarde, iba a intentar envenenar a su hijo, el que, habiendo sido puesto sobre aviso por un ángel, rehusó el veneno que le tendía su madre antes de forzarla a bebérselo ella misma. Don Ramón distingue los elementos históricos y legendarios de este relato, cuyos orígenes sitúa en Italia y en Siria, pero piensa finalmente que la historia pudo haber ocurrido no una, sino varias veces, en Siria, en Italia y en España. En otras palabras, es lo que se conoce como una Historia Inmortal.

Una historia de este género cruza los siglos en búsqueda de víctimas en quien encarnarse. No siendo perfecta ninguna de esas encarnaciones mortales, sus imperfecciones tienen por único objetivo el de subrayar la trascendencia de la historia original, cuya originalidad justamente reside en que ella adviene en el porvenir y no en el pasado. El mismo Menéndez Pidal investigó sobre la historia de doña Gala, amante de Carlomagno, según cierto número de poemas medievales. Descubrió que esta dama no había existido nunca, sino bajo la forma de una representación alegórica de la Via Gallica, aquella red de rutas construidas por orden del emperador gallo en la península ibérica. En un cuento de la época de la dinastía de los T'ang, un jardinero es llevado en sueño a un lejano jardín. El Emperador lo ha convocado después de haber soñado que ese jardinero

salvaría al Imperio amenazado de inundación. El Emperador decide casar al jardinero con su hija, quien le da dos hijos, y éstos, unos cuantos nietos. Pero como todo buen chino, nada desea tanto el jardinero como volver a su aldea natal para morir allí y evitar de este modo ser transformado en fantasma. El jardinero se despide de su familia, incluido su hijo que ha llegado a ser el nuevo Emperador. Ambos lloran, y una vez de vuelta en su aldea, sintiéndose extenuado, se tiende a descansar y se duerme. Al despertar, descubre que no ha transcurrido ningún tiempo. Se acuerda que se había prometido a sí mismo regar el jardín antes de la caída del sol. Mientras lo riega, entre los miles de hormigas ahogadas a sus pies, reconoce a sus hijos, a sus nietos y a su mujer.

En el poema épico "*Brouellir*", el poeta neomedieval Pau Sima, libremente inspirado en el poema de Starkather y en la *Gesta de los Reyes y de los Héroes Daneses*, de Saxo Grammatico (Libro VIII), describe una batalla cósmica en la que un rey ciego llama al combate a los príncipes de todos los países vikingos. Desde La Florida a Rusia, del más débil al más poderoso señor, todos los príncipes parten a librar el último combate. El campo de batalla, en el que combaten en el orden de llegada, no es mucho más grande que una cancha de fútbol. Todos los guerreros del primer ejército, que había entrado en batalla justo antes del alba, mueren en la brega, dejando el llano sembrado de cadáveres que los combatientes siguientes pisotean. Pronto un nuevo ejército los aplasta. Hacia la mitad de la mañana, las capas de muertos se amontonan hasta formar una montaña, sobre la que vuelan innumerables animales rapaces atraídos por la sangre. Alrededor del campo de batalla las ratas forman un tapiz viviente que se extiende trémulo hasta el horizonte. Poco antes del crepúsculo, desde la montaña de muertos sobre la cual pelean las últimas tropas, comienza a desprenderse un vapor agobiante. Una nube roja se eleva y vela otra nube negra de pájaros carnívoros que ensombrecen el cielo azul desde hace horas. Protegidos por la nube, y sin esperar el término del combate fijado para el fin del día, los pájaros se zambullen en la montaña de cadáveres, se dispersan luego, arrastrando consigo brazos, cabezas, vísceras. Al interior de cada uno de esos pedazos humanos, las ratas todavía se pelean; pero, sacudidas por el vuelo de los pájaros, caen y se estrellan contra el suelo. Ratas, brazos, cabezas, vísceras, llueven sobre la montaña, oscureciendo el paisaje hasta antes de ponerse el sol. En seme-

jantes visiones atléticas del apocalipsis de los reinos vikingos, lo importante es la trama de los acontecimientos, en los cuales se hallan cogidos hombres y animales que dan nacimiento a un paisaje (una montaña bajo la lluvia). Somos testigos del tránsito entre el mundo dramático (la batalla) y el mundo lírico (la montaña). Los sucesos sangrientos dejan el paso a la solemne irrupción de un paisaje, pero en el juego con el más allá que una cámara chamánica puede ofrecer, hay más que un paisaje. Una de las más fértiles invenciones de la imaginación humana ha sido aquella figura que a toda costa queremos ver aparecer en el cosmos, aun cuando ésta acaba por perder su substancia humana para convertirse en una forma celeste que se integra en el universo.

Qué de casos más simples nos ofrece la naturaleza. Unos rostros surgen en las nubes o en las piedras, y a veces en las reacciones químicas o en las manchas de humedad sobre los muros. Adonde sea que giremos la cabeza, una figura humana se compone y se descompone (William Blake dice: *Todos los paisajes son un hombre visto de lejos*), y es el Adán Protoplástés, como lo llama el cabalista Isaac Loriah. El espíritu del universo cobra así forma humana, pero también contiene todas las almas, todas las especies, las psiquis, los espíritus; con ese doble proceso alquímico que hace que las formas humanas sean aprisionadas en la naturaleza y, paralelamente, los hombres penetren en la materia animal, vegetal o mineral. Coleridge hacia notar en su *Diario*, a propósito de una conversación con Wordsworth, que ambos habían descubierto un procedimiento poético casi infantil: la escritura de poemas en los cuales los seres humanos se comportan como las plantas y las plantas como humanos.

Hace algunas semanas, mientras deambulaba por mi barrio parisíense, un súbito chubasco me obligó a buscar refugio en una tienda de videocasetes. Recorría las estanterías del negocio sin saber mucho lo que buscaba en ellas, a la espera de que la lluvia amainara. Entre dos películas porno, y ya no recuerdo qué comedia italiana, caí sobre *El gato negro*, un film de horror de Edgar G. Ulmer, que compré y pude ver esa misma noche. Llovía en el film como llovía sobre París. Una pesada partitura musical cubría las sirenas de mi calle y sofocaba los gritos de las víctimas de la película. En la pantalla había un tren animado por sombras y luces, poblado de imágenes evanescentes, sugeridas y como inventadas por el humo de la locomotora. La música, errática, pasaba sin transición

de Brahms a Liszt, en el momento de la aparición de Bela Lugosi. La víspera había almorcado en compañía de Martin Landau, quien interpretaba el papel de Bela Lugosi en un film de Tim Burton. Juntos habíamos evocado la posibilidad de una película anacrónica en la cual Lugosi aceptaba el cargo de Ministro de la Cultura húngaro, cargo propuesto por János Kádár (lo que es un hecho auténtico). En nuestro film, Bela Lugosi retornaba a su país natal para convertirse en una especie de Conde Drácula, cuyas víctimas eran los disidentes culturales. Martin Landau y yo habíamos discutido en frecuentes ocasiones acerca de ese carácter tan intensamente poético de los films dirigidos por Ed Woods, Reginald Le Borg, Ford Beebe y otros, realizados todos en tan pocos días; poéticos, tal vez, en razón misma de sus imperfecciones.

Durante aquel almuerzo, y como de costumbre, me entregué a deambular de una teoría a otra, discutiendo sobre diversas obras que para mí siempre han sido como compañeras de ruta. Entre las cosas mencionadas, estaba el artículo del lógico Jaako Hintikka, en el que, a través de un análisis relativo a la teoría general del lenguaje, o más bien, a los paradigmas semánticos generales, oponía el paradigma "recursivo" -el lenguaje como proceso regido por reglas, cuyo desarrollo coherente es sostenido por la vuelta a tales reglas- al paradigma "estratégico": el lenguaje considerado como un conjunto acabado, en el cual, como lo que sucede en una cancha de fútbol, palabras y conceptos disputan unos juegos cuyas reglas se pueden determinar a priori. Me pareció que esta distinción podría ser aplicable a las películas. Así podríamos distinguir entre películas regidas por reglas estrictas, películas que progresan de manera desordenada y que, de vez en cuando, vuelven atrás para asegurarse de que las reglas originales no han sido olvidadas (neorrealismo); y otras películas que admiten desde el comienzo el hecho de ser juegos preestablecidos, cuyas variaciones, admitidas por las reglas iniciales, se vuelven aceptables en función de una estrategia cualquiera, por ejemplo, la estrategia del vencedor (Hollywood). Me había dado cuenta de que, al desviar un poco el sentido de su curso, las modalidades puestas en marcha por los dos otros paradigmas podían combinarse: es así como en una serie de acontecimientos, sometida incluso a reglas verificables periódicamente, éstos forman parte de un juego potencial plausible de ser sometido a un paradigma estratégico, pero para el cual el cumplimiento del juego tiene lugar fuera del film, en un espacio ficcional

que le es exterior. En muchas películas comerciales se hallarán efectos que ilustran esta teoría; entre ellos, *El gato negro*, de Edgar G. Ulmer, es seguramente uno de los mejores ejemplos, entre los más drásticos y problemáticos. Este film está constituido por una serie de situaciones cada una de las cuales posee su vida propia. Por ejemplo, Boris Karloff jugando al ajedrez; Bela Lugosi huyendo de los gatos; una batalla de la Primera Guerra Mundial ocurrida hace algunos años en las afueras del castillo de Boris Karloff; la casa Bauhaus. Elementos, todos estos, que forman cada una de las ficciones independientes de la trama narrativa principal. Ninguna de estas historias acaba sus días en el espacio ficcional del film, sino en otra parte. Sin embargo, el "efecto unidad" está presente y es el que tiende un puente entre ambos paradigmas narrativos.

En este punto, creo que es conveniente clarificar los principios cinematográficos que propongo. Y puesto que mi estilo no es directo, he escogido para ello un texto chino de comienzos del siglo XVIII, que explica y sugiere un conjunto de direcciones con ayuda de ciertos procedimientos. En número de seis, estos últimos constituyen, a mi parecer, una poética singularmente útil para el cine chamán. Dicho texto lleva por título: *Propósitos sobre la pintura del monje Zapallo-Amargo*, escrito por el pintor Shih-t'ao*. Mis comentarios se apoyan en la traducción de Pierre Ryckmans, asimismo en el ensayo de François Cheng*, "Vacio y pleno: el lenguaje pictórico chino". El tratado de Shih-t'ao es una compilación de diecisiete breves capítulos sobre los principios de la pintura tradicional china. No se contentan éstos con restituir la técnica de los ocho trazos, de las tres perspectivas o de la dialéctica de lo pleno y lo vacío, sino que insuflan y otorgan otra coherencia a unos principios que se habían terminado por volverse inertes. El autor lo consigue poniendo en valor la importancia del arte (o de la manera) de mirar. Como muchos pintores chinos, Shih-t'ao creía que, en su posibilidad ideal, las pinturas debían ser ejecutadas de una vez por todas, y de un solo trazo, de un solo impulso. Pero se hacía también necesario que la huella sobre el papel respetase la lógica del mundo -de este mundo-, siendo la respiración de éste más importante que nuestra propia manera de respirar frente a él.

En el capítulo XI, que lleva el título de *Los seis procedimientos*, Shih-t'ao resume las seis maneras de abordar el mundo visible. Primer

procedimiento: llamar la atención sobre una escena que emerge de un plano de fondo estable. El ejemplo proporcionado por Shih-t'ao es el siguiente: sobre un fondo de montañas en invierno se destaca un paisaje primaveral. Dos estaciones se yuxtaponen; dos épocas de un mismo año se presentan simultáneamente. Con ayuda de una extrapolación, podemos imaginar dos combatientes en un paisaje urbano neoyorquino: se instala el decorado antes de colocar en él a los actores, adoptando para ello las reglas implícitas de la acción. Podemos acercarnos a los actores -o alejarnos bastante de ellos-, sin hacer intervenir nunca el plano de fondo. La mayor parte de los films no organizan de otro modo su trabajo.

El segundo procedimiento es menos fácil de comprender: consiste en dinamizar el plano de fondo y atraer a él la atención volviendo estático el primer plano, incluso si, en principio, éste debería también ser dinámico. Por ejemplo, según Shih-t'ao, un monje observando de manera impasible una flor, mientras que a lo lejos una tempestad se abate sobre la montaña. En una película esto puede hacerse en el montaje, de tal manera que el plano de fondo aparezca más importante que el primer plano. Si volvemos al ejemplo de más arriba, podríamos descuidar a los combatientes, integrados ahora en una secuencia en la que el plano de fondo constituiría el verdadero actor. Estamos en Nueva York y una pelea acaba de comenzar; poco a poco el combate se hace repetitivo y sin brillo; advertimos entonces que, en el fondo, unos gatos deambulan sobre los techos de los edificios. Tras la ventana de uno de los edificios, una mujer atrae nuestra atención. Ella ignora la riña que se continúa al exterior, mientras toca en el piano una pieza de Schubert. La pelea se codifica, se prolonga penosamente, con monotonía creciente. La verdadera energía de la escena reside entonces en el movimiento de las manos de la mujer sobre el teclado.

El tercer procedimiento consiste en agregar movimiento, aquí y allá, en el seno de la inmovilidad. Shih-t'ao llama a esto *elementos cargados de vida ahí donde reina la muerte*. Imaginemos el mismo decorado neoyorquino. Gradualmente las manos de la pianista y la pelea se combinan; el tiempo se hace cambiante, las nubes desfilan en el cielo, cada diez segundos la luz se modifica, unos rayos luminosos cruzan el decorado, que a su vez es invadido por bandadas de pájaros, en tanto que el viento

arremolina las hojas muertas. Vemos ahora el cuerpo de un hombre asesinado mientras leía un poema de Li Po, pero nos desinteresamos de su cadáver y lo que se muestra es el texto del poema.

El cuarto procedimiento introduce aquí o allá figuras incompletas o interrumpidas: una pagoda emergiendo de las nubes. Hay un cambio de luz y los pájaros que revoloteaban en el decorado se pierden detrás de un edificio, reapareciendo después allí donde no se les esperaba. Los personajes de las historias anteriores se entrecruzan sin cesar, dejándonos apenas el tiempo de reconocerlos para luego desaparecer. En la lejanía, parece que algo acaba de ocurrir, como el accidente de un avión precipitado a tierra. Queda por precisar que, al fin de la secuencia, este elemento de la historia es dejado de lado. No llegaremos a saber si el accidente tuvo o no lugar realmente.

El quinto procedimiento es el de inversión de función: aquello que debería ser dinámico se convierte en estático y viceversa. Nueva York, otra vez. Los combatientes, la pianista y todos los personajes que deambulan suspenden sus actividades para luego ponerse todos a contemplar el arco iris.

El sexto procedimiento, Shih-t'ao lo llama vértigo. Penetramos en la pintura. La pluralidad de acontecimientos se vuelve un todo orgánico al que pertenecen nuestros ojos e incluso nosotros mismos.

Desde el nacimiento del cine, la historia de los diferentes públicos a quienes las películas han podido cautivar (incluyendo a aquellos espectadores que lo han sido por el film culto monotemático o los que encuentran más fácil creer en la lógica del film que en la del mundo) ha sido catalogada bajo la rúbrica de "ilusionismo". Una de las primeras críticas radicales del cine (y del teatro) consistió en afirmar que el exceso de ilusión era un defecto moral, porque conducía a la negación del mundo real y de sus problemas "urgentes". Tales críticas carecían sobre todo de generosidad, puesto que no distinguían entre el hecho de entrar de manera hipnótica en el universo de un film, y aquel otro tipo de ilusión que consiste en dormirse y en despertarse varias veces en el curso de la misma cinta. Aunque muchos filósofos hayan juzgado contradictorios los conceptos del Sueño y la Memoria (Schopenhauer explica en su *Ensayo sobre los fantasmas* que no se sueña con muertos sin una necesaria parálisis de la memoria), mezclados ambos términos no debería sorprendernos que la persona a

quien hablamos esté muerta desde hace años; tampoco debería chocarnos la sorpresa que se lleva el muerto al ver que estamos vivos, en circunstancias de que otro muerto le había informado de nuestra muerte ocurrida diez años antes

Para construir un mundo susceptible de proporcionar este tipo de imagen-situación, no bastará ciertamente con cambiar las reglas según las cuales se hacen las otras películas. Tendremos también que cambiar la lógica interna de los acontecimientos que se muestran, y modificar la manera misma como se hacen coexistir los espacios visuales y los espacios ficcionales.

No quiero ir mucho más lejos en ello, por lo que me contentaré con algunas modestas proposiciones. Tanto como esté en juego la estructura de la historia, dicha estructura será abierta basada en la *ars combinatoria*. Un sistema de historias múltiples que se encabalgan según ciertas reglas establecidas. Este procedimiento es susceptible de engendrar nuevas historias. Por ejemplo, diez temas o motivos (como se habla de motivos a propósito de los tapices persas), de líneas narrativas que son a la vez teatrales y como una suerte de vectores. Esos temas pueden ser considerados como simples historias, fábulas o momentos de la vida cotidiana, numerados del 0 al 9. Se exponen primero en orden, luego combinados por pares -de este modo, el número 10 es la combinación del 1 y el 0, el número 83, la del 8 y el 3, etc. No hay que ver aquí sólo un modo de transcripción, ya que lo que está sobre todo en juego es una manera de filmar. Las combinaciones funcionan incluso mejor si se producen en el curso de una toma. De un modo ideal, en tal sistema no hay diferencia alguna entre escribir un script y escribir un guión. No entraré aquí en todas las posibilidades que proporciona esta modalidad, pero debo señalar que se distingue de las combinaciones frías, o saturadas, tal como las que se encuentran en Georges Perec. La simple yuxtaposición de dos elementos obsesionales genera necesariamente una situación inesperada. Daré un breve rodeo en la medida en que esto concierne también a la experimentación en el campo del hiperespacio y se sitúa en el sistema combinatorio.

Durante mi niñez, vivía yo en Chiloé, en un paraje poblado de monstruos y de criaturas míticas. Fue allá adonde escuché hablar de un monstruo cuya calidad de tal era la insuficiencia completa en que se halla-

ba quien quisiera intentar su descripción, debido no tanto a que su forma sufriera constantes cambios, como al hecho de no poseer ningún tipo de forma. Un monstruo sin cualidades. O más bien, el hecho de no poseer sino una, pero tamaña: precisamente su tamaño. Su nombre mismo, "Buta", quiere decir, por lo demás, "grande". Tan grande era en verdad que sus dimensiones lo hacían invisible. En tanto que monstruo, Buta era grande y nada más que grande. De tal modo que su existencia planteaba un problema tan antiguo como la filosofía misma: ¿puede el espacio ser un objeto? En otras palabras, ¿es posible concebir un espacio plural, en el que cada una de sus partes fuera una categoría trascendental, un juguete y una encrucijada? La solución que dio Scott Erigenes a esta adivinanza es la siguiente: *Si el espacio fuera un objeto, habría tantos espacios diferentes como hay objetos*; y yo agregaría que habrían también tantas relaciones de objetos, que es precisamente lo que nos interesó en la noción de espacio virtual.

Pero, ¿qué sentido tiene decir de un objeto que está rodeado de un espacio que es sólo para él? Los primeros teólogos del Islam concibieron un sistema atómico en el que cada átomo estaba rodeado de una especie de atmósfera -o de alma-, una corteza espiritual. El cuerpo complejo compuesto por un conjunto de átomos necesitaba de otro tipo de atmósfera, y cada vez que, por su lado, los conjuntos de cuerpos constituían un cuerpo más grande, se rodeaban de un tipo de espacio diferente. Este no dependía solamente del tamaño de dichos conjuntos, sino de los accidentes que determinaban la aparición o la desaparición de nuevos cuerpos. Nosotros los hombres no somos sino un sistema facticio de envolturas materiales concéntricas (*guilaf*), sin otra unidad común que Dios, que las encaja una en otra (cf. Louis Massignon, a propósito de la mística de Hâllaj, y A. Wolfson, *El Kalam*).

Si nos interesamos en uno de esos conjuntos en particular, hay entonces que prever, o inventar, una manera de mostrar el tipo de espacio que lo rodea. Quedarían por establecerse las reglas de paso de un espacio al otro. Lo mismo para la duración, puesto que cada accidente no dura sino un instante y no pudiendo existir la duración única, cada cual posee la suya propia. De este modo, a cada objeto y a cada conjunto es inherente un espacio y una duración particulares.

Capítulo 1

Hagamos ahora el esfuerzo de imaginar un cine que pueda reflejar dicho mundo. Podemos concebir, en efecto, un tipo extremo de material filmado, capaz de tratar uno por uno los diferentes segmentos del mundo y las criaturas que lo habitan. Capaz también de hacernos viajar hasta los confines de la creación, con la simple yuxtaposición de un pequeño número de imágenes trémulas. En este impresionismo radical, lo nunca visto estaría al alcance de la mano. El cine se convertiría en el instrumento perfecto capaz de revelarnos los múltiples mundos posibles que coexisten cerca de nosotros.

En su libro *Mind: an essay on human feeling*, Sussane K. Langer hacía ver que, si bien es cierto que disponemos de una psicología humana y de una psicología animal, no poseemos ninguna psicología vegetal. Yo mismo me interrogo sobre el porqué de la ausencia de psicología mineral (¿Whitehead no veía, acaso, el ejemplo de una sociedad perfecta en las piedras o, por lo menos, de una sociedad perfectamente conservadora?).

En el fondo, sólo me refiero a un cine capaz de inventar una nueva gramática cada vez que se pasa de un mundo a otro, capaz de producir una emoción particular ante cada cosa, animal o planta, modificando sencillamente el espacio y el tipo de duración. Pero esto implica el ejercicio constante de la atención, al mismo tiempo que la práctica de la toma de distancia, esto es, el dominio de la capacidad de volver a la pasividad contemplativa momentos después de haber pasado al acto de filmar. En suma, un cine capaz de dar cuenta prioritariamente de las variedades de la experiencia del mundo sensible. Por cierto, más fácil de decir que de ejecutar.

hecho de darse una organización para por encima de cualquiera otra finalidad, con excepción de aquella que consiste en participar en la competencia por amor a la competencia misma. Si examinarmos los equipos en disputa, vemos que, por un lado, Misterio se presenta a sí mismo bajo los colores de una religión votiva, es decir, una suerte de creencia en la que la comunicación con la divinidad se opera a través de un sistema de intercambio del tipo siguiente: *Si me calmas este dolor de muelas, prometo subir y bajar cuarenta veces todos los pisos del Empire State Building*. Es un tipo de comunicación con el poder divino que se instala a través de una imagen como la de Esculapio, o aún la de una mancha de humedad sobre un muro, e incluso sobre la imagen de la Virgen. Misterio es un equipo que, tal como la naturaleza, gusta de ocultarse. La naturaleza es

Capítulo VI

Misterio y Ministerio

HOY VAMOS A JUGAR a la burocracia. Asistiremos al enfrentamiento de dos equipos: Misterio contra Ministerio. Previo al comienzo del partido, valga señalar que, antes de separarse, esos dos equipos formaron uno solo durante mucho tiempo. Ambos componen ahora otras tantas organizaciones deportivas, lo que les da derecho a jugar juntos, y si aceptan las mismas reglas es porque comparten los mismos ideales deportivos. Aclaremos que en el espíritu de estas conferencias se considera que todas las instituciones, todas las organizaciones, en suma, toda asociación orgánica de seres humanos, han tenido origen en los deportes. Se da por entendido que compartimos la idea de que el deporte es un juego de combate y de competencia, en el cual la participación es más importante que la victoria, y en el que el hecho de darse una organización pasa por encima de cualquiera otra finalidad, con excepción de aquella que consiste en participar en la competencia por amor a la competencia misma. Si examinamos los equipos en disputa, vemos que, por un lado, Misterio se presenta a sí mismo bajo los colores de una religión votiva, es decir, una suerte de creencia en la que la comunicación con la divinidad se opera a través de un sistema de intercambio del tipo siguiente: *Si me calmas este dolor de muelas, prometo subir y bajar cuarenta veces todos los pisos del Empire State Building.* Es un tipo de comunicación con el poder divino que se instala a través de una imagen como la de Esculapio, o aún la de una mancha de humedad sobre un muro, o incluso sobre la imagen de la Virgen. Misterio es un equipo que, tal como la naturaleza, gusta de ocultarse. La naturaleza es

ocultamiento, y, a modo de ejemplo suyo, Misterio, como ciertas flores carnívoras, se complace en disimular su naturaleza profunda tras la vitrina impúdica de unos encantos ambiguos.

Antes de abordar la naturaleza de Ministerio, hagamos una breve descripción del juego: Misterio fabrica objetos, mientras que Ministerio trata de apoderarse de ellos. Los objetos fabricados por Misterio son únicos e irrepetibles, aunque se los pueda copiar. Cuando Ministerio consigue adueñarse de uno de esos objetos, le da el nombre de "prototipo", lo pone en serie y así marca un punto. Si, por el contrario, Misterio logra esconder el objeto sin que Ministerio lo encuentre, es Misterio el que marca. Los jugadores de Misterio producen objetos de todo tipo, extremadamente diferentes, pero que se ordenan, sin embargo, en dos grandes categorías: las utopías y las obras de arte. A aquellos objetos que no son ni utopías ni obras de arte se les llamará "otros objetos".

Por afán de brevedad no menos que de pertinencia, vamos a concentrarnos en las obras de arte. En este juego las obras de arte son organizaciones imaginarias del mundo, las cuales para ser activadas requieren ser puestas en contacto con uno o varios seres humanos. De esas obras, que son de tipo muy diverso, valga recordar algunas de ellas. Primero que nada, existen las obras de arte realizadas por delincuentes experimentales que, con el propósito de poner a prueba la coherencia de la sociedad y su límite de tolerancia, fabrican delitos imaginarios.

Otro tipo es el de los mundos perfectos, estructuras en las que aparece una saturación de las relaciones entre las partes y el todo, a la que cabe dar el nombre de "armonía". Arnheim decía que *los hombres se sorprenden de que Dios, el más perfecto de los seres, pueda crear un mundo imperfecto; en cambio, no se sorprenden en absoluto de que los hombres, seres imperfectos, puedan crear mundos perfectos*. Los diversos elementos que componen esas obras están, por decirlo así, en estado de axiomatización y es en eso justamente donde reside su belleza.

Otro tipo más es el de las obras que inventan nuevas maneras de crear objetos de arte. La calidad artística no reside entonces en el objeto mismo, sino en la técnica (o en el procedimiento) que ha hecho posible su fabricación. Hay otras obras finalmente que exploran otros territorios del imaginario, cuyo conjunto se puede dividir en cuatro tipos. En primer lugar, aquellas que imitan los viajes inventados por exploradores france-

ses, como por ejemplo Bougainville, y que son obras que viajan a las antípodas del mundo real (sea éste el terreno de juego) y vuelven a puerto apenas cumplida la totalidad de su circuito, efectuado, por lo demás, siempre en línea recta. Luego están aquellas que imitan a los exploradores ingleses, que se contentan con alcanzar los puertos de los territorios por explorar, sin penetrar nunca en ellos, y el trazado de cuyos viajes corresponde al dibujo de unas espirales. En seguida, aquellas obras que imitan a los conquistadores españoles, los que, una vez que han elegido un territorio que explorar, lo agotan recorriéndolo en todas las direcciones posibles. Finalmente se hallan las obras que imitan a los geógrafos alemanes, quienes exploran vastos territorios, yendo de cima en cima, para formarse de estos mismos una visión exclusivamente panorámica.

Existen con toda seguridad muchas otras categorías de obras de arte, pero no iremos aquí mucho más lejos. Habrá quedado claro que cuando hablo de obras de arte "delincuentes", pienso en aquellas que elogian la violencia, el crimen, la sinrazón y la muerte. Entre los artistas responsables de ellas, se habrán adivinado los nombres de Erasmo, de Artaud, de Sade, de Santa Teresa, de Mishima o de Cervantes. En el caso de los artistas creadores de mundos perfectos, habría que incluir un cierto número de músicos (por lo demás, todos occidentales); incorporar también ciertos poetas, como Dante y Góngora, los calígrafos zen y árabes; faltaría incorporar además algunos pintores, como Piero della Francesca, Velásquez, Shih-t'ao o Vermeer. En lo que concierne a los artistas inventores, las posibilidades de elección son inmensas: Duchamp, Perec, Archimboldo, John Cage. Entre los exploradores de modalidad española, se mencionarán Schönberg, Joyce y Proust. Entre los "alemanes", Tolstoi. Bajo la rúbrica de los "franceses", cabe mencionar a Vicente Huidobro, Tristan Tzara, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Para los "ingleses", finalmente, Joseph Conrad y Pablo Neruda.

Misterio funciona según una organización arbitraria y antidemocrática. Los capitanes del equipo se autoproclaman tales, y su existencia depende de la fascinación que son capaces de ejercer sobre sus jugadores e hinchas, los que pueden en todo momento abandonarlos por un mejor capitán, esto es, por una gestión aún más arbitraria y más tiránica. Misterio imita un infierno inventado por el Islam, en el que los capitanes son ángeles que cumplen tareas infernales bajo mandato directo de Dios, sin

por ello dejar de ser considerados como absolutamente buenos. Los trabajos de Misterio, que ya se sabe son únicos e irrepetibles, adoptan cada uno de ellos una retórica singular, que no conviene a los demás, pero que tiene la capacidad, sin embargo, de reorganizar el mundo real en función de sus propios preceptos. Misterio es antojadizo, decreta como leyes de alcance general las visiones oníricas del capitán y solamente las suyas. Misterio es igualmente paródico, en la medida en que copia de manera voluntariamente grotesca los esquemas de organización de Ministerio, su rival.

La organización de Ministerio es totalmente diferente. Es un cuerpo cuyas entrañas se hallan expuestas al aire libre: sus organigramas son totalmente accesibles y, del mismo modo, los cambios que se producen en su equipo siguen reglas al alcance de todos. En este sentido, Ministerio es superior a Misterio, puesto que puede modificar abiertamente las reglas del juego sin exponerse a ningún peligro. Ya hemos dicho que el objetivo de su juego consiste en adueñarse de los trabajos realizados por Misterio. Una vez entre sus manos, el objeto es serializado y vuelto disponible para una publicación general, conforme a esta regla de oro: la Realidad es un servicio público. En tanto que Misterio nace por generación espontánea, Ministerio se reproduce por clonaje. Su organigrama de base engendra otros organigramas, los que a su vez producen otros nuevos, y así sucesivamente.

En todo lo que precede y todo lo que seguirá, no se encuentra la más mínima voluntad de elogiar Misterio contra el indispensable Ministerio. Respecto de ciertos juegos, por ejemplo, el Misterio Mitríaco de las legiones romanas contra el Ministerio de la Iglesia Cristiana (augustiniana), o la partida que jugaron el Misterio de la Iglesia Católica contra el Ministerio del Pueblo en la Francia de 1793, o más tarde el Misterio del Ciudadano contra el Ministerio del Estado, sin olvidar el Misterio del Éxtasis contra el Ministerio de la Santa Inquisición, y en nuestros días, el Misterio de los Sondajes de Opinión contra el Ministerio de las Repúblicas del Uno, o el Misterio de las Unidades Multipersonales contra el Ministerio de las Estadísticas... Mis preferencias se inclinarán tanto hacia el uno, tanto hacia el otro, en función de motivaciones personales que oscilan entre lo misterioso y lo ministerial. Antes de describir algunas otras partidas, me detendré brevemente en la composición de los equipos.

Ministerio, público o privado, se presenta a sí mismo como un grupo de hombres al servicio de todos, sujetos de una organización esquemática que se da por tarea describir cada rol individual; sujetos, en una palabra, de un organigrama. Establece éste las posiciones respectivas de cada jugador en el terreno, y está disponible para todos, sin consideración relativa a la pertenencia o no al equipo. Una sola lectura suya es posible, y ésta es literal. Toda otra lectura, alegórica, ética o anagógica, carecería por completo de sentido. Cualquiera de los organigramas juzgados poco eficaces es inmediatamente reemplazable por otro estimado mejor. La eficacia de todo organigrama es función, tal vez, de su aptitud para tratar los acontecimientos imprevistos. Ministerio utiliza la memoria, una memoria de hechos públicamente disponibles, mientras que Misterio usa de discreción, de disimulación y, en ciertos casos, de olvido.

Sólo que la memoria es en sí misma un Ministerio. Todos los ministerios tienen necesidad de guardar en memoria los hechos, aunque la acumulación de memorias no constituya en sí misma un fin superior, con excepción, por supuesto, del Ministerio de la Memoria.

Daré cuenta brevemente de la historia de la memoria, por cuanto ésta ofrece un ejemplo sorprendente de un Ministerio nacido del Misterio. Si damos crédito a la tradición occidental, es posible presentar la transición del mito de Simónides a las bibliotecas contemporáneas del modo siguiente: habiendo sido invitado a recitar un poema ante un grupo de comensales en el curso de un banquete en el palacio de Scopas, un noble de Thesalia, Simónides de Ceos, cantó un poema lírico. Tuvo cuidado de dirigir la mirada de derecha a izquierda, marcando una breve pausa sobre cada uno de los invitados con el fin de que su poema se dirigiera a todos los presentes. Antes de terminar, Simónides estimó pertinente dedicar algunas estrofas a la gloria de Cástor y Pólux. El anfitrión, presa de celos, decidió retribuir al poeta sólo con la mitad de lo que había sido convenido, considerando que correspondía a Cástor y Pólux cancelar la otra mitad. Pocas horas más tarde, siempre durante el banquete, un sirviente viene a entregar a Simónides un mensaje, comunicándole que dos jóvenes lo esperan afuera del palacio. Mientras el poeta alcanzaba la salida, el techo del salón se vino abajo no dejando alma con vida. El derrumbe había desfigurado de tal manera el cuerpo de los invitados, que su identificación se volvía azarosa, comprometiendo el buen desarrollo de los funerales. Sin

embargo, gracias a Simónides, todos los cadáveres pudieron ser puntualmente identificados. En su cortesía, el poeta había recitado para cada uno de los comensales y no sólo para el amo de casa, de manera que recordaba la ubicación respectiva de cada uno de ellos en la sala. Le había bastado a Simónides la totalidad de una estrofa para dar una vuelta completa de los presentes, de derecha a izquierda. Este recurso lo obligaba, en efecto, a asociar uno de los versos del poema a cada invitado en particular, así como a un lugar preciso de la sala. Recitando ahora el poema mentalmente, podía, pues, literalmente, ver con los ojos del espíritu el emplazamiento de los invitados a la evocación de cada verso. Podía verlos así, uno por uno, y acordarse de su actitud, ya sea cautivada, ya sea distraída o aburrida. En suma, Simónides podía visualizar los acontecimientos como en un film. Texto, lugar e imagen: la tríada de la memoria clásica, acababa de ser inventada. Sólo que la técnica de la memoria, desarrollada más tarde, debería mantenerse como un secreto que ni Cicerón ni Quintiliano querían revelar. Antes de constituir un Ministerio, el arte de la memoria fue, de este modo, un Misterio. Hubo que esperar todavía la intervención del militante protestante Petrus Ramus para que fuera desarrollado un sistema mnemotécnico que no recurriera ni a los palacios mentales, ni al texto ni a las imágenes emblemáticas. En un sistema de este orden, el discurso se divide en funciones, en grupos de hechos, organizados en esquemas siguiendo el orden alfabético o el de los enteros naturales. Recordar con ayuda a este sistema, exige que se analice primero el texto, que se lo descomponga en sus diversos elementos, operación que implica su cabal comprensión. He aquí cómo el Misterio de memoria llegó a ser un Ministerio.

Ya he dejado en claro que esta breve historia concernía a la memoria occidental. Hay otras prácticas de la memoria que no admiten ser entendidas ni como Misterio ni como Ministerio. Por ejemplo, las *memorillas*, en el siglo XVII español, o sea, aquellos espías (por lo general mujeres) que iban al teatro con el objeto de robar una pieza teatral y publicarla antes que nadie, y que eran capaces de memorizar perfectamente todo un espectáculo luego de asistir a una sola representación. Me gustaría de veras creer que estas espías utilizaban su propio rostro como lugar y como imágenes; el asunto debió ser seguramente mucho más complejo, pero quiero imaginar que su rostro era el *loci*, el palacio de la

memoria, y sus muecas u otras expresiones faciales, las imágenes. No me parece imposible que aquellas mujeres hayan sido capaces de prestar oído a cada uno de los parlamentos de los actores, y retenerlos en su integralidad gracias a la superposición de éstos sobre su propio rostro, en bloque, algo así como se hace en África para transmitir un mensaje con sones de tambor: un cuerpo de mensajes privados de sintaxis, reconocibles inmediatamente, como el rostro de un ser querido o como la paella que nuestra madre suele cocinarnos.

Otro ejemplo de memoria no occidental: la transmisión del saber escondido en las canciones infantiles (entre los bámbara de Mali), o en los tatuajes de las prostitutas marroquíes (según Abdelkébir Khatibi). Pero volvamos finalmente al juego entre Misterio y Ministerio.

A la distinción entre memorias clásica y moderna, corresponde aquella entre Ministerios clásico y moderno. Ya hemos visto que el Ministerio clásico nace en el Misterio. Alguien lo encuentra, lo predica, lo enseña, gana discípulos que se reúnen en secreto hasta ser aceptados por la comunidad. Es en esta etapa que pueden hacer público, aunque nunca totalmente, dicho saber. En el Ministerio moderno, la organización nace de la voluntad de todos y se dirige a todos; su misión es loable y su organigrama protector.

De Misterio es poco lo que podemos decir; sabemos que él posee también su organigrama, pero se prohíbe su difusión entre los no iniciados. Por lo demás, Misterio puede cambiar de organigrama en cada partida. Ya dijimos que esconder es lo típico de Misterio, de manera que el secreto es no solamente su condición, sino su substancia misma, su razón de ser. Pico de la Mirandola asegura que, como los espejos, cada Misterio está en relación con todos los otros Misterios. La Cábala, los Misterios cristianos y eléusicos nos enseñarían en el fondo la misma cosa, en la medida en que todos ellos participarían de la misma revelación. Es la razón por la cual a Pico de la Mirandola no le parece contradictorio que los poetas quieran hacerse miembros de varias sociedades secretas al mismo tiempo. Sabemos que la razón de ser de Misterio va más allá del terreno de juego, pero más interesante que las finalidades trascendentes en sí mismas es la manera cómo, en una mayoría de casos, se han ido lentamente secularizando. Lo mismo que la Ciudad de Dios se ha secularizado en Monarquía Universal en Dante, y después de algunos si-

glos, en Imperio Español, regido por el prosaico Carlos V, lo mismo Eleusis, Rosenkranz y los Misterios de Isis Multimamia, se han secularizado a su vez en sociedades filantrópicas en aras del progreso social de la humanidad.

Las pocas sociedades misteriosas cuyo organigrama nos es conocido son precisamente aquellas que nunca han sido capaces de transformarse a sí mismas en Ministerio. Me gustaría examinar rápidamente dos de ellas, una llamada Recta Provincia y la otra Golden Dawn (Aurora Dorada). No es mi intención infligir a ustedes el detalle de sus organigramas, lo que me tomaría horas, aparte de ser una prueba abrumadora por demasiado autorreferencial y, en todo caso, un asunto algo vago. Golden Dawn mezcla los organigramas de la Orden de los Templarios y el de la Orden Teutónica, así como el de las Cofradías del Medio Oriente Místico, con ceremonias victorianas tales como los reglamentos del Club de Londres. Otros tantos atuendos que vienen a adornar un corpus de mitos célticos y sajones. La Recta Provincia, sociedad de brujos del sur de Chile, en Chiloé, toma prestadas sus estructuras a la Inquisición y al Imperio Español, las que combina con las reglas y ritos de paso de los médicos gallegos, los *meigos*, así como a diversos otros organigramas de origen republicano.

Veamos cómo funciona un organigrama secreto del Consejo Regional, o Mayoría, en la Recta Provincia. La asamblea Mayoría está en comunicación con las cofradías de brujos y chamanes (los que actúan separadamente, como en el caso de una profesión liberal, pero a veces unen sus esfuerzos en un programa común para satisfacer los fines de la asociación permanente). El pago de derechos anuales y las contribuciones en el marco de proyectos específicos –por ejemplo, el envenenamiento de las poblaciones de la isla– se aplican a todas las cofradías. El pago de contribuciones especiales es efectuado separadamente por los brujos y los chamanes, que lo abonan a la asamblea Mayoría, aunque tales contribuciones tienen fines diferentes. Las contribuciones de los brujos van al Rey de Bajo Tierra, o sea a Tenaúm, cuyo doble místico es Santiago de Chile. Las contribuciones de las *machis* van al Rey de la Tierra, a Quicaví, doble místico de Lima. El Rey de Bajo Tierra es el contrapoder del Virrey del Perú, y el Rey de la Tierra lo es del Gobernador de Chile. Súbdito del primero, tenemos al Presidente de Bajo Tierra, y súbdito del segundo, al Presidente de la Tierra (recordemos de paso que para el teólogo

Fuentelapeña los impuestos sobre las sirenas, cada vez que se encontrara una, deben ser pagados al Decano de Santiago, mientras que los impuestos sobre los tritones iban a manos del Rey de Portugal). No deja de ser singular que el llamado Rey de España en la Recta Provincia, contrapoder del verdadero Rey de España, tenga en su organigrama atribuciones equivalentes a las del Rey de Bajo Tierra y al Rey de la Tierra. Más significativo aún es que los tres reyes dependan del denominado Comandante de la Tierra, Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas de los Brujos: Voldores, Nadadores y Corredores. Este Comandante está bajo obediencia única del Rey de la Recta Provincia, ayudado en sus funciones por un General Visitador, un Juez Componedor y un Escriba.

Aún cuando semejante estructura no sea enteramente simétrica y manifieste una cierta tendencia al círculo vicioso, resulta mucho más democrática que la de la Orden Hermética de la Golden Dawn, la cual posee a su vez tres órdenes. La Orden Exterior, dotada de cinco grados diferentes de miembros, que van del Menor al Mayor: Neófitos, Guardias, Teóricos, Prácticos y Filósofos. La Orden Mayor, denominada Rosa Roja de la Cruz de Oro -cuyos cuatro tipos de miembros van igualmente del Menor al Mayor: Señores de los Expertos del Retrato, Expertos Menores, Expertos Mayores y Expertos Exentos. Estas dos órdenes deben obedecer ciegamente a la primera, llamada Orden de los Jefes Secretos. De Menor a Mayor: Señor de los Abismos, Magister Templi, Mago e Ipsíssimo.

Las burocracias vinculadas a aquellos dos Misterios brevemente descritos comparten la misma tendencia a ser modelos reducidos de sociedad, aunque extensibles de manera mágica, así como la de pretender ocupar el mundo entero. Sólo que este dominio del mundo es poético y no se hace efectivo sino con medios sacramentales, nunca militares. Así es como cada aldea de Chiloé, en donde reside la autoridad de los brujos, posee una correspondencia mágica con otros lugares del mundo. Todo cuanto sucede en estas aldeas repercute en las ciudades gemelas siguiendo reglas de equivalencia que ignoramos. Algunos ejemplos: el pequeño poblado de Achao es gemelo de Buenos Aires, Dalcahue, Villarrica y Aucar, de Antofagasta. Mientras más lejos se encuentra la ciudad gemela, más pequeña es la aldea de origen. De este modo, Payos, una aldehuella de unas mil almas, está hermanada a España, mientras que Achao, no mucho más grande, lo está a los Estados Unidos de Norteamérica.

De otro modo, la Orden de la Golden Dawn se considera como la religión de las religiones. En función de un bricolaje poético, en los rituales de la Orden la vieja espada mágica teutónica se mezcla con juegos cabalísticos hebraicos, mientras que sus técnicas de meditación provienen de la India. La Cruz cristiana aparece en algunos de sus emblemas, cogida al interior de un laberinto hindú, al centro del cual se ve la estrella de David junto a la suástica indoeuropea. Al examinar el territorio imaginario de la secta, se descubre que éste no es otro que el del Imperio Británico antes de la Segunda Guerra Mundial. La liturgia de la Golden Dawn nos enseña mucho más sobre la mentalidad imperialista de los británicos que muchos ensayos políticos, del mismo modo como los trabajos de Freud describen indirectamente la fisiología del complejo burocrático del Imperio austro-húngaro.

En tanto que Ministerio se manifiesta a través de numerosos servidores civiles -visto que Ministerio es primero que nada un sistema de repartición de funciones-, Misterio puede existir con un solo miembro. Es el mismo caso del pintor solitario, del filósofo errante, del místico que ayuna en el desierto o del intelectual disidente en las sociedades autoritarias. A fin de que pueda tener lugar el partido que juega Misterio contra Ministerio, a cada equipo se le exige que se declare partidario de tal o cual idea. Ministerio se coloca del lado de la comunidad de hombres de bien que constituye la República, mientras que Misterio da su apoyo a la idea de una nueva humanidad por venir, o bien a la de la comunidad de sabios ocultos del pasado. El primero decide defender el mundo real, porque es visible. El segundo reivindica el mundo real, porque oculta otro mundo invisible. Ambos atacan al comienzo a punta de enigmas. Se da inicio al partido: Ministerio se define como Individuo y Misterio como República. Es así como Ministerio proclama por boca de Luis XIV: *El Estado soy yo*, a lo que Misterio contesta con Espartaco: *Y yo seré millones*, y con Pessoa: *Yo soy una sola multitud*. Pero de aquí en adelante, Misterio replica con Flaubert: "Madame Bovary soy yo". El Ministerio de la Iglesia anuncia: *Yo soy la Luz y la Verdad*, a lo que el misterioso Ulises se apresura en responder: *Mi nombre es Nadie*. Fin del primer tiempo.

Aprovechemos para echar una ojeada a algunos encuentros famosos. Estamos en China, en la época llamada de las Primaveras y de los Otoños, en el siglo VI antes de Cristo. En aquellos tiempos, comienza a

imponerse el hombre de letras en los asuntos públicos, a la vez como consejero del príncipe y conceptor de maneras de vivir. Los escribas declaran que es impensable separar la esfera pública de la cultura, sin el riesgo de que cada cual se deje llevar por la pasión política, por la guerra o por los deseos del príncipe; sin perder también la neutralidad y la independencia del artista o del intelectual. El único modo de escapar a la contradicción que engendra esta interdependencia consiste en postular la existencia de una época lejana en la que los hombres de letras se caracterizaban por tener ideas claras a propósito de todas las cosas. Al hombre de letras del tiempo presente no le queda más que consultar a su lejano e ilustre predecesor, quien, imparcial y justo, está por encima de toda sospecha de corrupción o de pasión. El hombre de letras honra a sus ancestros con el fin de sacralizar su autoridad, al punto de que dicha ceremonia cívica poco a poco se convierte en religión oficial. Es entonces que los monjes se rebelan contra los hombres de letras ministeriales. Todo el equipamiento deportivo que utilizan se reduce a una indiferencia absoluta en dirección de este mundo, al mismo tiempo que a la búsqueda de la paz. Con ese objetivo proclaman que la mejor manera de aprender consiste en desaprender. El partido dura dos siglos. En el siglo IV, Shang Yang, primer ministro del Estado de Qin, aunque miembro del campo de Misterio, traduce los misteriosos principios de Lao-tseu en términos comprensibles para todo servidor civil ministerial. Dice Shang Yang: *¡Cuidado! Si las diez plagas son liberadas, el príncipe se encontrará sin campesinos, sin soldados y sin Estado.* (Las diez plagas forman el *Libro de las Odas: Compendio de todas las poesías*, el *Libro de los Documentos, los Ritos, la Música, la Virtud, el Talento, la Probidad, la Retórica y la Inteligencia* –como me ha sucedido a mí, la cuenta de ustedes sólo habrá llegado a nueve–). Insiste más tarde sobre el hecho de que los seis parásitos son los Ritos y las Músicas, el Libro de las Odas y el Libro de los Documentos, el Amor los Hombres Sabios, el Respeto de los Padres y de los Ancestros, la Sinceridad y la Probidad, la Moralidad y la Justicia, el Pacifismo y el Antimilitarismo. Un siglo más tarde, el primer emperador Chi Houang-ti, ordenó que todos los libros fueran quemados a excepción de los que tratan de medicina, de la adivinación y de la estrategia militar. Misterio fue declarado vencedor por 1 a 0, pero comenzó también a convertirse en Ministerio.

Otro partido tuvo lugar en España, a fines del siglo XVI. El misterioso Bartolomé Carranza, confesor de Carlos V y de Felipe II, un santo hombre, generoso y desprovisto de ambición (él había rehusado la arquidiócesis de Cuzco y otras eminentes situaciones propuestas por la Santa Inquisición, y aceptado únicamente la modesta función de simple Inquisidor, junto con pedir limosna para los pobres en tiempos de hambruna, sin alimentar ningún deseo de libros, de fortuna o de cualquiera otra cosa, sea lo que fuere). Carranza fue encargado de combatir las herejías en Flandes y en Inglaterra, en donde se le llamó el Monje Negro, confesor de María Tudor, conocida también como Bloody Mary. Durante años, el inquisidor desenterró las osamentas de los herejes sepultados en Tierra Católica y las quemó junto con sus libros. Vuelto a España, entregó a los judíos a la hoguera en efigie (y a veces en carne y huesos) y destituyó a los justificacionistas. Desde su púlpito, se entregó a la demolición de sus ideas y proclamó que la fe no bastaba para salvarse, que todavía eran menester las "obras", es decir, las buenas acciones. Una noche, durante una cena con sus amigos, confesó que estaba dispuesto a quemar todas sus obras si eso pudiera permitirle recuperar la fe en Cristo -idea ésta que él había combatido toda su vida. Pero, ¿qué obras eran aquellas? Las suyas no eran sino llamas. El sueño del inquisidor ¡era, pues, el de quemar las llamas! (Un sueño idéntico al del poeta Ibn al-Zaqqaq, con la única salvedad de que Zaqqaq hablaba de amor). Los herejes, esos misteriosos herejes, que es probable que el prelado no hubiera visto nunca de cerca, habían infestado el ministerio de Carranza. La Inquisición lo encarceló y le rehusó la hoguera. El marcador indicó: Ministerio 1, Misterio 1.

Un nuevo encuentro tuvo lugar algo más tarde, hacia mediados del siglo XVIII, en Chiloé. El almirante Moraleda, subinquisidor delegado, ancló en la rada de Isla Grande de aquel archipiélago, con la misión de combatir a los brujos de la Recta Provincia. Pese a sus amplias atribuciones, el subinquisidor no quería emplear la violencia, prefiriendo como armas la persuasión y el teatro. Sostuvo discusiones con los habitantes de Ancud, y con el único fin de impresionarlos organizó desfiles militares. Quizá sus argumentos resultaron demasiado elocuentes; quizás, en nombre de las ideas de la Santa Madre Iglesia, Moraleda los esgrimió de manera algo demasiado insistente. Lo que bastó, en todo caso, para que los habitantes de la Isla hicieran correr el rumor de que el subinquisidor

era en realidad el Rey de la Recta Provincia, su Brujo Principal, y por lo tanto, el Enemigo Principal de la Verdadera Religión. Muchos poblados se alzaron entonces contra las tropas del almirante, y sus habitantes, armados de la cruz y de pistolas, exigieron su ejecución en la horca. Este desenlace fue evitado apenas, gracias a la intervención providencial de algunos brujos, de otros tantos médicos y de algunos chamanes, los que dieron a Moraleda la ocasión de fugarse de la isla. Misterio ganó 1 a 0, pero Ministerio había marcado contra su campo.

Podríamos multiplicar los ejemplos. Aunque estos encuentros tomen la forma de un combate que opone unos disidentes a ciertos poderes instalados, el artista solitario a la Academia, el traidor al héroe, lo antiguo a lo nuevo, se puede afirmar que el que gana pierde, y viceversa. La represión policial del Ministerio favorece, cuando no la crea, la función subversiva del Misterio, y mientras éste da su pelea, él mismo prepara en sus organigramas la publicación de los secretos misteriosos, o sea, su conversión en Ministerio. Esto se ha producido en muchas ocasiones; Ministerio gana entonces en secretos -lo cual, desde su punto de vista, es una manera de perder-, mientras que Misterio, cuya substancia está hecha de sombras, se desvanece a medida que la luz lo invade; lo que equivale a decir que él también sale perdiendo. Todo esto podría haber continuado por mucho tiempo más si, en nuestro siglo, la naturaleza de Misterio no hubiera cambiado. He aquí que, a la reserva, Misterio prefiere ahora la exposición pública, no llegando, por otro lado, a entregarse nunca sin antes haber clarificado todo, de manera que no exista zona de sombras alguna en la que los jugadores misteriosos pudieran esconderse a entregarse a su juego. Se puede denominar ese fenómeno como el de la ministerialización del Misterio, cuya consecuencia inmediata consiste en afectar la naturaleza de los ministerios mismos, los que se vuelven cada vez más misteriosos.

A título de ejemplo, tomemos el caso de la Francia de comienzos de los años ochenta. Un pequeño grupo de cineastas realizaba entonces de manera regular films misteriosos e inclasificables. Ministerio los entregaba al público sin asomo de molestia e, incluso, en medio de un sentimiento de gloria. Alguien se hizo un día la reflexión siguiente: si la ayuda financiera al film fuera multiplicada por diez, tendríamos diez veces más producciones misteriosas, conclusión que otros tuvieron la idea brillante de

llevar a cabo. Sólo que el Misterio exige la sombra, en tanto que el dinero es de naturaleza solar. Lo misterioso es que no se llegó a dar a conocer, sino a unos muy pocos cineastas enigmáticos nuevos, en cambio se acrecentó el número de nuevos administradores, quienes se proclamaban alquimistas misteriosos, capaces de transformar un film misterioso en producto de mercado. El dinero fue desapareciendo misteriosamente, dejando un espacio vacante –limpio de todo film misterioso–, aunque sumtuosamente iluminado.

Sería injusto reducir las relaciones entre Misterio y Ministerio a los campos de juego y a la competencia. Hubo algunos terrenos en los que ambas formas institucionales supieron cooperar con entusiasmo. El caso más conocido en Europa es sin duda el largo período de secularización de la teología cristiana, con la remesa o la donación de instituciones sagradas, y en principio no transformables, al mundo secular y al poder de los laicos. La transición de Cristo al Fisco. Así ocurrió con el dogma de la Unión Hipostática. Dios Padre se encarna en Su Hijo Único, tan divino como Él, gracias a la mediación de la tercera persona de la Trinidad: el Espíritu Santo. Este dogma es adoptado por el poder secular para explicar la naturaleza, a la vez humana y divina del Rey. El Rey es divino, sus decisiones son inapelables; no podría caer en error, ni mucho menos morir. Durante el interregno que siguió a la muerte de Luis XV, la espada de Carlomagno fue confiada en custodia a Papillon de la Ferte, Doble Místico del futuro Rey Luis XVI, hasta la ceremonia de su coronación. Nacido en el seno del poder, el Rey nace al mismo tiempo como viene al mundo cualquier otro hombre; desnudo y bien arropado en una camisa hecha de una sola pieza, la ceremonia se inicia con el lavado del Real recién nacido por el Arzobispo de París, quien también le corta simbólicamente el cordón umbilical. En conformidad con una tradición capeciana fundamental, cuyo origen se remonta a antiguos ritos indoeuropeos, sólo el Rey está en capacidad de hacer milagros, tampoco puede morir a manos de un ser humano, ni perecer de enfermedad. El Rey no muere sino después de haberse dado muerte a sí mismo en el curso de una cacería ritual en la cual él es a la vez el cazador y la presa, el ciervo propiciatorio. He aquí porqué, a su muerte, el cadáver real es colocado en una carreta que cruza a toda velocidad la gran avenida de Versalles, mientras que en todas las

esquinas resuenan los cuernos de caza y los gritos de las batidas: *Tayaut, tayaut, tayaut!* He aquí también por qué Luis XVI estaba vestido de verde en el momento de la Noche de Varennes, cuando fue arrestado. Podríamos multiplicar los casos de ceremonias iniciáticas cuyas raíces se hunden profundamente en el Misterio, pero se desarrollan poco a poco en el seno de unos entornos normativos para las necesidades de los ministerios.

Para terminar, quisiera contar una historia cuyo interés reside en volver nuestro problema absolutamente irrefutable, quiero decir, improbable y hasta misterioso. Charles Dupuis, filósofo jesuita y revolucionario girondino, publicó el Año III de la República, en pleno auge del Terror, un largo estudio titulado *El origen de todas las religiones y/o mitos* (obra ésta no disponible en Francia, pues su Biblioteca Nacional rehusa prestar el único ejemplar, si bien pude consultar una versión abreviada en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile). Este libro quiere probar que cualquiera sea el mito que analicemos su origen es astronómico. Rabaud Saint-Étienne, otro filósofo y amigo de Dupuis, y que, por otra parte, perdió la cabeza en 1793, amplió el alcance de esta misma idea al afirmar que los mitos astronómicos se metamorfoseaban en mitos agrícolas mediante representaciones teatrales, de tal manera que el teatro sería el punto de contacto entre la astronomía y la geografía. En su *Hamlet's Mill*, en donde se empeña en clarificar las misteriosas relaciones entre epistemología y antropología, Giorgio Santillana cuenta que cayó un día sobre el libro de Dupuis. Hojeándolo, dio con un enunciado que le pareció sumamente paradójico y, según el cual, el mito nace después de los descubrimientos científicos: *El mito nació de la ciencia y la ciencia lo explicará*. Santillana asegura no estar preparado para comprender semejante idea. Algunos años más tarde encontró a la antropóloga Hertha von Dechend, discípula de Leo Frobenius, y juntos emprendieron el estudio comparativo del conocimiento científico moderno y el de las grandes civilizaciones americanas, oceánicas y africanas. De esta colaboración surgieron varios trabajos probablemente más útiles a los artistas que a los epistemólogos o a los antropólogos. A propósito de los grandes reyes astrónomos de Oceanía, descubrieron que aquellos desplazamientos dibujaban el movimiento de un planeta celeste por encima del mar; lo mismo que las máscaras bámbara de Mali no eran instrumentos de culto, sino esquemas astronómicos basados en un sistema matemático bastante novedoso.

Sin entrar en detalles, el problema se remite a decidir si aquellos hombres llamados primitivos pueden desarrollar un cierto saber científico en ausencia de un lenguaje escrito de tipo moderno. ¿Son capaces de predecir fenómenos y de explicarlos por leyes? Y en tal caso, ¿qué relaciones se establecen entre estos fenómenos y los cantos rituales, las máscaras y las ceremonias? ¿Se trata de relaciones ministeriales, es decir, de objetos teóricos disponibles, o bien de tretas misteriosas, cuyo papel es el de ocultar el saber, de manera que el conocimiento revista a nuestros ojos un carácter sacro y, en este sentido, mítico? Si me extiendo un poco sobre este problema, es que desde hace algunos años me persigue una idea algo extravagante: se cree que va de suyo el hecho de que el proceso de secularización sea exclusivo de la cultura occidental, y que se trata de una hazaña típicamente cristiana. Pero si aceptamos, con Dupuis, que detrás de cada gran mito yace siempre un descubrimiento científico; que esos mitos engendran siempre una religión, y que toda religión, a través de la secularización, genera siempre un sistema político, cuya aspiración es la de ser cada vez más científico y, por lo tanto, la de volver a sus orígenes, resulta, en consecuencia, que estamos enfrentados a un esquema circular de la historia de la humanidad que poco tendría que ver con lo que nos hemos habituado a aceptar. Pero yo no soy historiador; este esquema, aunque poético, tiene el inconveniente de la imposibilidad de su verificación empírica. Hablando de la función chamánica del film, yo trato de decir que el cine que me interesa es siempre un viaje hacia mundos diferentes, y que tales mundos no son inevitablemente los de la muerte o de los reinos de la naturaleza. Este inmenso juego que llamamos historia puede también llegar a ser un territorio abierto a los cineastas chamánicos.

Capítulo VII

El cine como viaje clandestino

DURANTE POCO MÁS de un siglo, el cine habrá vivido entre nosotros seduciendo nos, observándonos, como hacen a veces los extraterrestres o los dioses, desapareciendo brutalmente de un día para otro, sin ni siquiera darnos tiempo para comprender con qué máquinas o con qué fenómenos naturales hemos tenido que ver. Hoy, cuando el cine yace muerto y transfigurado, podemos estar ciertos de que sus imágenes, fabricadas por aquellas máquinas mitad cámara, mitad bicicleta, nos habían propuesto cantidad de enigmas que no tuvimos tiempo de descifrar.

La esfinge cine ya no está entre nosotros. Y aunque seguimos actuando como si existiera, algo así como hacen ciertos pueblos primitivos, aunque continuamos fabricando objetos que la evocan o la interrogan, lo que el cine fue ya no se ve en ninguna parte. Para la mayoría de nosotros, el cine está ya sea muerto, ya sea moribundo, y, por mi parte, pienso que está muerto hace ya mucho tiempo, pese a que como un dios o un fenómeno natural cualquiera, se esconde e intente negociar las condiciones de su resurrección. Siguiendo un proceso de retórica clásica, voy a contar aquí la vida del cine pasado, presente y futuro, como si nunca hubiera existido, como si jamás hubiera sobrepasado el estado de una simple conjetura. Trataré de exponer algunos de los problemas filosóficos que el arte desaparecido nos ha planteado, esforzándome en explicar su viaje clandestino por la ciudad gramatical llamada provisionalmente "realidad virtual".

Me gustaría recordar que dar por muerto un arte es un artificio del espíritu. Valéry lo consideraba como indispensable para reflexionar

sobre un fenómeno sin necesidad de entrar en el laberinto secuencial de la más peligrosa de las ponzoñas secretadas por la alquimia mental: la historia. Al mismo tiempo, y en homenaje al artificio hispánico conocido como el “espíritu de contradicción”, mi punto de partida será la afirmación de Marc Bloch, quien, en reacción al drástico aserto de Paul Valéry, escribió una *Apología de la Historia*. La ayuda de este libro me fue preciosa para clarificar las ideas que gravitarán en el espacio incierto de esta conferencia. Dice Marc Bloch que en el curso de la historia de la humanidad advienen períodos mitómanos. Con apoyo en la ficción llamada “viaje clan-destino”, quiero imaginar que vivimos ahora un período mitómano; que en ciertos países esta mitomanía se ha apoderado incluso del poder, aprestándose a ejercerlo con el objetivo final de suplantar al mundo real. En dicho período histórico, el mundo sería desde aquel punto de vista, y según la expresión de Benedetto Croce, “intuición del mundo”, o sea, real e irreal a la vez. Recordemos que a la pregunta *¿Qué es el arte?*, la respuesta de Croce se reducía a una sola palabra: *intuición*. Y aún cuando su descripción del pensamiento intuitivo no llegue a explicar las artes liberales, no deja de proyectar cierta luz nueva sobre la doble naturaleza del cine, a saber, política de las artes y lenguaje del mundo.

Entre las múltiples obras meritorias engendradas por el trabajo de duelo, a partir de la muerte del cine, nada es más revelador que la serie de películas que describen los pequeños hábitos de los cinéfilos que fuimos, un poco como se cuentan los usos y costumbres de un pueblo primitivo. Lo que esos films plañen es la desaparición del ritual de la sala oscura, de su ceguera platónica y de la inocencia de los cinéfilos, esos últimos hombres de las cavernas. Todo cinéfilo posee por lo menos una experiencia particular, objeto de su pesadumbre. La experiencia mía no es ni alegre ni triste, en la medida en que nunca ha tenido lugar de veras. Ella me provoca esa forma de melancolía que los portugueses llaman “saudade”, o sea, el sentimiento de una nostalgia por algo que pudo haber tenido lugar. Mi experiencia sólo fue expectativa. Cada vez que veía una película, tenía la impresión de hallarme en otra película, inesperada, diferente, inexplicable y terrible. Recuerdo que, siendo niño, me introduce cierta vez en una sala que proyectaba películas para adultos, un día en que pasaban *La orgías de la Torre de Nesle*. Entre dos escenas de desnudo de Silvana Pampanini, apareció de pronto un iceberg, antes de llegar el turno

a un barco de la marina nacional a bordo del cual el Presidente de la República de Chile proclamaba que la Antártica era también territorio chileno. Con la palabra "chileno", Silvana Pampanini volvió a hacer aparición en la pantalla y la película prosiguió como si nada.

Algunos años más tarde, comprendí que la irrupción abrupta de un film en otro film no era suficiente para impregnarlo de magia; sin embargo, creo haber entendido que todo film conlleva siempre otro film secreto, y que para descubrirlo bastaba con desarrollar el don de la doble visión que cada cual posee. Este don, que Dalí podría haber llamado "método crítico paranoico", consiste sencillamente en ver en una cinta no ya la secuencia narrativa que se da a ver efectivamente, sino el potencial simbólico y narrativo de las imágenes y de los sonidos aislados del contexto. Una película secreta no aparecerá casi nunca en la primera visión, y aunque es evidente que un pésimo film (pero, ¿qué es un pésimo film?) conlleva demasiados films clandestinos, no es menos cierto que no basta con que éste sea del todo malo para que llegue a ser apasionante. Una película mala carece de un sistema de vigilancia eficaz, o sea no llega a controlar la narración ni la coherencia en la actuación de los comediantes; o digamos mejor que se puede entrar y salir de ella con facilidad extrema, de manera que una verdadera multitud de pasajeros clandestinos circulan allí incansablemente. En tanto que una cinta bien vigilada, por ejemplo *A Touch of Evil* (Sed de mal), estimula nuestro capacidad de ardid. Pensemos un poco en lo que sucedería si se tratara de escuchar un diálogo de este film en el que de pronto todos los personajes hablan al mismo tiempo, como si su sentido estuviera dispuesto en línea recta. Esto daría algo así como: *Yo creo que... mexicano... ¿cuándo?.... no han almorcado... mierda... a la hora... diez... después del crimen... rápido, rápido, en el café del frente... con un abogado... que llueve... su mujer... las tripas al aire, etc.* O bien, si tratáramos de reconstruir un film de Hitchcock a partir de los mirones que desvían la intriga. O si en uno de Hawks se dejaran de lado las peleas para concentrarse en aquella nube cuyo aspecto figurativo va a hacer aparecer el rostro de George Washington. O en la proliferación de péndulos y de relojes Omega en otro de tema histórico grecorromano, lo que lo transforma ipso facto en film esotérico. O en el inverosímil castellano hablado por la gitana Ava Gardner en *Pandora*. O en la cruz agnóstica figurada por el Cristo Andrógino de Esther Williams en *La escuela de*

sirenas. O en las torpezas debidas al uso incorrecto de la túnica que hacen perder el equilibrio al Sócrates de Rossellini. Otras tantas imágenes y signos que podrían figurar en el film clandestino que busco en el interior de cada film. Sólo que tales ejercicios no son sino un primer paso en el periplo a través del océano filmico y de sus muchos archipiélagos.

Hace unos quince años, en el bar Acrópolis, justo frente al ya desaparecido Texas Bar, de Lisboa, un eléctrico de cine que trataba de explicarme el alma plural de los portugueses, me contó que cada portugués guarda un secreto importante para sí mismo y únicamente para sí mismo. Por ejemplo, el conocimiento exacto de la profundidad de un orificio mural en el pasillo sombrío de una casa en ruinas. Todos los actos de su vida deben organizarse en torno a este secreto celosamente guardado. Creo que sería difícil hallar una explicación mejor para el viaje clandestino a través de los múltiples films de la vida del cineasta o del cinéfilo. La superstición según la cual siempre vemos, o filmamos, una sola y misma película, se transforma en cada uno de nosotros en algo así como esto: de film en film, vamos a la siga de uno secreto, el cual se esconde de nosotros, porque no quiere que lo vean. El tema de esta conferencia reside enteramente en la búsqueda de aquella película y en la manera oblicua de ver el cine que genera. Mi tesis es que, sin semejante film secreto, no hay emoción cinematográfica.

Los puntos que no puedo sino rozar aquí conciernen a la filosofía y a la teoría del cine que llaman "comunicación", y sólo lo serán bajo la forma de sugerencias apenas teóricas para una "defensa retórica del arte de filmar y del cine en tanto que arte". La primera idea estratégica que conviene desarrollar podría denominarse "el plan secreto". Bajo esta designación familiar a todas las conspiraciones, hablo de una técnica que algunos compositores románticos han aplicado a obras llamadas "poemas sinfónicos". Se trata de invenciones musicales que no se someten a estructuras formales abstractas (sonata, fuga), sino a un plan narrativo que no tiene nada de musical: un paseo, una pesadilla, la historia de un amor o la de un país. Los poemas sinfónicos logrados utilizaban con prioridad los avatares de la narración para desarrollar figuras de valor puramente musical. A veces incluso la imitación del ruido de la naturaleza o del canto de los pájaros producían una materia musical, cuya propiedad era la de ser simultáneamente tema y desarrollo. A comienzos del siglo XX, el extrava-

gante Andreï Bielyï dio estructura a unas novelas sirviéndose de la forma sonata (sinfonía dramática). Utilizaba simetrías musicales como un medio para convocar sus ideas narrativas. Al cine, que desde sus comienzos fue expresión plural, le ha gustado siempre jugar a musicalizar el montaje, a contar mediante la música, a hacer bailar el diálogo. Nada de esto es nuevo ni pretende serlo; yo quiero solamente facilitar el salto hacia ese mundo de imágenes que se llama un film, al interior del cual coexisten, simultáneamente, varios otros, y que en lugar de ignorar, yo trato en la medida de lo posible de hacer visibles. Me refiero a un cine que renuncie a su capacidad narrativa e hipnótica, a su poder de encantamiento, y que prefiera volverse sobre sí mismo con el fin de dejar proliferar series de imágenes circulares y otras tantas series de imágenes fuera de campo que se beneficien del efecto de lo "ya-visto", todo esto con el fin de pluralizar las secuencias narrativas capaces de dar nacimiento a una forma inédita de narración cinematográfica, con sus reglas que inventar, con su poética que descubrir.

La forma de polisemia visual, que quiero tratar en primer lugar, consiste en ver un film cuya lógica narrativa aparente sigue más o menos siempre una historia, y cuyos pasos errantes, fallas, recorridos en zigzag, se explican por un plan secreto. Este plan puede bien no ser otra cosa, sino otro film no explícito, cuyos puntos fuertes se sitúan en los puntos débiles del film aparente. Una cinta normal distribuye siempre momentos de intensidad y otros de distracción o de reposo. Imaginemos que todos esos momentos de reposo cuentan otra historia, forman otro film, el que entra en juego con el film aparente, lo contradice y, además de especular sobre él, lo prolonga. Estos dos films imaginados, el uno aparente, el otro escondido, fuerte uno y débil otro, hagámonos ahora a la idea de que funcionan según una estructura secreta. No sería esta ni un contenido ni un enigma, sino más bien un plan arbitrario, aunque coherente -como se dice de un código genético que determina el carácter de los genes, o aún como el plan de un poema sinfónico-, minuciosos, bullente de peripecias, pero sobre el cual no se sabría estrictamente nada, porque, apenas terminada la obra, se lo habría destruido. Tratemos ahora de imaginar algunas figuras retóricas que tengan la capacidad de ayudarnos a ligar poéticamente ambos films, el fuerte y el débil. Una vez admitido que la clave narrativa reside en el plan secreto; supongamos a continuación que ese

plan secreto sea *La balada del viejo marinero*, de Coleridge. Un hombre joven es abordado a la entrada de una fiesta por un viejo marinero ebrio que le cuenta su vida. Aceptemos que el poema nos sirva de curva narrativa, la cual dará su estructura a la película por hacer. En un primer momento imaginaremos varias historias para vestir las peripecias del poema. Seremos sensibles a la tensión entre la impaciencia del joven y la fascinación que le inspiran las historias del marinero, entre la enorme cantidad de peripecias marinas y la brevedad del tiempo que toma su relato. Las historias que imaginaremos serán sencillamente respuestas narrativas al vaivén del poema; narraciones que podrán adoptar la forma de imágenes o bien de pequeñas historias. Supongamos que en cierto momento aparece una imagen compuesta perteneciente a dos secuencias narrativas que el plan secreto nos ha ayudado a producir. Por ejemplo, la imagen de la mano de una mujer en llamas; luego, una panorámica hacia su rostro en éxtasis sobre el cual perlan gotas de sudor, movimiento de cámara que se prolonga hacia el cielo haciéndonos descubrir una cruz perdida entre las nubes, en las que se dibuja el rostro de Cristo. Salvo que esta cruz es en realidad un avión DC6 que conduce a su amante a Nueva York. En suma, veríamos a la vez *Juana de Arco* y *Casablanca*.

En esta simulación, la imagen sirve de matriz a dos secuencias potenciales cuya coherencia final asegura el plan secreto. Nuestra ficción implica una certeza o una convicción: no hay en el mundo figuras desprovistas de consistencia, así no se trate de figuras que no guardan coherencia con la imagen coexistente. Una vez compuesta esta imagen doble, podemos por un momento dejar de lado el plan secreto y utilizarla como punto de partida del film a venir, porque, sabemos ya, es la imagen quien determina la narración y no a la inversa. Es a partir de esta imagen que se hará la película y no a partir del dispositivo narrativo preexistente.

La aplicación de un método como éste implica una transformación de la manera de hacer un film. El guión no puede ser anterior a la película, los actores no pueden pensarse aisladamente, puesto que ellos son antes que nada un puente entre dos o varios films, y que sirven para dar realce a aquellos elementos de la imagen que la inevitable jerarquía engendrada por el lugar de la cámara relega a segundo plano. Así, por ejemplo, un actor puede mirar un cenicero sin importancia aparente, pero que sin esa mirada no habríamos podido nunca advertir, aunque estuviese coloca-

do delante de la cámara y que más tarde se revelara de una importancia decisiva.

Este método presupone una práctica permanente del arte combinatorio. Un lugar común nos asegura que un gesto o una imagen, cualesquiera que sean, pueden ser el punto de partida de un film; sin embargo rechaza al mismo tiempo la idea de que un film pudiera estar compuesto sólo de puntos de partida. O bien no admite que el sentimiento constante de estar una película siempre en vías de comenzar pueda facilitar la coexistencia de varios films en un mismo dispositivo de imágenes. Hay arte combinatorio cuando varias secuencias temáticas se estructuran de manera tal que, basta con combinarlas con otras, para que de este modo se revelen algunos aspectos inesperados de la narración.

Idealmente, cada cinta debería poseer su propia lógica combinatoria. En busca de algunos ejemplos, imaginemos un sistema combinatorio de diez temas que se organizan según la triada siguiente: dos films, un plan secreto, que es la que acabo de proponer. Cada tema contiene dos historias organizadas según un plan secreto que le es propio, lo que nos da diez temas y una veintena de historias. En seguida, cada plan secreto se articula a las historias mediante una combinatoria que le es específica y que difiere de la del plan visible. Conviene precisar que la manera como los temas se combinan no depende de la geometría ni de la asociación libre. Difiere tanto del juego inventado en el siglo XVII por J. Caramuel, que de aquel, más reciente, del club profiláctico del Oulipo*. Para que la combinatoria genere emociones poéticas no basta con que los temas sean solamente tomados al azar, ni que estén muy distantes los unos de los otros; deben ser obsesiones. Todos nosotros somos poseedores de verdaderos tesoros de obsesiones en nuestra cabeza y en nuestro cuerpo: una manía, un juego numérico, una amante invisible, un acto heroico por realizar, un crimen deleitable cometido o por cometer, un deporte, un instante eterno. Es en ese terreno donde hay que buscar el tema encantatorio. Una primera combinatoria servirá para hacerlo girar en torno al plan secreto, con el fin de conferirle gravidez, de darle peso. Una segunda lo hará producir escenas con la fuerza poética que nace del sentimiento de estar en varios lugares a la vez, de la sensación de inestabilidad y de incertidumbre. Es de este modo que las imágenes podrán volverse al mismo tiempo abstractas y concretas, arquetípicas y cotidianas, plurales e intensamente concretas. Imágenes invocatorias y evocatorias a la vez.

En su crítica al método Stanislavski, Michael Chekhov pretende que es preferible para un actor tratar de construir su personaje a base de emociones que no se buscan solamente en un pasado real, sino también en un pasado posible; puesto que los acontecimientos imaginarios poseen mayor realidad que aquellos que han tenido lugar efectivamente. La razón estriba en que, mientras que los acontecimientos reales reciben su fuerza de la muerte, los acontecimientos imaginarios están animados por un apetito de existencia. Lo único que Chekhov olvidaba, o quiso olvidar, es que los acontecimientos que tuvieron lugar realmente son también la evocación de acontecimientos posibles ya que lo que nos sucede sólo nos ocurre a medias. De este modo, cuando Chekhov afirma que para un actor será más fácil representar a un hombre que cena el día de la muerte de su padre, si su verdadero padre está aún en vida; la facilidad se deberá no solamente a que tal acontecimiento es más real, porque es imaginario, sino porque no puede más que ser real; es un desenlace que tarde o temprano tendrá que acontecer. Su no existencia de momento no lo priva de realidad, sino por el contrario le agrega aún más.

Evocación, invocación: ambas funciones de la imagen en movimiento pueden ser complementarias. Evocación mecánica de acontecimientos que ya tuvieron lugar o que tendrán lugar, que pertenecen a otros mundos aun si esos mundos son ellos mismos los de los films, de los dioses ya muertos o de otros por venir. Invocación de acontecimientos eternos (cf. Whitehead): perpetua recreación en constante estado de regeneración o de debilitamiento. En este comercio con el más allá, el film nos invita a un viaje a lo largo de un río subterráneo, mientras que desde nuestro navío enfrentamos figuras venidas del otro mundo, figuras deformadas que, sin la obscuridad, serían invisibles. Figuras iluminadas cuya epifanía reside en las tinieblas, en aquellas formas tenebrosas cuyo origen se halla en unas penumbras todavía más densas; tinieblas que abrigan los gérmenes de toda forma. Al evocar ambas ideas modernas, mi pretensión no es tanto la de contribuir al prestigio de nuestro oficio, como de retomar una discusión todavía en curso, empezada con los comienzos del cine y aún lejos de vislumbrar su término. Para fabricar una imagen, ¿hay que comenzar por un decorado en el que se ha hecho la oscuridad total, o bien por un decorado a tal punto iluminado que todas las sombras se desvanezcan?

Pensemos en un recuerdo de infancia imaginario. Mis dos hermanos y yo dormimos en la misma pieza. Al despertarme, es todavía de noche; alcanzo a distinguir formas confusas: un camello de dos cabezas, un pie gigantesco y un cráneo plano, el que de manera inexplicable me guiña un ojo. Desde la calle, oigo venir voces que gritan: *¡Muera el sombrero!* Al tender un brazo, palpo un objeto y lo descifro a ciegas: es un vaso lleno de agua que hago caer y se quiebra. El accidente me paraliza; sé que si me levanto los fragmentos de vidrio podrían herirmé. Sé adonde se encuentran la sala de baño, la cocina, la escalera que conduce a la calle, pero no estoy del todo seguro de estar realmente despierto. No creo ("descreo") lo que estoy viendo. Jirones de sueño revisten las imágenes entrevistas en la penumbra y las animan. Entre ambos mundos, mi hermana mayor hace irrupción en la pieza, abre con suavidad las persianas y una luz de invierno pálida envuelve poco a poco las formas soñadas viéndolas de una forma plausible. Las miro, pero me basta con cerrar los ojos (o entreabrirlos) para que los monstruos reaparezcan.

Otro ejemplo. Hace poco un ladrón entró en mi casa. Reinaba una oscuridad total. Yo me había escondido en un rincón y buscaba un frasco de miel. El ladrón exploraba la casa con ayuda de una linterna de bolsillo, con la cual iba iluminando una pipa que yo no recordaba haber visto nunca, un cuadro desconocido de mi padre en bicicleta, una miniatura de la Venus de Milo, una radio, un piano inconcebible, una fuente de agua en el comedor; otros tantos objetos vistos por vez primera, cuando brutalmente alguien gritó: *¡Al ladrón!* Brutalmente todo se iluminó y los objetos desaparecieron junto con el ladrón. En estos dos ejemplos, evocación e invocación se mezclan, mientras que el punto de partida de las imágenes reside en la oscuridad total.

Un ejemplo más todavía. Desde hace algún tiempo, compruebo que padezco de cierta dificultad para leer, y en un momento me pareció que ya era hora de recurrir a las competencias de un oftalmólogo. Después de efectuados los tests, el médico procedió a limpiarme los ojos, junto con prevenirmé: *La dilatación de su pupila hará que toda fuente luminosa le provoque un encandilamiento*, lo que en efecto no tardó en producirse. En el momento en que buscaba una salida hacia la calle, me crucé en la antesala del gabinete médico con una modelo célebre, perseguida por una jauría de fotógrafos. Numerosos fogonazos estallan aquí por uno y otro

lado y cada uno de ellos me sume en un blancor total, un blanco absoluto. Entre dos destellos, trato de reconstruir el mundo. La escena se eterniza y, a partir del octogésimo disparo fotográfico, comienzo a descifrar los objetos surgidos del mundo blanco que, entretanto, se ha vuelto más real que aquel mundo de tinieblas en el que habitan el oculista, la modelo y los fotógrafos. De golpe me doy cuenta de que me hallo emprendiendo un viaje desde el consultorio del oculista, en la calle Beaufreillis, a la Antártica, tal como aquel descrito por Poe en *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*. La situación parece de las de nunca acabar, cuando brutalmente me doy cuenta de que el mundo de las tinieblas se ha despoblado, que los fotógrafos lanzan sus relámpagos desde el mundo antártico, y que la joven modelo, tan blanca y cristalina, casi transparente, aparece gracias a los destellos de sombra que la hacen visible durante algunos segundos. El punto de partida de la escena es, pues, una imagen cuyo origen se encuentra en el deslumbramiento.

En los tres ejemplos dados, el punto de partida ha sido siempre una imagen-situación. El sueño de un niño, el ladrón espectral, los destellos deslumbrantes. Las ficciones propiamente tales vienen solamente después, y sólo pueden desarrollarse a condición de ser vueltas a sumir constantemente en la imagen que las generó. La imagen-situación es el instrumento que permite la evocación o la invocación de los seres imaginados. Es ella quien sirve de puente y de aeropuerto a los múltiples films que van a coexistir en el film que será visto.

He evocado en varias ocasiones la expresión de "doble visión", sin darle nunca un sentido preciso. La he utilizado tal como la encontré en los manuales de brujería bretones o alemanes, es decir, como aquello que permite ver las cosas de este mundo, rodeadas de aquellas otras cosas venidas de otro mundo, situado en otro lugar o en otro tiempo. Por ejemplo: ver a un amigo que nos habla de sus proyectos futuros y ver, al mismo tiempo y detrás de él, su ataúd, su cadáver, sus familiares que lo lloran ya. O aun verse en un espejo que refleja nuestra imagen, pero ver también que, en lugar del mobiliario de la pieza en la que nos encontramos, hay una playa lejana. Anticronía. Antipopeya. El cine incorporó muy rápidamente esta visión particular –fundido encadenado y flash-back– sin haber tratado nunca de hacer de ella el punto de partida de una secuencia, sino más bien una figura dramática, de la cual, en buenas cuentas, era posible

prescindir (cf. André Bazin, *La muerte del fundido encadenado*). Me parece por el contrario que dichas imágenes mezcladas podrían haber dado origen a un campo ficcional situado en torno a la imagen-situación. Sólo que esta doble imagen no es posible sino bajo ciertas condiciones: 1) No ser interpretada como dos imágenes sobreuestas, de las que una sería real y la otra simbólica: la mujer fatal sobreposta a una serpiente (a menos que la mujer fatal coleccione serpientes y que perezca al fin del film estrangulada por un reptil); 2) Las dos imágenes sobreuestas debieran hacer referencia a una tercera, invisible pero evidente: la mujer fatal y la serpiente hacen referencia a la condición errante de las almas: del animal al hombre y viceversa; 3) La imagen debe evitar constituirse en alegoría autónoma. Debe permanecer fragmentaria e inacabada.

Desde sus comienzos el cine ha sido el arte de yuxtaponer fragmentos de vida real de modo tal que puedan dar la impresión de un *continuum*. Desde entonces, los cineastas se han dividido entre aquellos que preferían el arte de yuxtaponer y aquellos que ponían en valor los acontecimientos ocurridos al interior de cada fragmento. Para decirlo claramente: los partidarios del montaje y los partidarios de la puesta en escena. Sin embargo, nadie o casi nadie creyó bueno interesarse en lo que sucedía en dos fragmentos. Aquellos que trataron de enunciar los problemas (Russell, Dalí, Buñuel, Welles) fueron considerados como bromistas. Ahora bien, se sabe no obstante que toda broma enmascara un problema serio. Éste podría plantearse del modo siguiente: ¿qué ocurre entre dos tomas, entre dos fotogramas, dos films que vemos en la televisión, saltando de uno a otro sin parar? Esta cuestión ha engendrado una buena parte de las ideas que me empeño en clarificar aquí. Provisionalmente, bautizaría de buena gana estas ideas como "fragmento ausente", "punto hipnótico", "tedio sublime".

Hace algunos meses, en el curso de un viaje a Grecia, me encontré ante una antigua escultura que representaba un caballo, de cuya obra original no quedaban sino siete fragmentos insertos en una armazón de alambres. Mi primera sorpresa surgió cuando intentaba figurarme el caballo ausente en su "caballidad", para lo cual debía borrar mentalmente uno a uno los fragmentos reales del caballo que tenía delante mío. Cada vez que trataba de examinar el conjunto de esos fragmentos concretos, pasando de uno a otro, un caballo rápidamente recomuesto se escapaba de uno

de ellos, saltaba al punto por la ventana y trotaba hacia las nubes. Llegué a la conclusión de que si quería ver el caballo original, iba a tener que sacrificar los fragmentos del caballo que tenía delante de mí. Lo que puse en ejecución sin más tardar. El caballo eterno volvió sobre sus trancos o, mejor dicho, no dejó ni un momento de volver en secuencias indiscernibles, como borradas, debilitadas. De hecho, el caballo fantasmático tenía necesidad de fragmentos reales, como los aviones tienen necesidad de aeropuertos. Me resigné, pues, a volver a ver los fragmentos delante de mí. Sin embargo, el caballo reviviente persistía en una volatilidad inactual, hasta el momento en que, habiendo comprendido que para aterrizar un avión no necesita disponer varios aeropuertos, sino de uno a la vez. Escogí entonces uno de los fragmentos y me desentendí de los otros. El milagro se produjo: el caballo fue regenerado a partir de ese solo fragmento. Traté de repetir la experiencia con otro de los fragmentos, luego con otro más, y cada vez la experiencia se repitió, pero de manera diferente, como si cada fragmento engendrara un caballo distinto. Me resolví entonces a llevar a cabo la experiencia extrema: apelando a toda mi capacidad de concentración, traté de invocar al mismo tiempo los siete caballos correspondientes a los siete caballos expuestos. Ninguno respondió al llamado. Finalmente, haciendo uso de la lógica del sinsentido (la "razón de la sinrazón"), debí concluir en que uno de los fragmentos debía tener un poder "descaballante". Fue entonces que apareció la figura retórica que bauticé sin tardar como "fragmento ausente". En el caso que nos ocupa, la función de una figura tal es la de volver visible la condición incompleta del cine. Todo film, en efecto, es por naturaleza incompleto, puesto que está hecho de segmentos interrumpidos por la interjección "¡Corten!" proferida por el realizador. Si tratamos de completar esos fragmentos, son varios los films que responderán al llamado. Si consideramos cada fragmento de una película como un aeropuerto, aceptaremos la idea de que es posible hacer acudir múltiples films, con una condición: siempre harán falta algunos fragmentos vacíos o inertes que sobrevuelen el film en búsqueda de un aeropuerto que no hallarán nunca: tal es "el fragmento ausente".

En un ensayo desopilante sobre *Ulises*, la novela de James Joyce, el psicólogo cabalista Carl Jung refiere que la plétora de juegos de palabras y de pasajes secretos en dicha novela lo había hundido en un gran sopor, hasta caer incluso en un sueño profundo. De lo que no concluyó que

la novela fuera aburrida; antes bien proclamó que se trataba de un texto hipnótico; que contenía por lo menos un punto hipnótico. Hace algunos años, después de la lectura del curioso ensayo *Dreaming*, de John Malcom, un amigo matemático, Emilio del Solar, y yo, decidimos escribir un libro sobre los sueños, para lo cual nos pusimos a practicarlos en los lugares más diversos: en una calle, caminando, bajo una mesa, en medio de una comida, o de un discurso, o, por supuesto, de un film. Una vez adquirida la capacidad de dormir a voluntad, nos dedicamos al examen del mecanismo del sueño y, sobre todo, a la relación entre los momentos del sueño y los de la vida real que lo cernían. Nos quedó muy claro que los segmentos de la vida real funcionaban entre ellos como los de un film, con segmentos montados de modo de crear la ilusión de continuidad. Salvo que cada segmento de vida real contenía "al interior" de la imagen aparentemente compacta algo así como unos segmentos potenciales, del mismo modo que un plano secuencia, a pesar de su continuidad retórica (puesto que en su caso todo corte está prohibido), crea efectos de acercamiento o de inversiones imaginarias del punto de cámara: un hormigüeo de imágenes "soñadas", sobrepuestas a las imágenes visibles, dándonos la impresión de ver el mundo real desde el lado de los sueños y de los olvidos, como en el estado de adormilamiento.

Antes de continuar, quisiera recapitular tres tipos de cortes utilizados en el montaje de una película: el americano, el francés y el ruso. En el americano hay continuidad perfecta entre dos segmentos gracias a la práctica, en el montaje, del "corte invisible". Por eso, cuando se pasa de un punto de vista a otro, se vuelve al personaje exactamente ahí adonde se le había dejado en el punto de vista anterior, lo que da como resultado films conjugados en presente, fluidos como una autopista a la hora de la siesta; fluidos y vacíos. El método francés es perverso, es decir, teatral, y consiste en presuponer que, cuando se cambia de punto de vista, se toma tiempo, y que esta pérdida temporal debe figurar en el film. Así es como en el montaje, de manera ritual, se cortan algunos fotogramas en cada segmento del film premontado. Al contrario del francés, el montaje ruso presupone que cada segmento es autónomo, que cada segmento es una película diferente, y que cuando se pasa de uno a otro, para restablecer la continuidad hay que agregar algunos fotogramas con el fin de hacer recordar lo que acaba de ocurrir en el fragmento anterior.

Volvamos ahora a la historia del sueño y del despertar. Imaginemos el momento de un film en el que confluyen todas las distracciones hipnóticas: el punto aquel en el que nosotros, espectadores, nos quedamos dormidos real o metafóricamente; aquel en que perdemos el hilo de la historia y que, a pesar del desinterés, no llegamos a sentir deseos de abandonar la sala, muy por el contrario. A partir de ese punto, podemos por fin decir que estamos en el film. ¿Pero qué significa estar en una cinta? Quienquiera que vaya al cine a ver un film, asiste a un espectáculo que sabe repetible al infinito, puesto que registrado en un soporte. Pero aquel que se ha dormido real o ritualmente, forma parte de la película en cuanto que, en adelante, no sólo asistirá al aterrizaje de las imágenes y de los acontecimientos, sino también a su despegue, y esas imágenes vuelan tanto en la dirección del film como en la del espectador en busca de sus múltiples vidas privadas. Un viejo refrán de Hollywood pretende que una cinta tiene éxito cuando el espectador logra identificarse al protagonista: es él quien conduce la acción, es él quien debe vencer. Yo creo más bien que en un film digno de ser visto uno debe identificarse con el film mismo y no con uno de sus personajes. La identificación debe hacerse con los objetos manipulados, con los paisajes, con los múltiples personajes, desdoblamiento este que sólo puede tener lugar una vez pasado, sobrepasado, el punto hipnótico. A partir de ese momento, uno se encuentra en otro film. Antes del punto hipnótico estamos delante de un espectáculo: las imágenes vienen a nosotros; ahora habría que decir mejor que las imágenes despegan del aeropuerto que somos nosotros, y se van volando hacia la película que vemos. Somos de repente todos los personajes del film, todos sus objetos, sus decorados; vivimos aquellas conexiones invisibles con la misma intensidad que la secuencia visible. Un buen profesor de construcción dramática podrá pretender, de todos modos, que lo que nos sucede no es otra cosa que aburrimiento. Y es verdad que en la medida en que pensamos el cine como entretenimiento o como un deporte, se requieren dos condiciones para quien quiera ser cautivado por el espectáculo: pretender, por una parte, que somos especialistas, conocedores del juego y, por otra, afirmar que estamos dispuestos a adoptar el punto de vista del protagonista. En el caso contrario, lo seguro es que nos aburriríremos. Ahora bien, ¿de qué aburrimiento se trata? Si el papel del actor no es el de subrayar las peculiaridades psicológicas suyas, sino el de tender puentes entre las dife-

rentes particularidades de la escena, entonces el hecho de identificarse al protagonista y ver todo el resto como rivales equivale muy sencillamente a no ver nada.

Desde el film *La guerra de las galaxias*, sabemos que la industria del cine, como todas las otras industrias, necesita modelos de fabricación, es decir, prototipos. Esta idea ha sido impuesta al mundo entero y no solamente a los Estados Unidos. Los teóricos de la comunicación han dado a luz poco después la expresión de "paradigma narrativo industrial", es decir, un modelo narrativo sometido a reglas conocidas por todos. La más célebre es la de la "teoría del conflicto central", pero hay aún otras que han ido haciendo su aparición.

En fecha reciente se ha inventado el paradigma del "realismo mágico", cuyo principio -su motor- es el de la historia eterna: todo lo que se ve ya ha ocurrido y volverá a ocurrir varias veces. Pero existe todavía un tercer modelo, de origen europeo: aquel que los críticos norteamericanos han caricaturizado diciendo que produce historias en las cuales todos los personajes ya están condenados antes de que terminen de pasar en la pantalla los títulos del reparto. Sin embargo, se trata de un modelo de origen arcaico, que sostiene que nuestro destino ya está escrito en las estrellas, y que lo terrible no es que esas historias no lleguen a ocurrir, sino que solamente puedan existir en el tiempo, mientras que allá en lo alto, ellas sí tienen lugar. Valga un ejemplo de cada uno de estos paradigmas. Unos conspiradores deciden matar al tirano (digamos, a Julio César). Dificultades múltiples retardan el cumplimiento del momento supremo, hecho posible finalmente gracias a la colaboración de Bruto, el insospechable. Aplicación estricta del paradigma del conflicto central. En otra historia (digamos, *La muerte de Julio César*), vemos a los conspiradores apuñalando al tirano, quien descubre que entre sus asesinos se encuentra Bruto. Más que bajo el efecto de las puñaladas, Julio César se siente herido de muerte por la visión del traidor insospechado y se deja morir. Pero, dice Borges, inventor involuntario de este segundo paradigma, el destino adora la repetición. Algunos siglos más tarde, una banda de gauchos, al sur de Buenos Aires, apuñala al patrón; entre los gauchos se cuenta uno de los hijos de la víctima. La atracción que provocan las historias sometidas a este paradigma reside en el hecho de que son repetibles; lo que vuelve trivial de este modo un recurso más conocido bajo el nombre

de "historia inmortal". Ahora último este recurso se ha convertido en paradigma industrial, aunque se lo encuentre ya, aquí o allá, en la historia del cine (*Pandora*, *West Side Story*). En el tercer caso, Julio César, aficionado a la astrología, descubre, aún joven, su destino en las estrellas. Sabe que será víctima fatal de una conspiración; sabe que el número de sus asesinos será catorce, pero no ve sino trece. Cuando por fin, en el momento mismo del crimen, descubre que la estrella que faltaba era Bruto, exclama: *Entonces eras tú*. Puede ahora morir con la satisfacción de un lector de novelas policiales que, habiendo descubierto al asesino, cierra el libro y se duerme.

Pero los films que nacen de tales modelos narrativos industriales son intercambiables: el deber de transparencia prohíbe el secreto y la unicidad de un film. Orson Welles se preguntaba: *¿Para qué trabajar tanto si es para fabricar sueños ajenos?* Hay que decir que Welles, al creer a la industria capaz de soñar, daba pruebas de optimismo. Aceptar su postulado equivaldría a confundir el sueño con la mitomanía interesada, la mentira calculada. A pesar de todo, seamos más optimistas que él: aun cuando la industria se perfeccionara (en su tendencia al control de todo), nunca llegaría a ocupar el espacio de incertidumbre ni la polisemia propia a las imágenes; nunca lograría la posibilidad de transmitir un mundo privado en tiempo presente en donde radican varios pasados y varios porvenir. Presente abierto y por lo tanto inactual. (*La inactualidad*, decía Alberto Savinio, *consiste en cercar el presente quedándose siempre ligeramente más acá o ligeramente más allá*). Es en esos mundos privados que harán su aparición unos films que el deber de misterio y la práctica de la clandestinidad volverán inclasificables, proteiformes, inagotables, en suma, porque estarán dotados de una polisemia infinita; duros de derribar, además, porque, como aquellas lombrices de tierra que, a falta de alimentos, se rejuvenecen, vuelven al huevo y renacen, esos films sabrán hacerse pequeños sin desaparecer. Con un poco de suerte, todos podremos ser testigos del renacimiento de ese cine, igual a sí mismo, y, por esa razón, más intratable que nunca.

Capítulo VIII

Enseñando, aprendiendo (el cine)

Fragments de un libro por venir

LLEGADO A ESE PUNTO, he creido comprender que:

a) En el cine, sólo una parte de las recetas, de las ideas o de los automatismos del oficio son efectivamente transmisibles. Y aunque la evolución de las nuevas técnicas se oriente hacia un *savoir-faire* susceptible de ser integralmente transmitido, nos hallamos todavía lejos de haberlo alcanzado, y es tanto mejor que así sea. Uno de los aspectos del trabajo de enseñanza del cine consiste no ya en transmitir, sino en evitar la transmisión de sus propios estilemas egológicos (neologismo quizás un tanto pesado, pero claro), quiero decir, el traspaso de los elementos autobiográficos del film, que son de hecho intransmisibles. Cuando digo "autobiográfico", no pienso en referencias a la vida personal del realizador; de lo que quiero hablar es del film agazapado detrás del film, esa especie de aura autorreferencial.

Juan Emar describe en su novela *Umbral* (vol. 4, capítulo 3) el proceso de fabricación de un cuadro como el encuentro, el diálogo y el duelo entre el "genio del pintor" y el "genio del cuadro". Un lugar común del arte poético quiere que *el poema sea más inteligente que el poeta* (Waldo Rojas), o bien que el oficio de poeta consista en seguir al poema allá adonde él quiera llevarnos (García Lorca). Detrás de esta metáfora se esconde la misma intuición: todas las obras de arte son mundos autónomos, y por eso mismo sólo son parcialmente tributarias de los dones de su autor. *Todas las grandes novelas son autobiográficas*, dice Carlos Fuentes. Detrás de cada una de esas novelas subsiste una existencia real, late una

vida personal, pero la persona en cuestión no es el autor de la novela, sino un ser innominado, un Golem hecho de palabras, de referencias, de cristalizaciones de experiencias múltiples, cuya existencia es tan real como la del autor, y cuyo pudor, discreción y secreto íntimo no son sino más grandes. ¿Cuál es entonces la porción transmisible del saber cinematográfico? Para simplificar un poco, yo diría que se puede simplificar todo aquello que es reducible a ejemplos, a ejercicios, a experimentos y a juegos. En suma, todo lo que en líneas generales es previo a la realización de un film. Más claro aún, se trata de fijar los automatismos que todos los cineastas poseen, aunque a veces ellos mismos los ignoren.

b) La mistificación del cine ha tenido por efecto el de recargar el acto de filmar de un montón de rituales inútiles. Eliminarlos sería una tarea harto difícil, y no por ello menos indispensable. En primer lugar, están las formalidades protocolares que preceden a toda toma: las órdenes "marciales" del tipo de *¡Cámara!, ¡Acción!, ¡Silencio en el plató!, ¡Que nadie se mueva!, ¡Descuelguen los teléfonos!, ¡Paren el tránsito!, ¡Basta de fotos!...*; luego, la ceremonia de entregar a los actores las instrucciones de último minuto, salpicadas de propósitos tan afectuosos como amenazantes.

En la mayor parte de los casos, el actor tiene ya una idea clara de lo que él tiene que hacer en la toma, aun si esta idea no siempre es muy precisa. En lugar de tratar de disuadirlo, se debe por el contrario contar con esa falta de precisión: de lo que dependerá todo el interés de su trabajo. Sobrecargado de instrucciones, es muy posible que el actor se distraiga y con ello pierda ese vacío mental indispensable para dar vida a lo que debe hacer, o bien que haga exactamente aquello que se le pide que haga, y de este modo, privado de la posibilidad de sorprenderse a sí mismo, no llegará a sorprender a nadie. Capítulo aparte merece la manía de fotografiar todo lo que sucede en torno a la filmación: los actores antes y después del maquillaje, los ensayos, los decorados y de registrar en video las escenas que luego serán filmadas.

Por mucho que el cine sea el arte de dominar, de reconducir y, por fin, de capturar ese desborde de signos que es el mundo real, tal como la cámara lo capta, llevar a cabo esta empresa exige lograr un equilibrio entre las operaciones de ver y de prever. Si tenemos que saturarnos de toda especie de materiales protofilmicos, se corre el riesgo de bloquear el paso entre nuestras previsiones y lo que tenemos ante los ojos en el

momento de filmar. Prever es sobre todo una operación mental consistente en combinar cosas y acontecimientos propios del film con otros elementos que le son externos, cosas vistas en otra parte, soñadas o imaginadas. Pero es en la película, y en ninguna otra parte fuera de él, que debe actualizarse dicha previsión. La previsión es de este modo un conjunto de secuencias constantemente intercambiables, y cada una de ellas puede tomar cuerpo en la película, pero en ningún caso antes de su último momento. La holgura indispensable de la que depende este arte combinatorio, que es la previsión, se pierde bajo el fárrago de fotos y de videocasetes. El estorbo que producen todos aquellos materiales superfluos vuelve rígidas y mecánicas las previsiones, cuya única contribución final será la de darnos la impresión de que el film está terminado antes de que haya sido hecho.

c) Las reflexiones teóricas, las consideraciones estéticas hechas a propósito de ejercicios, o bien en torno de los films en curso de realización, son siempre reductoras, además de desalentar a los aprendices de cineasta demasiado sensibles, en general, los más interesantes. Todo lo que un estudiante hace es interesante, tanto lo efectuado de modo técnicamente correcto como sus errores y fracasos. Estos últimos a menudo dejan ver la "marca de fábrica", el rasgo personal. Recordemos a un autor como Morelli, el primero en haber aplicado a los cuadros del Renacimiento italiano una técnica de autentificación basada en el rasgo personal. Morelli buscaba justamente aquellos puntos de detalle repetidos de obra en obra, pero sin gran interés temático ni pictórico, gracias a los cuales el autor, con insistencia casi maníaca, se manifestaba en sus telas, reproduciendo en el cuadro, por ejemplo, una cierta forma de orejas o de manos, ya presente en tal o cual pintura suya anterior. En el caso de mis estudiantes, trato de dar caza a esas insistencias inútiles operadas sobre ciertos objetos, ciertos gestos o movimientos de cámara; cuando estos tres se combinan siempre de la misma manera, se puede decir que el rasgo personal ha sido ya fijado. Si en ello veo una tarea prioritaria, no es porque un rasgo tal sea el más importante, ni el más digno de interés desde un punto de vista estético, sino porque, a semejanza de Morelli, pienso que es algo indispensable para infundir aliento al mundo que el artista se propone crear. Al cabo de cierto tiempo, este rasgo ya no tendrá más importancia que la firma al pie de una pintura o que los tics decorativos del autor. Sea

como fuere, para el cineasta novicio se trata de su manera de marcar un territorio en el que deberá levantar sus ciudades imaginarias y dictar sus leyes.

En cuanto a los peligros de la crítica teórica precoz, me acuerdo de una anécdota reciente en la que me tocó, como se dice, la suerte de lucirme sin querer. Un estudiante se presentó en el curso con un ejercicio en el que mostraba su casa, algunas personas evolucionando allí y algunos paisajes. Dio como explicación que la ventana representaba la frustración sexual, el árbol la confusión de sentimientos, las idas y venidas de la gente, el temor a la muerte. Sin más comentario, le pedí que continuara filmando. Una semana más tarde volvió con el material de un nuevo ejercicio que mostraba una cafetería y un joven sorbiendo su taza de café, con la mirada puesta sobre un punto que resultaba ser otro estudiante que le daba la espalda. Este último se levantaba y salía rumbo a un parque, en dirección a una pintura mural de grandes dimensiones. Se veía en seguida al primer estudiante que salía a su vez de la cafetería y, paseando la mirada en todas direcciones, la detenía de pronto en un punto de la pintura. Ahí se dejaba ver la imagen de un joven vestido exactamente como el primer estudiante. Explicó que el estudiante que daba la espalda en la cafetería representaba la represión de tendencias homosexuales, y que la desaparición del segundo estudiante en la pintura mural representaba la cosificación de su humanidad por la mirada ajena. Esta vez me permití celebrar lo que yo estimaba como una buena idea cinematográfica, es decir, el hecho de vestir al segundo estudiante con el atuendo del personaje de la pintura. A la semana siguiente el mismo aprendiz me trajo un ejercicio que él había llamado "El bautizo". Mostraba éste a un estudiante tocando en el piano un tema repetitivo, mientras que otro estudiante lo espiaba a través de una puerta abierta. El primero se levantaba, echaba una mirada hacia otros tres personajes que dormían e iba al baño seguido por el espía. De pronto, el primer estudiante se desplomaba en el suelo, desvanecido; el otro estudiante se acercaba entonces y orinaba sobre él. El autor explicó esta vez que la música representaba la confusión mental del protagonista, los durmientes la indiferencia de la sociedad, y el espía los deseos homosexuales reprimidos. El desprecio estaba representado por la transcripción literal de la expresión inglesa "*to piss off*". Le hice notar que esta expresión no existía en todas las lenguas, y que para que la escena

fuerza comprendida en Chile, habría hecho falta que el protagonista defecara sobre el espía. Mi crítica se detuvo en este punto, pero no así la de los otros estudiantes, exasperados ante tal cúmulo de alegorías. No sin cierta violencia, eran éstos de opinión que las imágenes del ejercicio eran incoherentes, que decían cualquier cosa, que lo mismo podían ser comprendidas como una alegoría de la guerra del Vietnam, la muerte de Cristo o el problema de la inflación en Brasil. El autor escuchó estas críticas tan atento como afligido y agradeció a sus condiscípulos bajo un murmullo. Mi intervención siguiente consistió en criticar las críticas, las cuales suponían éstas todo un sistema narrativo en el que cada figura humana debía encarnar un personaje sujeto a múltiples voliciones, pero organizado alrededor de una sola de entre ellas. Traté de hacerles notar que ese sistema narrativo era tan alegórico como los ejercicios sobre los cuales habían recaído sus críticas. Hubo de mi parte algo de exageración, por supuesto, al aconsejar a este estudiante, en resumen, que siguiera adelante con sus obsesiones, y acto seguido lo invité a almorzar. Era un hijo de exiliados. En la mesa hablamos del exilio y de la obsesión del exiliado por los laberintos: también hablamos de Orson Welles, de cocina y de vinos, y de su relación eventual con la factura industrial del cine. Dos semanas más tarde volvió con un ejercicio bastante extraño: se veían en él su casa, su familia, la calle frente a su puerta y nada más. Por simple rutina le pregunté lo que quería decir con todo eso. *Nada*, me respondió. Todo lo que había querido era mostrarme su casa. El día de la presentación de los ejercicios de fin de año, trajo un cortometraje de diez minutos, compuesto de un solo y casi irreprochable plano-secuencia. La cámara iba y venía de una habitación a la otra, encontrando cada vez unos personajes. El desplazamiento en la primera parte del plano-secuencia era suficientemente claro y preciso para permitirnos recomponer mentalmente el espacio de la planta baja de una casa típicamente norteamericana. Pero enseguida, mediante los movimientos de ciertos personajes de una pieza a otra, a espaldas de la cámara durante las tomas, así como gracias al desplazamiento de algunos muebles, el mismo espacio se convertía en otro, diferente al punto de volver irreconocible el plan mental que nos habíamos hecho al comienzo. Luego el desplazamiento se repetía por tercera vez, siempre en la misma toma, acentuando ahora los procedimientos descritos, y volviendo de este modo más y más incierto el espacio interior, hasta hacer de

él un laberinto. Era la prueba de que el concertador de alegorías había llegado a ser un cineasta: por algún tiempo su rasgo personal sería el laberinto. En cuanto a mí, acababa de darme cuenta de algo que hasta entonces me había pasado inadvertido: aquello que los movimientos de cámara de los ejercicios anteriores tenían en común era su capacidad de hacernos perder las referencias espaciales. Sin que me diera cuenta, el rasgo personal del autor había estado presente desde el comienzo.

Días más tarde me contó que, después de las críticas severas de sus camaradas, había estado a punto de abandonar la escuela. No porque le parecieran particularmente duras, sino justamente porque las había encontrado justas. Me vino entonces a la memoria la frase de un colega: *Las buenas críticas rara vez tienen razón, las malas siempre.*

d) Que la transmisión de un saber, en última instancia, se hace en secreto, en ausencia de testigos, trabajando con sus alumnos uno por uno. Al comienzo un número reducido de grupos permite establecer el primer contacto. Si llega a ocurrir que el profesor-realizador está en actividad, el mejor medio para entrar en materia consistirá en poner al corriente a los estudiantes de ciertos problemas concretos que se le plantearon en sus trabajos recientes, así como de aquellos que él deberá enfrentar en sus próximos proyectos de filmación. Por poco apego a la enseñanza que posea el profesor, y por prosaico que sea en tanto que realizador, siempre estará a su alcance poder transmitir más de alguna astucia inédita a sus alumnos a partir de la explicación de un simple plano-secuencia. La parte más estimulante del trabajo, en todo caso, será siempre la de imaginar y hacer realizar a los aprendices ejercicios que comporten algún problema teórico y, en segunda instancia, en lugar de acompañar ese trabajo práctico de comentarios o de rectificaciones, realizarlo uno mismo, a riesgo de incurrir en errores evidentes e, incluso, aplicarse en cometerlos abiertamente. La posibilidad de la crítica teórica y de la crítica a secas tienen ese precio. El objetivo perseguido primeramente no es otro que el de dar confianza al aprendiz, y en seguida de sembrar en su espíritu dudas saludables. La idea es que si a la primera de cambio le ocurre al maestro cometer errores triviales, es que la reputación de labor difícil que acompaña al cine se justifica de sobra. Para alguien que emprende su primer film todas las soluciones son fáciles; todo parece evidente y al alcance del cualquiera. Sólo más tarde el joven realizador se dará cuenta de que los recursos

expresivos empleados en su primera película se han encogido como una piel de zapa; que esos medios tienen de pronto la intensidad infantil de la primerísima experiencia, y que, urgido por el entusiasmo sofocante, no desprovisto de estupor, de ver nacer una obra primera con sólo poner en marcha esa máquina diabólica que hace ella misma casi todo el trabajo, se entrega al público algo que, por exceso de atención, se estaba muy lejos sospechar que se había puesto en el film.

Se dice que no hay primera cinta del todo mala, lo que no es tan falso, con la sola condición de que el cineasta posea siquiera un atisbo de inspiración. No siendo esta última para todas las artes, al fin de cuentas, más que la intuición súbita de la totalidad de la obra y de sus efectos, ella es aún más necesaria en lo que toca al arte del film, tal vez a causa del peso enorme y del gran número de operaciones técnicas y protocolares que gravitan sobre el proceso de filmación. Esta curiosa forma de lucidez emocional conduce a menudo al artista a simplificar, aquí y allá, en el último minuto; a agregar una exclamación al fin de tal o cual frase pronunciada por tal o cual personaje, a eliminar un par de juegos de luces que se creían necesarios, o un travelling previsto desde la primera versión del guión. Todas esas modificaciones mínimas pueden conseguir que la cinta sea modificada para bien de punta a cabo. Es el momento en el que se puede decir que el film comienza a existir con vida propia. Con este recién nacido, el realizador ha entrado entonces en contacto mediúnico con su película, acepta ahora sus exigencias caprichosas como uno debe plegarse a los horarios de sueño de un bebé.

A la altura de su segundo film, el cineasta deberá apelar a los recursos que cree poseer, para descubrir que al fin y al cabo éstos no le faltan. Nada le impedirá inventar nuevos ornamentos, multiplicar los tics de estilo, pero es en eso que se dará cuenta de que por mucho que agregue más recursos no obtendrá más efectos, y que el recién nacido tardará más en dar su primer vagido. Nuestro artista no ha comprendido que lo que él llama recursos no es de ninguna manera un conjunto de efectos neutros puestos al servicio de una intriga. Sin que él lo haya advertido, los travellings, los primeros planos, los juegos de claroscuro, etc., eran el film antes del film. Del mismo modo que una molécula de ADN no se parece a un conejo, una partitura no posee tampoco el don de cantar; la primera contiene al conejo y la segunda, las instrucciones que harán posible una canción.

Cada nueva cinta exige, de este modo, recursos nuevos, aun cuando estos puedan no ser sino una nueva molienda de los antiguos. Si retomamos el ejemplo de la partitura, lo que el joven cineasta estaba haciendo redundaba en orquestar la misma melodía, sin necesidad alguna para su ejecución musical.

Husserl sostiene que, antes de percibir un fenómeno, construimos unos noemas, unas estructuras deseantes en las que se instalan y toman forma nuestras percepciones. Pareciera que algo semejante sucede con el primer momento de la intuición de una película. Al comienzo sentimos intensamente sólo la presencia de movimientos de cámara e imágenes intercambiables que acuden a colmarlos. Se trata de ritmos visuales intuitivos, especie de danza abstracta, de espectros no identificables que se substituyen los unos a los otros vertiginosamente, hasta el momento en que se produce una cristalización inesperada que instala ahí adelante una imagen moviente surgida Dios sabe de dónde.

Una pequeña digresión: en un curioso ensayo sobre el cubismo, Hintikka califica de "realistas" las obras surgidas de esta tendencia, en el sentido de que lo que ellas muestran son formas fragmentarias de cosas retorcidas, fracturadas, sometidas al mismo tiempo a varias perspectivas y que, en lugar de representar algo reconocible, reproducen el proceso del conocimiento. Esta idea, a la que tendremos que volver a propósito del "mapping", no deja de ser estimulante. Pero sigamos por el momento con los avatares de la enseñanza del cine.

Estábamos en que el joven cineasta descubre que no puede hacer un nuevo film reciclando los recursos utilizados ya en su *opera prima*. Tendrá que esperar que venga en su auxilio una estructura hecha de movimientos de cámara y de articulaciones de imagen sin imagen. (Tenemos en los sueños frecuentemente impresiones de este tipo: vemos un rostro de rasgos cambiantes, luego un paisaje sin contornos, y entre esas imágenes nos movemos con total moliecie; salvo que, en lo que concierne a las imágenes que nos ocupan aquí, las estructuras, los ritmos y las sucesiones que aseguran el paso de una a otra dan la impresión de solidez). Dichas imágenes son continentes articulados, animados de un dinamismo propio.

Esta descripción no es la de una operación mágica. La intuición de las estructuras obtenidas al articular los movimientos de cámara, es-

tructuras deshabitadas o semihabitadas, y que apenas percibidas evocan o convocan imágenes, no resulta útil sino al cabo de un largo trabajo de imaginación en torno al tema, o a los temas concernidos por la idea de un film: trabajo de documentación, elaboración de dossiers, recolección de informaciones diversas, ejercicios sobre objetos, enumeración de objetos, acumulación de situaciones, visitas de reconocimiento a los lugares previstos para el desarrollo de la filmación.

Se requiere de un enorme trabajo de acumulación para conseguir la primera imagen germinal, que es a la vez imagen y estructura. Pero antes de examinar algunas de las peripecias posibles de semejante aventura, debo volver a la aserción que sirve de apertura a estos párrafos. Sus resonancias pueden parecer algo arcaicas. En última instancia, la transmisión del *savoir-faire* cinematográfico (algunos otros agregarán que vale lo mismo para aquella de todos los artes y de la filosofía) se efectúa sin intermediario del maestro al aprendiz, y a solas. Debo, antes que nada, limitar su alcance. "A solas" quiere decir que aquel que posee el saber hacer debe adaptarlo a la manera de comprender de su aprendiz, y que este proceso tiene algo de singularmente íntimo. Panovsky escribió un curioso epitafio sobre la tumba de Ernst Kantorowicz:

*Maestro de sus maestros,
discípulo de sus discípulos,
amigo de sus amigos,
amó la vida,
no temió a la muerte.*

A parte el sesgo sentimental de este epitafio, la frase *discípulo de sus discípulos* merece que nos detengamos en ella. Una antigua superstición pedagógica pretende que la enseñanza de maestro a alumno tiene como condición el aprendizaje mutuo. Esto es verdad por lo menos respecto de un punto: nadie recibe un saber del mismo modo. Para algunos basta una fórmula sucinta seguida de un ejemplo fácil de llevar a cabo. Otros necesitan comenzar por una serie de ejercicios que les permitirán llegar a una fórmula parcial, ella misma seguida de nuevos ejercicios hasta la comprensión y el dominio de los temas enseñados, los cuales solamente entonces los estudiantes estarán en condiciones de reproducir. Hay toda-

vía otros que comprenden todo al revés, y la comunicación con ellos sólo es posible al precio de decirles lo contrario de lo que se supone que se les debe transmitir. Sea como fuere, nadie está en capacidad de asimilar en la misma ocasión un mismo conocimiento. Para discernir el buen momento, el maestro debe conducir al alumno de manera insistente a enseñarle algo que él mismo, por profesor que sea, ignora: el funcionamiento de un ventilador, por ejemplo, o poco importa qué otro artefacto trivial y cotidiano pero bajo la forma de una verdadera transmisión de saberes. Este gesto puede ser revelador de la manera de enseñar que corresponde a aquella que el alumno posee, o sea, de su manera de aprender. Es cosa sabida que todo cocinero que se respete tiende a olvidar una parte de la receta en el momento de dársela a otro. Lo mismo ocurre con la transmisión de todo conocimiento que comporte un aspecto práctico dominante; como que en la manera de ocultar hay siempre una lógica y, a menudo, ella se acompaña de un toque de malignidad.

La historia siguiente se contaba entre exiliados: un extranjero desembarca en un pueblo alemán y pregunta por una dirección a un transeúnte que habla su lengua. El transeúnte le informa que debe caminar en línea recta un cierto trecho, luego doblar ligeramente a la izquierda, en seguida doblar todavía a la izquierda y llegar a un puente, desde el cual tiene que continuar derecho hasta desembocar en una plazuela, para girar a la mano derecha en la tercera esquina y enseguida, etc. Desde las primeras palabras del informador, el extranjero advierte que su memoria es incapaz de retener todos los detalles de la información, pero por cortesía escucha atentamente las indicaciones de su interlocutor; concluidas éstas, le agradece y se dispone a partir. Es entonces cuando el transeúnte, cogiendo firmemente al extranjero por el brazo y con una sonrisa amenazadora le espeta: *¿Quiere usted repetirme lo que acabo de decirle, por favor?*

Cual más, cual menos, todos nos hemos entregado más de alguna vez a este juego un tanto sadomasoquista, pero pocos habrán advertido sus virtualidades didácticas. Si el maestro acepta jugar el papel del extranjero y deja al aprendiz asumir el del transeúnte, podrá entender entonces cómo se engendra y dónde reside el falso saber del alumno; de qué manera éste aprende mal, y que, dicho sea de paso, cuando el aprendiz ha aprendido mal, a lo que tiende es a poner demasiado énfasis en todo lo que expresa, junto con ser incapaz de encontrar un camino que conduzca de

una formulación a otra; incapaz, sobre todo, de reformular sus conocimientos de otra forma que no sea aquella asimilada durante su mal aprendizaje.

Existe finalmente otra manera a menudo eficaz de conocer los automatismos que modelan la capacidad de aprendizaje de un alumno y que consiste en intercambiar con él recuerdos biográficos. No se trata necesariamente de recuerdos íntimos, sino aquellos, anodinos, que guardamos de nuestra infancia o de un viaje reciente. A pesar del hecho de que toda una franja de esquemas narrativos corrientes se encuentra infestada de paradigmas industriales, subsiste todavía en muchos jóvenes la voluntad y el gusto de hacer valer maneras de contar, modos de ver y microestructuras que pueden proporcionar un punto de partida, un cierto número de secuencias terminales, con desarrollos un poco más complejos y más ricos.

Contra una idea que es cara a muchos, no creo que se puedan enumerar las situaciones dramáticas, ni que sea de gran utilidad emprender su repertorio. Todos recuerdan las treinta y siete situaciones dramáticas recopiladas por Polti. Todo aquel que se haya dado el trabajo de reflexionar un poco al respecto ha podido comprobar que con frecuencia dichas situaciones se contienen unas a otras, además de ser siempre complementarias. Es lo que sucede, por ejemplo, con la persecución y el enigma, con la amenaza y la venganza. El conjunto que ellas constituyen recuerda sin poder evitarlo aquellas listas heteróclitas y exhaustivas confecionadas por los retóricos chinos de la época clásica, a saber, las veinte maneras de saludar al emperador, las veintisiete maneras de entrar en un poema, o bien los ocho rasgos básicos en pintura. No deja de ser útil, sin duda, conocer las secuencias germinativas y saber distinguir las unas de las otras, pero éstas no son siempre asimilables a situaciones dramáticas. Una secuencia germinal es una estructura muy sencilla, incompleta, y que puede ser completada con hechos nuevos, los que a su vez llegarán a ser otras tantas peripecias; estas últimas reproducen "en más grande" y de modo recurrente la secuencia inicial.

Todas las narraciones no poseen secuencia germinal y en sus narraciones el cine puede prescindir perfectamente de ellas. Ignoro si la expresión "secuencia germinal" es aplicable a las otras disciplinas artísticas, pero el hecho es que en el cine es donde su función resulta más

evidente, puesto que una tal imagen es el resultado de la yuxtaposición de imágenes y de sonidos a la cual vienen a agregarse a veces palabras pertenecientes a un lenguaje viviente; dicho de otro modo, elementos todos de naturaleza, al mismo tiempo, sincrónica y diacrónica. Los primeros detienen la expansión narrativa, los segundos la favorecen, pero de ambos es siempre uno el que se impone sobre el otro. Cuando la expansión narrativa se detiene, hay que agregar al film elementos diacrónicos: extender el campo visual, poner en marcha una nueva acción o agregar textos. Pero si se lleva demasiado lejos la abstracción, es decir, si se lo hace en detrimento del espesor (se dice que las imágenes carecen de espesor cuando son percibidas como simple soporte de los hechos narrados), hay que dar más peso a los hechos que se quiere mostrar, cargándolos de imágenes cuyos elementos predominantes son los que tejen la narración.

Esto último es lo que sucede, por ejemplo, con las relaciones internas en que el efecto polisémico juega más en el sentido "centífugo" que en el sentido "centrípeto"; es decir, en el primer caso, apelando a otras imágenes posibles que estarían al acecho, más claramente que en el segundo caso, sugiriendo aquellos acontecimientos que se cierran sobre la imagen. Tal es el ejemplo del frasco de purgante sobre el altar, durante una misa solemne, citado en el primer capítulo. Este simple elemento puede cumplir las dos funciones señaladas. Por una parte, él sirve para atraer nuestra atención sobre la imagen del altar, en la medida en que este frasco es aquí un objeto discordante. Por otra parte, permite introducir un factor de perturbación y, al distraernos de este modo, adquiere una presencia a tal grado poderosa, que al volver a encontrarla al término del film no podremos sino reconocerlo de inmediato; en él descubriremos, asimismo, "el arma del crimen", puesto que sabremos que dicho frasco no contiene un purgante, sino una dosis de veneno. Igualmente claro será para nosotros el hecho de que la palabra "Phillips", escrita en la etiqueta, no es solamente una marca comercial, sino justamente la clave cabalística del film. Llamo "shift" a ese elemento que sirve para cambiar de nivel narrativo y para religar entre sí hechos dispersos a lo largo del film, confiriéndoles una lectura lineal, separadamente de los hechos propiamente filmicos.

Dicho lo cual, me doy cuenta de que me encuentro dando un salto hacia adelante, en dirección de los últimos capítulos de este libro, ahí precisamente en donde trato de hablar de estructuras. Volviendo al tema

de la transmisión de los "secretos de cocina" destinados a los aprendices, tomados uno por uno, quisiera agregar sencillamente que las fórmulas que nos sirven para retener y conservar nuestros saberes no son legión, y que el ideal sería que cada cual tenga las suyas. De las mías yo incluyo algunas en este libro, distintas seguramente de las que hubiera tenido que utilizar en el próximo curso. En general, no hago otra cosa más que modificar ligeramente las mismas fórmulas aplicadas por el alumno; trato de volverlas más precisas, o de extender su alcance, aunque con mucha frecuencia sea preferible conservarles toda su vaguedad, su misterio y su intimidad, otros tantos ingredientes necesarios para la práctica libre y soberana de todas las artes y del cine en primer lugar.

La reflexión en cuatro puntos con los cuales he tratado de abordar los principales obstáculos que debe enfrentar la enseñanza del cine, podría llevar el título de "Warning".

Probablemente no he sido todo lo explícito que sería menester, pero me parece fácil deducir de mis propósitos que las observaciones hechas, los consejos sugeridos y los ejercicios propuestos, aparte otras extrapolaciones teóricas y algunas derivas fabulistas, son todas manifestaciones de una teoría central. Por lo menos, lo son de un corpus de ideas e intuiciones sobre el cine en tanto arte y que yo espero coherentes. No puedo sino insistir sobre este punto, porque las maneras de comprender el cine no son pocas y ninguna carece de interés. El cine puede ser pensado como industria, como técnica de comunicación o como "teatro del mundo", es decir, en este último caso, como expresión de los vicios y virtudes de nuestra época, como radiografía de las disfunciones del cuerpo social contemporáneo (posibilidad esta que pone de inmediato en acción los reflejos universitarios paranoicos hasta la obsesión), o entonces como "política de los sentidos", etc.

Con mayor modestia, el cine del cual aquí se trata recubre ese tipo de obras audiovisuales, cuyos autores han querido incidir en lo complejo llevado al extremo, en un mínimo de tiempo y de espacio. En razón de esta opción inicial, sus contenidos filmicos son tan ricos como variados, y poseen suficiente autonomía para merecer que se vea en ellos un "mundo" construido desde la nada por medio de símbolos.

Antes de cerrar este capítulo, voy a tratar de exponer de manera sucinta los avatares principales de una teoría general que, por así decirlo,

se ha ido forjando sola al cabo de un buen número de filmaciones y de ejercicios que han ocupado los treinta últimos años de mi existencia. Ustedes ya conocen su punto de partida, que es sobre todo una profesión de fe: en el cine, la imagen determina siempre la narración y no el contrario.

Pero, ¿qué debemos entender por "imagen"? Cuando hablo de imagen no puedo impedir de traer a mi mente -y pienso que es inevitable- una primera distinción. Es imagen, en primer lugar, todo lo que captura la cámara, a granel, sin discriminación, y que en nuestro espíritu tiende a organizarse bajo la forma de una dicotomía: un elemento central y un contexto, un tema y variaciones, una expresión y unos ornamentos, según el vocabulario de Croce; o bien, según el de Benjamin, el consciente y el inconsciente; o todavía, la evidencia y el dilema, y habría que contar con otros más. Cuando la imagen se pone en movimiento, estas diferentes dicotomías tienden a imbricarse, favoreciendo una multiplicidad de lecturas. Tal es el tipo de imágenes caras a André Bazin: un fragmento de realidad que es lenguaje *del mundo* y no *sobre* el mundo, poseedor de mayor cantidad de signos que los que somos aptos para percibir, una imagen respecto de la cual no queda más que creer que ha sido hecha "*sin la intervención ni la voluntad del hombre*". Fruto de la intervención directa de la Providencia, y sin que importe nada su calidad en términos de convención artística, esta imagen *non manufacta* y perfecta no tolera ser modificada (intentarlo sería ya un sacrilegio!).

En segundo lugar, se puede entender por imagen una yuxtaposición de un número muy reducido de iconos que dan la impresión de estar ante una imagen estilo Bazin. Pienso en un objeto cualquiera, reconocible sin esfuerzo, y que se destaca sobre un fondo igualmente perceptible y nombrable: una silla apoyada contra un muro, por ejemplo. He estado a punto de hablar aquí de "átomos visuales"; pero, disuadido a tiempo por el empleo heterogéneo que se ha hecho de la referencia atomista en todas las teorías de la visión, he preferido hablar de "imágenes simples".

No es difícil comprobar que una imagen en su primera acepción, la de Bazin, es siempre reducible a una imagen simple, gracias a las dicotomías mencionadas anteriormente. A su vez, una imagen simple contendrá siempre elementos suficientes como para ser considerada como una imagen "baziniana": un lápiz depositado en la esquina de una mesa, por caso, muestra la yuxtaposición de dos objetos no simples, pero el

espacio que ambos sugieren les permite constituir una imagen dotada de expresión y de ornamento, de tema y de contexto, de concreto y de pulverulento, etc.

Por más que en el momento de comenzar una película se tengan ideas claras, será conveniente partir siempre de encadenamientos, de asociaciones de imágenes simples, de concatenaciones y de imantaciones, etc., de manera que veamos crecer el film por arborescencias, por agenciamientos en forma de red o de entramados. Cada una de esas figuras ofrece posibilidades propias que se pueden combinar a gusto, según el designio de las figuras mismas o el del film. Con el fin de desarrollar este corpus de imágenes, propongo que nos atengamos al así llamado "paradigma recursivo", tomando el vocablo "paradigma" en el sentido que le da Thomas Kuhn. Este autor, como es sabido, lo utiliza en su doble significación de panoplia de opiniones inconscientes y, ya en su empleo más tradicional, de ejemplo a seguir. Apelar a un paradigma recursivo quiere decir aquí, en primer lugar, progresar en el film, real o mentalmente, dando sentido al encadenamiento de parejas de objetos, uno de los cuales asumirá respecto del otro la función de fondo. Implica, enseguida hacer que contra un fondo se destaqueen pares de aquellas parejas de objetos (situación latente) y así sucesivamente, hasta obtener combinaciones cada vez más complejas, junto con prever siempre la posibilidad de volver atrás con frecuencia. De lo que se trata, por supuesto, es de no perder el hilo, pero también de descubrir cada vez nuevos hilos conductores.

La lectura del primer capítulo de este libro debiera bastar para comprender la idea de desarrollo recursivo de un tema. A falta de un punto de partida suficientemente sólido, y de una meta mínimamente definida, no se podría llevar demasiado lejos una combinatoria cualquiera. Normalmente su orientación está dada por la idea que uno se hace del film en tanto que sistema de juegos cerrado y ya acabado. Es entonces cuando debe intervenir el paradigma estratégico, bajo la forma de una intuición de aquellos juegos previstos; juegos que se han ido instaurando entre conjuntos de imágenes libremente articuladas, siguiendo un trámite recursivo. Una vez terminada la película, se verán en cierto modo dos películas: una película-historia y una película-geografía. En cierto momento, esta última ocupará el centro de la atención de todo el film; pero en otro momento constituirá sólo su fondo. En cuanto a la película-historia,

valga precisar lo que debemos entender aquí por "historia". No se trata del contenido narrativo del film, sino de su clima de fabulación, su espacio ficcional y su temporalidad múltiple. Creo haber dado con algunas ideas sobre la manera de poner en escena esa historia central, o, dicho de otro modo, la historia "teatral", integrándola en el corpus audiovisual y conservando suficientemente su presencia como para que puedan seguirla a gusto aquellos espectadores menos interesados en la "cocina" cinematográfica y sus recetas.

J.-P. Rabaud Saint-Étienne, ya citado, diputado girondino, protestante y helenista, decapitado durante el Terror, afirmaba en su ensayo *Sobre la Grecia* que, en su mayor parte, los mitos griegos emanan ya sea de la descripción de paisajes, o bien del movimiento de los planetas. No recuerdo bien si fue en esa misma obra o en el libro de Charles Dupuis, *El origen de los mitos y/o de las religiones*, ya citado, o tal vez en una especulación cualquiera sobre el Diluvio Universal, debida a Nicolas Boulanger, en que encontré una definición del teatro, para mí sugerente. Dondequiería que fuese, esa definición me permitió aclarar la idea de la integración de la acción dramática pura en la trama de arabescos y de fábulas que componen aquel mundo visual que al fin de cuentas es el film: *El teatro son aquellas acciones de los hombres en las que la astronomía y la geografía se ponen en contacto*. En las líneas que siguen trataré de dar consistencia a esta misma idea.

Primeramente están los hombres primitivos (esa ficción dieciochesca) que contemplan el cielo estrellado y advierten, sin más, el movimiento de los astros; y poco a poco van a descubrir repeticiones que advienen a intervalos regulares. Algunos han creído ver en el cielo, entre tanto, unas figuras que les recuerdan otras que forman parte del mundo cotidiano: he aquí un cangrejo, más allá un toro y, más lejos, ratas, guerreros a caballo, acoplamientos sexuales, utensilios diversos. Pero por lo menos uno de aquellos observadores del cielo, aquel cuyo linaje cruzará los siglos hasta encarnarse en un cierto Hamlet, verá fija en el firmamento la imagen de su padre, Orvelde, muerto en una batalla a manos de su padrastro, y precipitado desde lo alto al fondo de un abismo. Esas figuras amables aparecían animadas de un movimiento cíclico. Este nómada ingenuo imaginado por los hombres de las Luces debió descubrir durante sus transhumancias de cazador, que sus presas seguían también en sus trayec-

tos un recorrido cíclico, tal como los astros en el cielo y que, al perseguirlas, él también describía el mismo movimiento. Debió concluir que los trabajos y los días de los hombres no eran muy diferentes de los acontecimientos celestes, descubrimiento que debió bastarle para estimarse a sí mismo como una estrella encarnada. La analogía entre los avatares de sus desplazamientos terrestres y los ciclos astronómicos no tardó en tomar cuerpo en su espíritu, antes de atribuir a los astros y a sus configuraciones tutelares en el cielo peripecias similares a las suyas en la tierra. Tal es, me parece, el sentido que hay dar al aserto sorprendente de Dupuis, según la cual *el mito sucede siempre al saber científico, y no lo precede nunca.*

Si seguimos la travesía de las edades efectuada por el hombre que miraba las estrellas antes de dormirse y reencontrarlas en sus sueños, es plausible que al asimilar su existencia a los astros haya debido advertir el descalce relativo entre el movimiento de aquellos y sus desplazamientos por la llanura prehistórica. En lo más íntimo de su persona, debió asimismo sentir dicha incongruencia como una infracción a su profunda sed de armonía. El filósofo contemporáneo García Bacca sugiere, en la huella de Boecio del siglo VI, que la música abstracta pudo haber nacido en esta época y haber bajado del cielo. En celebración del hallazgo de la música, el primer músico habría compuesto dos o tres melodías que luego cantaría acompañándose con golpes ritmicos producidos por un fémur golpeado contra las paredes de su caverna. Como sea que fuere, comprendió rápido —según se dice— que modificar el curso de las estrellas para adaptarlo al de la aventura de su vida terrestre era una tarea muy por encima de sus fuerzas. Su opción fue entonces la de modificar más bien el relato de las prolongadas expediciones de caza de su pueblo. Todo entonces vino a dar en el mito; en lugar de cantar: “durante algunos días descendimos por el valle tras las huellas de ciervos y de búfalos”, diría: *Todo a lo largo de tres años, primero, y luego, de cuatro (los dos ciclos de Sirio), sobrevolamos la cima de las montañas hasta encontrarnos con el pájaro cuyo pecho recubre el dibujo de trescientos sesenta ciervos y cuarenta y ocho búfalos.* Habiendo ya nuestro hombre incorporado a sus alimentos terrestres hierbas y tubérculos, el jugo de algunos vegetales expuesto al sol durante un cierto tiempo antes de ser bebido le abrió de par en par las puertas de las experiencias mágicas. Con éstas vino el conocimiento de los ciclos agrarios, así

como la conciencia de la sucesión de las estaciones, cuya escansión -según se dice- quisieron acompañar de fiestas destinadas a marcar el paso de una a la siguiente. Decir fiesta es decir sexo y decir sexo es decir conflicto. Fiesta más sexo igual baile, y el baile atrae el acompañamiento de cantos y de ritmos, sin contar que todo eso, por supuesto, concernía de muy cerca al movimiento. Los primitivos tardíos que estamos evocando han debido recordar a su lejano ancestro el astrónomo, aquel primer positivista, cuya actividad se limitaba a comprobar el movimiento regular de los planetas y eventualmente a calcular los ciclos y establecer su previsión. Hallaron que era bueno rendirle homenaje imaginando un juego único, luego unos juegos múltiples: los "juegos planetarios". Reunidos todos en un espacio no mayor que el estadio de Maracaná, cada jugador escogió ahí su estrella, y durante toda la noche, con ayuda de un bastón o de un hueso de búfalo, siguió su trayecto en el cielo mediante un trazado en el suelo. A la mañana advirtieron que, sin gran esfuerzo de imaginación y descartando algunas incoherencias, el dibujo de todos esos trayectos correspondía a la forma del territorio sobre el cual ellos plantaban y cosechaban, cazaban y peleaban. Tal es, al parecer, el origen del sentimiento patriótico, que tuvo por hija a la patria (llamada "matria" en un comienzo).

Un amigo antropólogo norteamericano, o lo que es casi lo mismo, un deportista, participó recientemente en este juego astronómico recién descrito. Me explicó que era difícil llevar a cabo, porque, aparte del riesgo seguro de cogerse una torticolis, el hecho de pasar toda la noche con los ojos clavados en su estrella provoca en el jugador toda suerte de alucinaciones; aparte también del deseo imperativo que le viene de contar historias y de aullar sin motivo, el jugador es presa además de un odio irrevocable hacia los aviones. Nada más molesto, en efecto, para la buena marcha del juego que la irrupción súbita en el cielo de un aparato Iberia o de un Varig. Otro amigo, un maliano esta vez, tiene al respecto una opinión diferente. Los aviones, dice él, gozan en su tierra de un estatuto intermedio entre la estrella fugaz y el satélite artificial, y algunos jugadores que los encarnan, como hacen otros con las estrellas, al verlos pasar se ponen a correr gritando *Air Afrique!* o *Air France!*, sin que eso perturbe a nadie.

En este punto, nuestros neoprimítivos, inventores del teatro, debieron darse cuenta de que nada impedía que esos juegos se prolongaran

más allá de una noche, por todo el año o todo el siglo. Comprendían que todos los actos de la vida, hasta los más insignificantes, podían concernir al movimiento de los planetas y al ciclo de las estaciones, con lo que acababan sin más de inventar la religión. Dotados de un espíritu económico, algunos no tardarían en caer en la cuenta de que aquellos juegos, por el contrario, podrían sintetizarse en dos o tres horas, con un número de jugadores no superior a la centena, en un espacio no mucho mayor que la superficie del frontón de pelota vasca. La participación de todos los otros se vería al mismo tiempo reducida al papel menos agotador de espectadores, lo que en buenas cuentas haría que el juego resulte más entretenido para los unos y los otros. En resumen, acababa de nacer una nueva fuente de placer, porque, dicho sea de paso, al mezclar el consumo de jugos fermentados y el sexo habían inventado ya el placer. El resultado final de todo esto ha sido el teatro.

El hombre primitivo que duerme en mí, me sopló al oído el desafío de mezclar imaginariamente ambas evoluciones y el cine que propongo es mi respuesta. En los capítulos que algún día seguirán trataré del cómo...

Apéndice

Nueve historias "instrumentales"

Como se ha visto en el desarrollo del presente libro, en su trabajo con los actores, Raúl Ruiz se enfrenta a las complejidades con las "historias mías" con que la mitificación del cine se convierte sistemáticamente al texto de Simeón. Así sucede, en el plató, con el mismo procedimiento de los instrumentos de última minuta. En un cierto número de páginas, Ruiz va modelando una fórmula que se conjuga con su concepción global del arte dramático. El procedimiento consiste ésta en dar a finar el texto de una historia breve a los actores, a los cuales ya naturalmente, como actores de creación, de una idea al nacerla. Desarrollarlos e impregnar de lo que cuentan mejor en los tonos, y cuya impresión coloque en un rico filón que explorar por la puesta en escena. Estas historias, a su vez, no se orientan estrictamente y puntualmente a los imperativos narrativos del guion. Pero su lectura previa sitúa al actor en un clima imaginario, en una cierta atmósfera de cosa contada, con un ritmo y ritmos análogos a aquellos previstos para las tomas o por la construcción del personaje. En este terreno, el trabajo de Ruiz se aproxima a la experiencia del director¹ de teatro y profesor de dramaturgia Michael Chekhov, en los Estados Unidos, quien ha desarrollado una concepción diferente y opuesta al "método psicoteátrico" de formación de actores y construcción del personaje impuesto por Stanislavski, del que ha sido un "discípulo disidente". Conforme a las observaciones inscritas, en el capítulo VIII, Ruiz orienta, en efecto, el trabajo de actuación cinematográfica no ya en el sentido de la toma de conciencia interior, pero sí exterior, de su personaje, a partir de una investigación psicológica profundizada en relación con episodios de su propio pasado biográfico y emocional, sino en la proyección imaginaria de vivencias posibles, no en la resocialización de un "ya-vivido" sino en la idea de su sujeto: "pudo haber sido vivido". Los textos siguientes, de factura libre, encendidos y sencillos originalmente en francés por Ruiz, han cumplido este función de motivaciones prácticas en la filmación de su película última en Francia, basada en la novela de Massimo Bontempelli *El hijo de dos madres*. Como complemento de los aspectos teóricos contenidos en su *Poética*, se trata de un documento significativo del trabajo concreto en la elaboración raízana del film.

W.R.

Después del teatro

Como se desprende del Capítulo VIII del presente libro, en su trabajo con los actores, Raúl Ruiz subraya su inconformidad con los "rituales inútiles" con que la mistificación del cine ha recargado tradicionalmente el acto de filmar. Así sucede, en el plató, con el recurso tradicional de las instrucciones de último minuto. En un cierto número de películas, Ruiz ha adoptado una fórmula que se conjuga con su concepción global del arte filmico. En substancia, consiste ésta en dar a leer el texto de una historia breve a los comediantes, premunidos ya naturalmente, como están de ordinario, de una idea al mismo tiempo clara e imprecisa de lo que cuentan hacer en las tomas, y cuya imprecisión misma es un rico filón que explorar por la puesta en escena. Estas historias, a su vez, no se atienen estrecha y puntualmente a los imperativos narrativos del guión. Pero su lectura previa sitúa al actor en un clima imaginario, en una cierta atmósfera de cosa contada, con su tono y ritmos análogos a aquellos previstos para las tomas o por la construcción del personaje. En este terreno, el trabajo de Ruiz se aproxima a la experiencia del director de teatro y profesor de dramaturgia Michael Chekhov, en los Estados Unidos, quien ha desarrollado una concepción diferente y opuesta al "método psicotécnico" de formación de actores y construcción del personaje impuesto por Stanislavski, del que ha sido un discípulo disidente. Conforme a las observaciones inscritas, en el capítulo VIII, Ruiz orienta, en efecto, el trabajo de actuación cinematográfica no ya en el sentido de la toma de conciencia interior, por el actor, de su personaje, a partir de una investigación psicológica profundizada en relación con episodios de su propio pasado biográfico y emocional, sino en la proyección imaginaria de vivencias posibles, no en la reactualización de un "ya vivido" sino en la esfera de un abierto "pudo haber sido vivido". Los textos siguientes, de factura diversa, concebidos y escritos originalmente en francés por Ruiz, han cumplido esta función de instrumentos prácticos en la filmación de su película última en Francia, basada en la novela de Massimo Bontempelli *El hijo de dos madres*. Como complemento de los aspectos teóricos contenidos en su *Poética*, se trata de un documento significativo del trabajo concreto de la elaboración ruiziana del film.

W.R.
 Esa noche, Pierre se acuerda de cualquier cosa, la condición de... Si
 eso es, tenía que haber ocurrido una catástrofe. Una catástrofe para la
 risa. ¡Ha vuelto a hacerlo! ¡Siempre tiene unos gestos así, ¡ven cómo!
 Hacía como si buscara sus arrugillos (que no tenía). Se había vuelto una
 especie de pantomima. ¡Bueno, ya no más! Bueno, hay que decir que
 nunca bebió cantidad. ¡Pierre el que la molestaba! Ariane, ¡ya basta!
 ¡Vas en tu tercer año! No es un poco tonto, pero hay que creer que la
 quería puesto que le hizo todos esos escándalos. Parece que es él el que se
 volvió algo borrachín. ¡Pierre y su hijo, es cierto que se hablan de nuevo?
 ¡Cómo es que se llaman así? ¡En fin, Camille! Parece que le gustan las
 mujeres más bien mayores. ¡Ya no? Ah, bueno. Entonces, ha cambiado
 mucho.

1. Durante ese tiempo, a unas cuantas leguas del sitio en que me hallaba, tenia lugar una tragedia espesina: un hombre acababa de llegar de la guerra, y con él su mujer (o a alguien que él tomaba por tal) en los brazos. La mujer era hermosa, esta mujer era en realidad una conocida reciente de su verdadera mujer, y el hombre de marras era su hijo, un

Pero, vamos viendo: ¿Ariane? Sí que la conocí. ¿Le va bien'? Me, parece haberla divisado hace algunas semanas en un desfile de Tony Vaccard. Su hijo toma fotos para Tony ¿No lo sabía usted? Claro, toma fotos para todo el mundo. Es un muchacho talentoso. Se ve que le gustan las mujeres; sabe cómo hacer para que se destaque y eso se ve en su trabajo. Entre nosotros, Tony es un muchacho encantador, pero bastante limitado. Pero, ¡Vamos! ¡Qué demonio de Ariane! Hay que tener valor para ponerse a trabajar de nuevo después de todos estos años. ¿Cuántos ya? ¿Diez? ¿Doce? Si usted quiere que le diga mi opinión, toda la responsabilidad es de Pierre. Y de su hijo. Tuvo una infancia harto complicada (según dicen). Parece que le venían unas crisis. ¿Terminado todo eso? Creo que hizo bien en dejar a Pierre. Las cosas ahora van mucho mejor. La prueba es que ella ha vuelto a trabajar. No está nada de mal lo que ella hace, ¿no? Ya sé, ya sé: ha perdido un poco la mano, pero no está nada de mal. ¿Todavía le vienen a Ariane esas risitas que turbaban a todos? A mí, eso me gustaba. Un día, alguien contó de un accidente, no sé mucho adónde, en Turquía, en Bangladesh; ella dijo: "Dios mío, Jean-Pierre estaba allá", y se puso a reír. ¡No hablemos mejor de la molestia que se produjo! Pero, ¿quién era en buenas cuentas ese Jean-Pierre? ¿Existió de veras? Ah, claro. ¿Y quién era? ¿Su amante? ¿Ni siquiera? Ya veo. Entonces, creo que lo conocí. Ella hablaba de Jean-Pierre a propósito de cualquier cosa, a condición de... Si, eso es, tenía que haber siempre una catástrofe. Una catástrofe para la risa. ¿Ha vuelto a fumar? En ese tiempo tenía unos gestos así, ¿ven cómo? Hacía como si buscara sus cigarrillos (que no tenía). Se había vuelto una especie de pantomima. ¿Bebe? ¿Ya no más? Bueno, hay que decir que nunca bebió cantidades. Era Pierre el que la molestaba: Ariane, ¡ya basta! ¡Vas en tu tercer whisky! Era un poco tonto, pero hay que creer que la quería puesto que le hizo todos esos escándalos. Parece que es él el que se volvió algo borrachín. ¿Pierre y su hijo, es cierto que se hablan de nuevo? ¿Cómo es que se llamaba este? Eso es. Camille. Parece que le gustan las mujeres más bien mayores. ¿Ya no? Ah, bueno. Entonces, ha cambiado mucho.

Yo no soy nada supersticioso; no soy de esos que les fascinan o encantan las historias y las leyendas que tienen que ver con el más allá. En todo caso, no vine a Cerdeña a que me contaran ese tipo de historias con asuntos de aparecidos y de posesos. Visto lo cual, el día en que desembarqué en el puerto de Santa Vita, sentí eso que algunos turistas alemanes llaman "la extrañeza insensata", y mi amigo el cónsul de Malta, Marcus Aville, "las pesadillas de la hora de la siesta". Ese día era la fiesta de Santa Margarita y las calles estaban desiertas, ya que el pueblo se había ido a festejar en las montañas no sé bien qué ceremonia de origen pagano. Paseándome por el pueblo sentí eso que llaman "una presencia". Había cruzado una plaza principal y recorría un dédalo de callejuelas oscuras y angostas. Respiraba a pulmón lleno ese olor hecho de una mezcla de frituras, de vinagre y de jabón de Marsella, que le da todo su encanto a este rincón del mundo, cuando escuché una canción. La voz venía del fondo del patio de una casa destortalada. Las puertas de la casa estaban abiertas y no pude dejar de entrar. La casa había sido abandonada. La canción venía del patio del fondo. Era la voz de un niño, y esa voz te ponía carne de gallina. No vi a nadie. Justo que iba a seguir mi paseo, cuando vi muy claramente una sombra proyectada ahí en el medio del patio. Una sombra, digo. Sola. Sin ser proyectada por nada. ¡Y esta sombra cantaba! No creo que sea muy útil que les hable de esta canción, o por lo menos que intente transmitirles todo el desconcierto que provocó en mi espíritu. Primero que nada, no había palabras, ni melodía, ni timbre: lo que yo veía era la sombra de un niño que se movía los labios. De esos labios se escapaba un sonido inaudito: lo primero que se me vino a la cabeza fue decirme: "Es un violín"; pero el sonido era demasiado humano, o más bien, demasiado animal. Se habría dicho un gato amaestrado y educado en la música culta. Al mismo tiempo esa canción tenía algo de imposible: ¡No se detenía nunca! ¡Ni mi silencio! ¡Ni una respiración! No sé cuánto tiempo me quedé ahí escuchando esta música espantosa y fascinante.

te. Durante ese tiempo, a unas cuantas leguas del sitio en que me hallaba, tenía lugar una tragedia campesina: un hombre acababa de llegar de la guerra y había sorprendido a su mujer (o a alguien que él tomaba por tal) en los brazos de otro. Ahora bien, esta mujer era en realidad una conocida reciente de su verdadera mujer, y el hombre de marras era su hijo, un joven de una belleza algo inquietante. Este buenmozo melancólico había dado mucho que hablar en el pueblo: habiendo desembarcado un día de invierno en la aldea de San Rocco Guaritone, acompañado de su madre (que él llamaba "Strana Signora"), había golpeado a la puerta de una mujer de nombre de Concetta Assunta y se había presentado como su hijo. Tengo primero que explicar que el hijo de Concetta Assunta había muerto en el mar a la edad de ocho años, cinco años atrás, y que desde hacia ya algún tiempo, se le había aparecido a varias mujeres encinta anunciándoles su retorno entre los vivos. Las consecuencias de esas apariciones fueron nefastas: la mayoría de las mujeres a quienes el niño se les había aparecido dieron a luz prematuramente y perdieron sus hijos. Las autoridades locales habían recurrido incluso a los servicios de un exorcista, sin resultado alguno.

que aprender a servirte de tu barco-violín, más llegarán mis compañeros de la hermandad. Han cruzado el mar-océano para asistirte a descubrir que han hecho el viaje en vano! Pero, vamos, que hallar una solución. ¡Ya está! Tengo una idea que te enseñarte a tocar el violín.

El violín de cristal

Amadeo se levantó temprano aquel día. Hacía buen tiempo, un cielo azul como los ojos de su maldita madrastra. El color azul siempre le había inspirado temor: un miedo tan intenso que parecía más bien fascinación. Fue así como viendo que el mar, de ordinario negro en invierno y verde en verano, se había vuelto más azul que la mirada de Leticia cuando esta era presa de una de sus crisis de locura y se paseaba alrededor de la casita frente al mar gritando: "¿Adónde está la fusta de tu abuelo?", Amadeo no pudo dejar de acercarse a la playa. Cuál no sería su sorpresa cuando divisó en el horizonte algo que daba la impresión de ser un botecito a bordo del cual remaba un naufrago. Al acercarse la embarcación, descubrió que lo que él había tomado por un bote era en realidad un violín en el cual se agitaba febrilmente un niñito no más grande que una manzana.

Cuando el niño descubrió a Amadeo, sonrió con malicia diciéndole:

Azul como el mar.

Azul como el cielo.

Azul como la risa del diablo.

(Blau ter oek.

Blau ter hiev.

Blau ter laghen lucifekh).

Y enseguida el niño agregó:

-Dame una gota de tu saliva.

Amadeo era bueno, y sobre todo le gustaba prestar servicio, de modo que hizo lo que le pedía.

Inmediatamente se sumió en un sueño profundo. Al despertar, se encontró en una prisión oscura. Todo era negro. Divisó los barrotes de la única ventana de la celda. Amadeo era vivaz y rápido, y no tardó en darse cuenta de que lo que él tomaba por una celda era en realidad la caja del violín que, en la mañana, le había parecido ser un bote.

-Bueno, exclamó Amadeo, todo esto no está tan mal para mí: por lo menos me salvé de los latigazos de mi madrastra.

No tuvo mucho tiempo para distraerse en ese tipo de lucubraciones porque pronto descubrió en el negro del cielo una luz que, describiendo círculos, se aproximaba a su embarcación. Cuando estuvo muy cerca, Amadeo descubrió que provenía de un pájaro luminoso.

-Por lo que veo, dijo el pájaro, vengo adelantado.

-¿Quién eres?, preguntó el niño.

-Pero, ¡cómo te atreves a hacerme semejante pregunta! Tú me conoces, yo soy Boek Dark, el pájaro-ampolla más melómano de Groenlandia.

-¡Y te llamas "libro oscuro"!

-Me llaman Boek Dark porque siempre respondo con enigmas. Pero hay que decir que lo que hay que descifrar no son los enigmas sino la música que los anima.

-Me gustaría mucho que me cantaras una canción-enigma.

-Si es lo que quieras, pero entonces me acompañas con tu violín.

-Pero, ¡yo no sé tocar!

-¡No me digas! Apenas ayer nos diste un concierto.

-No fui yo, fue el otro. Él tomó mi lugar y a cambio me dio este barco-violín.

-¡Muy cómico, cómico, cómico!, exclamó Boek Dark. Vas a tener que aprender a servirte de tu barco-violín, ¡y rápido! En pocos minutos más llegarán mis compañeros de la hermandad de los pájaros eléctricos. Han cruzado el mar-océano para asistir a tu concierto. ¡Si llegan a descubrir que han hecho el viaje en vano! Pero, ¡vamos, seamos positivos! Hay que hallar una solución. ¡Ya está! Tengo una idea: vamos a enseñarte a tocar el violín.

-¡En pocos minutos! ¡Imposible!

-Desengáñate, los años pasan rápido. Pero los instantes son eternos. Yo voy a encontrarte un instante. Entrarás en él sin hacer ruido y, una vez adentro, tendrás todo el tiempo para estudiar violín. Dicho y hecho, el pájaro desapareció y reapareció un instante después en compañía de un oscuro personaje.

-¡Ya está!, dijo el pájaro; esto es una almeja. Pero no cualquiera almeja; sabe música y se llama hiperhepatón.

-Encantado de conocerla, exclamó Amadeo.

-Huup, dijo la almeja, avara de palabras como era, y abrió acto seguido la boca.

-Entra ahí, dijo el pájaro-ampolla.

Amadeo obedeció. Caminó con dificultad porque debía cargar el violín. Una luz iluminó el salón, que era el instante de la almeja.

-Bienvenido, dijo una voz angélica.

-¿Quién eres?, preguntó Amadeo.

-Mi nombres es Khranki, dijo la voz que venía del fondo del salón.

-¿Qué haces aquí?

-Enseño música a los niños perdidos en el mar.

-Enséñame el violín, porque tengo que dar un concierto de aquí a pocos instantes.

-Bien, pero antes que nada, este violin es demasiado grande para ti. Toma este otro.

Y Khranki le dio un violín de cristal.

-¡Anda, toca!

-Pero, es que...

-¡Toca!

Amadeo tomó el violin entre sus manos y le arrancó una nota. ¡Cuál no fue su sorpresa cuando el violín de cristal le mostró una casa, su casa, frente a la playa. Vio al niño que le había robado su tamaño, vio a su madrastra que, irreconocible, acariciaba la cabeza del niño y lo cubría de ternuras!

-¡Qué impostor!, exclamó Amadeo.

-¡Toca!, dijo Khranki.

Y Amadeo tocó su violin de cristal. Poco a poco el violin tocó solo. Y a medida que la música ocupaba el instante que era el vientre de la almeja, el violin mostraba la vida dichosa del niño impostor.

-Khranki, dijo él, esta música es terrible; hace ver cosas injustas.

-Estás demasiado ocupado en mirar tu pequeño mundo, y no ves lo que tienes al alcance de la mano.

-¿Qué cosa, pues?, preguntó Amadeo.

-Yo, dijo Khranki.

En ese momento, Amadeo vio delante de él una espléndida joven que lo observaba con amor y con pena. Él se miró en sus ojos y descubrió que ya no era un niñito sino un hombre joven.

-Ese impostor te ha hecho un gran favor, dijo Khranki. Sin él no habrías llegado nunca hasta mi.

La casa

(Carta de una desconocida)

Usted me dijo un día "esta casa vuelve loco": Yo no le creí. ¡Cómo! Una hermosa casa, cerca de todo, lejos de todo. Aquí uno se creería en parte alguna y al mismo tiempo todo está al alcance de la mano: la facultad a dos pasos, los museos, los almacenes, las tiendas. Todo. Para una joven recién llegada de provincia, torpe, soñadora.... hace tiempo de todo eso. Lo veo a usted en este momento (tendría que decir "lo sueño") como lo vi a usted la primera vez. Usted se ha olvidado, seguramente pero, ¿se acuerda de veras de mí? Fue dos o tres días luego de mi llegada. Madeleine estaba todavía aquí, nuestra pobre Madeleine, y yo lo oigo a usted decir: "Madeleine, usted es mi Françoise", y también "Mi Madeleine es Ariane". ¡Ya ve! Entretanto, leí a Proust. Entretanto, ¡pasaron tantas cosas! Si le escribo es porque supe que se ha casado y que su mujer espera un hijo. Tengo que decirle que esta noticia no me ha hecho muy feliz. Usted me preguntó un día si yo lo amaba. Yo respondí que sí, y yo creía (usted también, supongo) que yo bromeaba. Y cuando me pidió que lo besara, dije que no. Y yo: "precisamente". ¡Tengo tantas cosas que decirle! Yo sé que Camille está bien.

Que Ariane está bien. Todo el mundo está bien. En cuanto a mí, yo tuve mi diploma. Sí, me fue bien, como se dice. La jovencita de provincia que pagaba sus estudios trabajando como gobernanta en casa de la hermana suya se halla bien, demasiado bien. No puedo quejarme. En su casa aprendí mucho; muchas cosas que me han servido en la vida. Porque, y tengo que decírselo (siempre estoy diciendo: "tengo que decirle esto o esto otro...") que fue en su casa que me contagié de una extraña enfermedad: el amor, la atracción, la fascinación por los pequeños menesteres. No puedo pasarme de ellos. Y ahora, cuando se acerca la treintena, ha llegado la hora de dar un sentido a ese vicio tan particular, un sentido espiritual, si así puedo decir. (Si, usted no ignora que obtuve mi doctorado, con mención muy bien. Sí, yo sé también que usted no asistió a mi

defensa de tesis: "Masoch y las ensoñaciones spinozistas"). Usted no ignora que fui yo, y no Ariane, quien propuso reemplazar a Madeleine cuando se fue. Yo sé que usted se opuso con argumentos generosos: "¡Es tu sobrina, por favor!; ¡no vamos a explotarla!". ¡Si usted supiera cuánto me gustaba la idea de ser objeto de abuso, de ser explotada! Nada sexual en todo eso, no tema. Todo no es sexo. Ahora, yo sé de qué hablo. Yo perseguía algo así como una razón de ser en mi búsqueda de tareas minúsculas; o más bien, entregándome durante tres horas a la limpieza de un reloj mural que ya no funciona, yo toco la mecánica lirica universal. Si, ya lo sé, me he vuelto un poco intelectual. Escribo, trabajo en una oficina de comunicación. Gano bien mi vida. Pero quiero dejar todo eso, y esa es la razón por la que le escribo. Quiero convertirme en su gobernanta. Quiero ocuparme de asuntos minúsculos en la casa de usted, que es el ser que más quiero en el mundo. Yo no haré nada, pero de veras nada, que pueda hacer de mi amor un estorbo. Salvo si usted así lo busca verdaderamente. Y en ese caso, sólo será para hacerme muy pequeñita.

No tendrá usted necesidad de pagarme. Por el contrario, quien estará siempre en deuda seré yo.

Sinceramente suya,

Hélène

P.S.: Tal vez debo decírselo: todavía soy una mujer hermosa.

Mi casa

No quiero que esta casa nos imponga sus propios recuerdos. ¿Qué quiero decir? Me explico. Cuando llegué, hace cuatro años, habíamos decidido, Serge y yo, que íbamos a compartir este espacio, ampliamente suficiente para dos e, incluso, tres familias. Después de su divorcio, Serge se muda de casa cada tres meses, y recientemente, la mayor parte de su tiempo lo pasa en la clínica. Decidió, pues, venir a instalarse aquí, en lo que fueron antes los departamentos del abuelo. Nosotros decidimos habitar la planta baja y el ala izquierda del primer piso.

Serge ha debido vivir aquí, ¿cuánto? ¿Tres? ¿Cuatro meses?

Las cosas se echaron a perder desde el momento en que Madeleine tuvo que partir. Algo francamente extraño sucedió entre Hélène y Serge. Entre Serge y yo. Entre Pierre y yo.

He aquí que la casa de nuestra infancia se convirtió en lugar de disputas. Se podría decir entonces que el único adulto de la casa era Camille. Las cosas sucedieron de la manera siguiente. Un día, Serge descubrió a Camille jugando con un autito. Un juguete que era algo así como un fetiche de cuando él tenía la edad de Camille. Montó en una cólera ridícula, desproporcionada. Lo que hizo reír a Camille, y no hizo sino agravar las cosas. A partir de ese día, Sergio dio comienzo a un proceso de regresión: vigilaba cada día sus juguetes. Y cada día notaba la falta de alguno. Una vez estuvo a punto de pegarle a Camille. Pierre sorprendió la escena y las cosas pasaron a mayores: se pelearon. Yo estaba furiosa. ¡Qué niñerías! ¡Niños malcriados! ¡Cómo gritaban! Sorprendí a Hélène riéndose malevolamente. ¡Qué colmo!

Tiempo más tarde, habiendo yo vuelto a casa más temprano que de costumbre, encontré a Hélène en la pieza. Había desparramado sus muñecas y les hablaba mal de mí. Es algo infantil, yo sé. ¡Pero yo también puedo volver a la infancia! La golpeé con una muñeca. Después, por supuesto, le di mis excusas. Incluso le regalé una de las muñecas. Pero eso no arregló nada: dos días después del incidente, me desperté con sed a

medianocche y bajé a buscar agua a la cocina. Hélène estaba ahí. Había dejado la muñeca sobre la mesa y la había despanzurrado para llenarla con unos dados. Sí, con dados. Ya sé, todo se explica: ella estudia ahora la teoría de probabilidades. Luego, tiene que utilizar con frecuencia los dados, pero, ¡vaya!...

¿Por qué hablo de los recuerdos de la casa? Pues bien, es muy simple. Todo el problema viene del hecho de que cada rincón de esta casa ha sido testigo de tantas cosas, y que cada vez que algo vuelve a ocurrir (poco importa qué: un almuerzo al aire libre, el recibo de una carta, un llamado telefónico, una caricia), ese algo es destruido, no sé, digerido, borrado por un suceso anterior. Yo he intentado todo por ocultar estos momentos desdichados que nos obsesionan: cambié el mobiliario, he tratado de darle un aire más teatral, más abstracto. No hay caso. Basta una nada para que los antiguos muebles, ya vendidos, vuelvan como espectros, como apariciones.

¡Y, sin embargo, nada grave ha ocurrido en esta casa!, ¡nada sino trivialidades!

Ni un crimen, ni siquiera un adulterio!

Andanzas

Ella me dijo: "Lo que me gusta en usted, es que no se mueve sin un objetivo preciso".

Yo reí.

-¿Cuál objetivo, exactamente?

-Seamos claros: en general, yo sé adonde quiero ir. Es normal. Cuando era pequeña, me gustaba mucho vagar por las calles. Me gustaba perderme en ellas. En el fondo, me encantaba asustar a mis padres: ellos lo sabían y me dejaban hacer. Una vez, tarde en la noche, escuché una conversación. Nevaba. Cada día que nieva siento una especie de pena. Decepción. Incluso hoy día.

-Y he aquí que nieva.

-Le decía que me gustaba perderme. Hasta el día en que descubrí que mis padres se burlaban de mí, un día de nieve. No sé por qué leuento todo esto.

-La pena, entonces.

-Así fue que me fugué. Sí, está en la familia. El espíritu de familia. El espíritu de la casa.

-¿Qué cómo me fugué? ¿Adónde? No muy lejos. Me escondí.

-No lejos de aquí.

-Nadie. Pero, nadie me buscó.

-Mi hermano, él me encontró en la noche. Pierre sorprendió la

-Él fue el que vino.

-¿Qué haces aquí? ¡Cómo gritaban! Sorprendió a Helène riéndose.

-Nada. Me escondo.

-¿Puedo quedarme contigo? ¿Te puedo dar un beso?

-Breve.

-No. hablaba mal de mí. Es algo infantil, yo sé. ¡Pero yo también

-Nada grave. Nada de nada, incluso.

-Nos quedamos juntos; en silencio. Sin una palabra.

-Luego, vino un hombre. Un desconocido.

-No nos dirigió la palabra. Una especie de vagabundo que se hablaba a sí mismo. Un vagabundo demente.

-En seguida vino alguien más. Ya no sé mucho quién. Alguien.

-Una niñita vino. Ella sí que me habló. Habló, habló.

-Después, nada. Silencio. Dejó de nevar.

-Todos se fueron.

-No sé por qué le cuento esto.

-Ah, sí, me gusta todavía pasearme sin rumbo preciso.

-Perdí a mi hijo. ¿Cómo? No sé. Lo ignoro.

-Se fue. Ocho años. Partió con su madre. Con alguien que él llama "su madre".

-Es de locura todo esto, ¿no? Sí.

-Pero, seamos claros: ¿dice usted que me ama porque yo me desplazo de una cierta manera? Vamos. ¿Es evidente? Para nada. ¿Sabe? Hace mucho que hago teatro. Decoradora. Hay algo que se aprende en el teatro, y es que cuando uno se mueve es que hay una razón. Sin lo cual, uno no se mueve. Es todo. Pero yo (permítame que me ría), he logrado moverme sin razón aparente, y (ella susurra) con una razón oculta.

-Bah, nada importante.

-Yo, si me muevo es porque busco un espejo.

-Simple. Me digo: busco un libro. Pero en realidad busco un espejo. Primero el espejo, luego el libro (siempre hay un libro cerca del espejo). Así es. ¿Por qué un espejo? Me miro. Y cada vez... Cada vez me descubro. Una nada: un tic. Una sonrisa que no me sospechaba.

-Ya sabe. Todavía me cuesta reconocerme.

No, no se engañe; yo me muevo, me muevo, pero sin objeto.

La ciudad solitaria

Hace unos quince años que debo haber leído por primera vez un artículo que trataba sobre "La ciudad solitaria". Fue en una revista que tal vez compré en una librería de los Compañeros del Deber, no lejos de la Alcaldía. En este artículo se pretendía probar que en ciertas ciudades, muy antiguas, que el autor llamaba "las ciudades en vida" o "ciudades actuantes", habría un punto crítico. Este punto crítico mantendría unida, por así decir, toda la ciudad y, si se lo llega a tocar -un simple martillazo podría bastar- toda la ciudad se vendría abajo. Valga esto por lo esencial. Es evidente que yo no creo en las "ciudades en vida", y aún menos en el "punto crítico". Sin embargo, sé que esta superstición tiene algo de verdad. Antes de obtener mi diploma de ingeniero, tenía yo la costumbre, sólo por espíritu crítico, de examinar ciertas estructuras metálicas (cuya lista he debido conservar en alguna parte, pero de eso hace tiempo; entretanto he terminado mi diplomado en psiquiatría, y, por lo tanto, cambiado de oficio, o, si se quiere, he comenzado una nueva vida). De todos modos, la idea de que un punto crítico pudiera existir en toda estructura, incluso y, sobre todo, orgánica, me ha perseguido como ciertas obsesiones sexuales. Pero creer en ese postulado arbitrario es una cosa, buscarlo por donde quiera es otra. Heme aquí en plena obsesión. A tal punto que cuando supe lo ocurrido en casa de mi hermana Ariane, la historia de Camille, su fuga, su pretensión de haber encontrado una nueva madre, la idea de que todo eso estaba ligado a un punto crítico situado en una zona recóndita de la estructura familiar, me vino a la cabeza con más fuerza que nunca. Nunca he creído que el centro de una familia, el centro escondido, sea un punto situado en una región precisa de aquello que llaman "el tejido de las relaciones familiares". En efecto, lo que se conoce como una familia va más lejos: es una estructura más vasta que el conjunto de los miembros de la familia misma, jurídicamente hablando. He visto una familia que estaba compuesta de cinco familias normales, más un vendedor de diarios, tres peatones, un mendigo y un perro callejero. Nuestra familia no es tan

amplia, pero es evidente que Hélène forma parte de ella. Nuestra familia es una estructura incompleta. Es normal que Camille haya tratado de completarla con elementos complementarios.

(Diario de Serge)

Encuentro bajo la lluvia

(Disfrío de Serafín)

Hace ya casi unos treinta años, encontrándome de viaje por el norte de Bélgica, cruzaba yo un pequeño poblado no lejos de Gante. Caía una lluvia fina y persistente, ese tipo de lluvia que desgasta los nervios y acaba por despertar la neurastenia que dormita en cada persona sensible. Mi viaje no tenía un motivo preciso, de modo que me fue fácil golpear a la puerta de la primera posada que se me presentó. Una anciana me deseó la bienvenida en un dialecto bronco y severo. Me dio una pieza en el piso de arriba que daba a un canal ensombrecido por edificios de un gris plombeo, otros destinados probablemente a alojar una aduana o un cuartel. Dejé mis enseres en la pieza y me disponía ya a bajar a tomar la sopa que la patrona me había propuesto, cuando, por la ventana del cuarto, divisé una silueta femenina plantada en medio del erial desplegado ante el canal. A lo lejos, se alcanzaba a ver, algo borrosa a causa de la bruma, una barcaza de colores vivos. De la actitud de aquella dama se desprendía una desolación tal, una amargura tan profunda, que mi corazón aceleró sus latidos y fui presa de un sofocamiento febril. Decidí salir al encuentro de la desdichada que parecía aplastada por todos los pecados del mundo. Caminé hacia ella sin saber qué decir, sin ser capaz ni siquiera de explicar el sentido de mi gesto. Al aproximarme, ya cuando sólo algunos pocos metros nos separaban, vi que tenía un hermoso rostro, mientras me decía con voz de ultratumba:

—¡Entonces, es usted!

Yo no respondí nada.

—No diga nada. No es necesario, desde hace ya una semana que vengo a este lugar y a esta hora exacta (la campana de la iglesia tocaba las cinco), un hombre, un desconocido, se me acerca. Ninguno ha podido explicarme la razón de su conducta, salvo un marinero, ayer, que me dijo sencillamente: "Y bien, buenamoza".

Yo no respondí nada.

Un silencio se instaló entre ambos. Luego, ella dijo simplemente.

-Y bien, querido, ¿vamos allá adonde reina la felicidad? De ha
señor de la noche se acuerda de mí el 7 de

No pude dejar de responder.

-Ese lugar no existe.

Y ella.

-¡Vaya! Conque te doy miedo. Tienes un cuarto en la posada de enfrente. Madame Granz es una persona libre y sin prejuicios.

La noche fue larga. La dama se me entregó con una sensualidad un tanto mórbida. Me dije: esta mujer está muerta de hace mucho, estoy acostado con un fantasma. Poco antes del alba, me despertaron los gritos de un niño. Un largo silencio, seguido de gemidos. Después escuché una voz infantil que decía: "Mamá, tendrías que venir conmigo al fondo del canal. ¡Hay tanto que ver!". La voz venía de la calle. Miré por la ventana y, al comienzo, no vi a nadie. Luego, apareció una mujer, caminando hacia la barcaza. Comprendí que era ella que imitaba la voz del niño. Quise levantarme de prisa y seguirla, porque algo me decía que esa mujer se hallaba en peligro, pero una fuerza venida del fondo de mí mismo me impedía moverme. El sueño terminó por ganarme y me desperté tarde. Hacía un día asoleado y chillón. Una multitud de vendedores de un cuanto hay voceaba delante de la posada sus mercancías venidas de todo el mundo. Me serví un desayuno copioso: una carbonada regada con una pinta de cerveza negra. Mientras comía, la dueña del lugar no me despegaba la vista. Al final de la comida, no se aguantó de decirme:

-¡Así que usted también!

Yo sabía muy bien lo que ella quería decir, pero fui incapaz de responderle nada.

-Yo sé que soy indiscreta, pero me parece que es mi deber prevenirlo. Esa mujer está loca. Le sucedió una gran desgracia y se volvió loca. Su hijo murió ahogado, aquí mismo en el canal. Desde ese entonces ella viene a apostarse ante la posada y espera que llegue un hombre. Al primero que pasa, ella lo invita. A mí no me va ni me viene, eso hace funcionar el negocio y los tiempos son difíciles; pero, en fin, ha habido hombres que se han empecinado. Vuelven y la buscan, incluso hubo uno que le ofreció matrimonio. No es una puta, es una mujer desdichada. Vive en la barcaza aquella, que pertenece a un maleante. Pero ya no se hablan. Ella lo acusa de haber matado a su hijo.

La conversación se detuvo aquí.

Yo proseguí ese mismo día mi viaje a Amsterdam.

Dos semanas más tarde, cuando me aprestaba a volver a París, a la espera de mi turno en una peluquería a la moda, me llamó de pronto la atención el título de un periódico de Gantes: "La loca de Gantes intentó raptar un niño". Supe al instante que esta loca era la dama del crepúsculo. El artículo no entregaba más detalles y tuve que contentarme con inventar una historia que, yo bien sabía, formaría parte un día de uno de mis libros de relatos.

Al cabo de dos años, mientras me encontraba en Brujas por una cita con un cliente, me dieron ganas de partir a Gantes. El primer día visité la posada de mi historia, lo que me permitió enterarme del fin de la aventura: la hospedera ya no estaba allí y el nuevo patrón no era tan libre de espíritu como la anciana que lo había precedido.

-¿Qué cosa? ¿La loca? Pues bien, ya no anda por aquí.

-Pero, ¿qué fue lo que pasó?

-No sé mucho más. Tuvo un aborto, creo.

-Pero, ¿qué hay de esa historia del niño raptado?

-¡Ah, aquello! Sí, claro. La absolvieron. La culpa era del niño.

-¿Cómo?

-Yo no sé, a mí no me gusta este tipo de asuntos. Soy un hombre sencillo.

Y el patrón no fue más lejos.

Esa misma tarde fui a visitar la barcaza. Ahí no había nadie. En el momento de partir, un niño que, desde mi llegada, no me había despegado la vista, me abordó.

-¿Qué es lo que busca usted, exactamente?

-Nada, nada, hace tiempo conocí una mujer que vivía en este barco.

-Pues, ella ya no se encuentra aquí. ¿Cuál es su nombre?

-No tiene ninguna importancia, de todos modos ella no sabía mi nombre.

-Eso está por verse.

Le dije mi nombre y él, imperturbable:

-Tenga, es para usted

-¿Una carta?

-Ella le ha escrito una carta, pero usted no es el único. Le ha escrito una a cada uno de los hombres con los que estuvo entre el 7 de abril y el 3 de mayo.

Era una larga carta, repleta de digresiones y de chispazos de delirio, que voy a tratar de resumir. En substancia, la carta decía que a consecuencia de la muerte de su hijo, ella había caido en un curioso estado de ánimo: una especie de júbilo trágico que la impulsaba a entregarse a desconocidos con la esperanza de encontrar a su hijo. A nadie escapará la extrema insensatez de tal gesto: ¿Qué relación podía haber entre el hecho de entregarse a unos desconocidos y la resurrección de su hijo? Pues bien, sí, y es de este modo como ella encontró a este hijo, o a alguien que ella tuvo la idea enfermiza de tomar por el pequeño ahogado. Un día en que ella esperaba al desconocido habitual, divisó, cerca de la barcaza, un niño exactamente de la misma edad que habría tenido su hijo de estar todavía con vida. El niño le daba la espalda... Además, ¡orinaba...! ¡Como un Manneken! La carta no explicaba lo que se habían dicho. De hecho, el niño volvió dos semanas más tarde con una mujer que debía ser su madre, la cual, para sorpresa suya, le confió al pequeño. Pocos días después, la policía se presentó y lo recuperó; la mujer fue encarcelada por algunas semanas y liberada luego que la familia del niño hubo pagado la fianza.

¿Qué fue lo que pasó? ¿Por qué esta mujer no había hallado mejor que escribir una carta a cada una de sus parejas clandestinas? ¿Cómo pudo llegar a conocer el nombre de cada uno de ellos? ¿Cómo adivinó que aquellos hombres volverían al lugar de su encuentro? Y, sobre todo, ¿qué oscura divinidad pudo haber concebido e impuesto a su víctima una ruta tan extravagante y tan extraña para ir al encuentro de su hijo muerto?

(W. Jensen: *Cuentos del Norte*)

Caronaggio D'Amourino

la espera de mi turno en una peluquería a la moda, me quedé un rato oyendo la música que daban de fondo. Algunas canciones eran de los viejos tiempos, otras de la radio, y otras de la noche. Yo no sabía qué canción era la que más me gustaba.

En su versión original, el texto siguiente es un pastiche escrito por el autor en "petit nègre" culto, o sea, según una variación letrada de la manera de comunicarse en francés atribuida a las poblaciones negro-africanas de las antiguas colonias francesas. Por extensión, "petit nègre" se aplica a una manera, sobre todo oral, de expresarse en un francés fuera de norma y más bien sumario en sus recursos, con efectos involuntarios de un pintoresco infantil en la pronunciación, la sintaxis, el vocabulario y los giros léxicos. En el presente texto se trata más bien de un rebuscamiento ingenuo y algo preciosista. La expresión "parler en petit-nègre" ('hablar como un negrito'), hoy poco habitual y prácticamente des-semantizada, data de fines del siglo XIX, y ha dejado el lugar a "petit français" o bien a "français tirailleur" (alusión esta última a las tropas de "autéctonos" de colonias incorporados en tiempos de guerra al ejército francés). El modo "petit nègre", claro está, no posee el estatuto lingüístico de un "patois", un dialecto u otras formas de habla local ('créole') estructurada y generalizada, siendo más bien un idiolecto, en el sentido de la utilización personal de una lengua. A falta de un modelo castellano, aproximadamente equivalente, su traducción se revela aventurosa de otro modo que el de la versión semi-normalizada, que es la que se ha optado por emplear aquí. (N. del T.).

"A père Désalin ó!

A père Désalin ó!

Nu se vaya gasó

Sa u kue yo fe nú

Pei la na me nu déjá.

Pito Muri pasé m'kuri

Désalin, Désalin démambré

Viv la liberté!".

(Canción Vudú)

Pues, ella ya no se encuentra aquí. ¿Cuál es su nombre?

Señora muy querida,

De nuevo la molesto con historias de bigarrado fértil. Aquí la cosa irá de un peregrinaje desafinado en la región de Bosque-Caimán, tierra de revueltas y de clarividencia motinesca. Es aquí donde el mulato Desiderio Muerto-de-Hambre, ayudado por su compadre Dodo San-Salaz y la aspirante Mambo-Koju Delorge, organizaban los primeros congregamientos de gente menuda que habían extraviado, después de pillerías o cabriolas

gozadoras de inciviles modales, una de esas almas que llaman "grande ángel bueno". Esto no es, a no dudar, ni mucho ni algo poco más que una variante estanca de daños en el cerebro, del caso de mamá Mary Swift Carey, más conocida bajo el nombre de Camini Boucle-Bouclé o lady Timbal Grita-Feroz-Mañana. ¿Se acuerda usted de esta dama? Hija de rico propietario, hombre de chapa antigua y de palabra amable, con mirada dulce, coloreada de azul blanco luz, el todo coronado de modales sin mala sorpresa.

En efecto, esos niños que llaman los "desangelados chatacha del mundo massala" pierden una de aquellas dos almas, y el lugar dejado por esta es ocupado por E-Oné Maya, quien los atrae hacia el mar por el puro gusto de verlos chapotear. Justo cuando uno está a punto de jurar por Malulo Martín y el emperador, que aquéllos han sido tragados y macerados para siempre, se los ve resurgir venusianamente florecientes, todos vestidos de azul deferente y rodeados de flores sin nombres y pesadamente seminales. Y así pasa que los niños echan pie atrás hacia la familia de cada cual. Sin embargo, se podría pensar que han jugado al naipe en el fondo del mar y que, de esta manera, se han ganado una madre, porque cada cual se ha escogido una madre nueva. Esto dura tres días y tres noches, lo que se llama "el tiempo del chicote mal partido". Despues de lo cual, parten hacia su casa natural y evidente. Allí los agarran unos dolores de cabeza y la fiebre y, uno aquí y otro acullá, algunos se mueren y traen buena suerte si los entierran de pie. Los otros recuperan su "grande ángel bueno", y Loa, la malvada, se va hasta próxima cosecha.

¡Y así no más es como es!

Su fiel,
Warburg

De Dienat le he olvidado todo y sus libros. Carlomagno Démoulins
selva oscura en que ha terminado por convertirse mi biblioteca.

Bertrand Russell, al enterarse de que los films son rollos de fotos fijas que, pasadas por un obturador y proyectados, crean la ilusión de movimiento, declaró que le parecían una buena ilustración del carácter intermitente de la materia. Recuerdo que dice: de la materia nos enteramos como de un país lejano y turbulento del que oímos hablar sólo cuando hay un golpe de estado.

Bibliografía consultada: referencias y comentarios

proponer un tipo de narración que sea espejo del capitalismo imperante. Dijo por mi parte, a finales de 1991 (quizás el "mejor" de los años que he vivido en este país), que lo que se oía en las reuniones de la Asociación Americana de Estudios Literarios era que se debían abandonar ciertos juegos de convento y centrarse en temas más serios. Los problemas teológicos. Describo uno de ellos: en una gran sala se distribuía entre los asistentes una obra de arte que representaba la manzana prohibida, sus orígenes y otras frutas.

Frederick Jameson es director del Departamento de Literatura de la Universidad de Duke, en los Estados Unidos. Me interesaron sobre todo sus juegos con la noción de "Paradigma narrativo industrial" (noción de la que recuerdo haber tenido primera noticia durante largas discusiones después de un asado, y que temo haber extrapolado no sin cierta irresponsabilidad). Leí con interés y, a veces, con entusiasmo sus libros *Signatures of the Visible* y *Post Modernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*; el primero publicado por Duke University Press, en 1991, y el segundo por Routledge, en 1992.

Alberto Moreiras, muy mi amigo, enseña también en la Universidad de Duke, y se interesa como yo en todo lo que hay de complot y de intriga en las artes cuando entran en contacto con el mundo político. Sospecho que, tras sus especulaciones, hay mucho de la *Mnemosyna* de Warburg.

De **Dienst** lo he olvidado todo y sus libros se me extraviaron en la selva oscura en que ha terminado por convertirse mi biblioteca.

Bertrand Russell, al enterarse de que los films son rollos de fotos fijas que, pasados por un obsturador y proyectados, crean la ilusión de movimiento, declaró que le parecían una buena ilustración del carácter intermitente de la materia. Recuerdo que dice: de la materia nos enteramos como de un país lejano y turbulento del que oímos hablar sólo cuando hay un golpe de estado.

En cuanto a **Ortega y Gasset**, retengo de él la conocida distinción entre el carácter centrípeto de la pintura y el centrífugo de la fotografía. Asimismo, he tomado a menudo de **Elias Canetti** la noción de "máscara auditiva" (o sonora) que él mismo confiesa deber a Karl Krauss.

Debo, por mi parte, a **Raimundo Llull** (Lulio) la "mecánica cabalística", arte combinatoria suya que me permitió inventar un tipo de estructura narrativa serial usando el sistema decimal, y que el mismo Harry Stephen Keeler me habría envidiado.

De **Shitao**, según la ortografía que para este nombre prefiere el sinólogo François Cheng, he traspuesto y adaptado sus "Seis procedimientos", que encontré en su *Tratado sobre la pintura del monje Calabaza Amarga*. En sus distinciones se halla –para quien sepa buscarlas– una riquísima fuente de reflexión ofrecida a quienquiera se interese en ampliar los recursos expresivos del cine. Me he servido de sus textos, tanto como de sus dibujos, para tratar de reconsiderar algunos lugares comunes sobre las relaciones entre el decorado y los personajes. En este caso, Bertrand Russell me ha servido de contralectura (*The analysis of Mind*, 1921, Lecture VII, editado por George Allen & Unwin Humanities Press).

En lo que toca a la célebre "polémica de **Báñez y Molina**", sostenida por ambos teólogos desde fines del siglo XVI, he recurrido a la lectura de uno y otro (ardua tarea y bastante inútil, pero deportiva). Recomiendo a quienes se interesen en dicho episodio el *Manual de teología dogmática*, de Ludwig Ott (Herder, 1958), o cualquiera de los hábiles tratados sobre el tema del bueno de Etienne Gilson, con quien creía aburrirme cuando en realidad me entretenía. Para los perversos y los puros (a veces es lo mismo), aconsejo de Domingo Báñez, las *Controversias sobre la Gracia*, en recopilación de Vicente Beltrán de Heredia (Salamanca, 1968). En este volumen, aparte los textos de Báñez, se consigna una abundante bibliografía, de gran utilidad para aquellos que se conviertan durante la lectura.

John Howard Lawson, hombre de bien, muy comunista y, por lo tanto, víctima del macartismo, es autor de un tratado de construcción dramática (*Cómo escribir un guión*), que leí y releí antes de extraviarlo

durante mi estada en el convento de La Merced, de Concepción, en 1961, a menos que se me hubiera quedado en "El Huaso", un burdel vecino al convento. Lawson formaliza y extiende las normas narrativas que rigen la actual industria cinematográfica, y es uno de los primeros teóricos en proponer un tipo de narración que sea espejo del capitalismo imperante.

La expresión "*serio ludens*" es un empréstito a Nicolás de Cusa (1401-1464), con la que el célebre teólogo de la *Docta ignorantia* nombra ciertos juegos de convento con los que ponía en evidencia otros tantos problemas teológicos. Describo uno de ellos: en una gran sala se distribuyen varios monjes. Sobre un muro hay un cuadro pintado de tal manera que los ojos del personaje retratado parecen mirar fijo a cada uno de los monjes. Los monjes se desplazan a saltos, obedeciendo a la voz del monje mayor, miran el cuadro y descubren que aquél los mira a todos y a cada uno directamente a los ojos: no de otra manera hace Dios al leer nuestras almas. Esta experiencia, de paso, vuelve evidente una intuición de los llamados "espacios ultramétricos" en que los puntos están a distancia diferente unos de otros, y a la misma distancia de los ojos de Dios (Véase *Le tableau ou la vision de Dieu*, La Nuit Surveillée, 1986).

De la existencia de Casiano, descubridor teológico del octavo pecado capital, la *tristitia*, o aburrimiento, me enteré tardegracias a Giorgio Agamben, autor de *Stanze*. Tuve más tarde el tiempo de leerlo y de descubrir una nueva manera de aburrirme.

El libro de Gregorio de Nícea, *Sur l'âme et la résurrection* (París, Éditions du Cerf, col. Sagesses Chrétienas, 1995), forma parte de mi biblioteca en París. En Santiago disponía de un ejemplar de otra edición, pero lo he perdido de vista. A quienes se interesen en este tipo de joyitas, me permito recomendarles con entusiasmo *Présence et pensée*, de Hans Urs von Balthasar, más conocido como *El Obispo*, un ensayo encantador y carismático sobre la filosofía de don Gregorio.

Christopher Smart (1721-1771), *Jubilate agno*, se cuenta entre aquellos amigos de Newton convertidos luego en sus enemigos, y que habría que situar entre Coleridge y Blake.

Schopenhauer, que mejor es no presentar, es autor del *Tratado del libro arbitrio* -al que me refiero en estas páginas-, además de un estudio sobre los fantasmas como expresión de la voluntad, al cual aludo más adelante.

A Maine de Biran (1766-1824), filósofo francés que escribió mucho y publicó muy poco en vida, o al menos un solo libro, *Influencia del hábito en la facultad de pensar* (1802), o que, mejor dicho, pasó su vida escribiendo un libro único que no llegó finalmente a escribir, me fue dado a conocer por una citas de Russell. Pude leerlo y respetarlo no hace mucho, en una publicación de sus obras por Vrin (París, 1995). Su sistema filosófico (pero, ¡quién soy yo para decirlo!) es mucho más complejo e interesante de lo que daba a entender Russell, y está muy lejos de ser un sub Schopenhauer.

Por el contrario, sobre **Engels** no he cambiado de opinión... Donald Davidson es autor de *Paradoxes of Irrationality* (Cambridge Press, 1982), y de *Philosophical Essays on Freud. Actions and Events* (Oxford University Press, 1986) -me fueron de gran utilidad las lecturas de "Cómo la debilidad de la voluntad puede ser posible", trabajo escrito en 1970 e incluido en este volumen-; *La individuación de los eventos* (1969), y *Acontecimientos eternos y acontecimientos efímeros*.

De **D. F. Pears**, profesor en Christ Church, en Oxford, sólo utilicé su ensayo "Intención y creencia", por lo demás, el único que conozco.

A los profesores de guión recomiendo los *Ensayos sobre Davidson* (libro que existe disponible ¡hasta en Chile!), que incluye el ensayo citado más arriba.

Mrs. Thompson enseña en Harvard y de ella he utilizado su sorprendente especulación sobre la pregunta: "¿Quién mató a Kennedy? ¿Oswald o el dedo de Oswald?".

En cuanto al así llamado "Postulado Ibsen-Shaw", valga señalar que en esta expresión cabe una buena parte de las supersticiones narrati-

vas del cine comercial norteamericano. No se olvidará que tal postulado, hasta donde yo sepa, nunca fue "postulado" al cabo de un supuesto encuentro entre ambos autores. Estos mismos no siempre aplicaron las normas que él impone: ni *Hombre y super-hombre* ni *Peer Gynt* aplican la estructura del "conflicto central". La lectura norteamericanaizada de la *Poética* de Aristóteles ha servido como coartada o como prueba de decencia y de pureza de estirpe a los cursos de construcción dramática de muchas escuelas de cine. Téngase, no obstante, la bondad de leer algunas de las últimas traducciones del original griego y se descubrirá que: 1) la mayoría de las nociones ligadas a las tres unidades quieren proponer una alternativa a la narración-saga.

Respecto a la llevada y traída "Imitación de la naturaleza", véase el libro de **Ernst Kantorowicz** *La soberanía del artista, nota sobre algunas máximas jurídicas y las teorías del arte en el Renacimiento*. Allí se descubrirá que la proposición "el arte imita a la naturaleza", que era, por supuesto, una máxima aristotélica, si llegó a tener la importancia que tuvo, sobre todo en el siglo XII, fue porque se refiere a ciertas artes profanas, como la *ars publica*, es decir, el derecho, y tiene que ver con las normas que han de regir la adopción: no se puede adoptar a alguien que sea mayor que el adoptante.

OULIPO (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), como se recordará, es el famoso "grupo de investigación de literatura potencial" creado en Francia en 1960 por Raymond Queneau -gran apasionado por el tema del lenguaje tanto como por las matemáticas- y François Le Lionnais. El nombre del grupo se debe a François Albert-Marie Schmidt, especialista en literatura del siglo XVI, época de los grandes retóricos. Entre sus adherentes se cuentan algunos matemáticos y artistas (Marcel Duchamp) junto a representantes del Colegio de Patafísica, al que Oulipo se halla estrechamente vinculado, además de escritores franceses y extranjeros, entre los cuales Jacques Bens, Georges Perec, Italo Calvino y Harry Mathews, entre muchos otros. Según Queneau, los trabajos del grupo debían centrarse en la "preparación e investigaciones en torno a otras posibilidades poéticas que las actualmente existentes"; en el entendido de que toda poética obedece a formas y procedimientos perentorios e inevita-

bles, es decir, a unas reglas y restricciones arbitrarias que una vez adoptadas dejan de ser trabas para la creación artística, el proyecto de Oulipo consiste en descubrir nuevas restricciones, o sea, nuevas estructuras. Estas permiten obtener del material literario ya existente un "literatura potencial", mediante técnicas diversas, entre otras la de superponer una nueva estructura a una obra antigua, con el fin de lograr un producto nuevo, dotado de un valor literario en sí mismo, o bien capaz de servir para el análisis de dicha obra. En el juego riguroso de la mecánica verbal, la nueva estructura puede originar una obra enteramente nueva, con lo cual la regla, la ley o la estructura propuesta, dan prueba de una doble "potencialidad" de literatura.

Anexo

Filmografía y Bibliografía del autor

Filmografía

- 1960: *La maleta*, mediometraje, ficción, inconclusa.
- 1964: *El retorno*, mediometraje, ficción, inconcluso.
- 1967: *El tango del viudo*, largometraje, ficción, inconcluso.
- 1968: *Tres tristes tigres*, largometraje, ficción.
- 1969: *Militarismo y tortura*, cortometraje, documental.
- 1970: *¿Qué hacer?*, largometraje, ficción, obra colectiva.
- 1971: *Ahora te vamos a llamar hermano*, cortometraje, documental.
La catenaria, largometraje, ficción, inconclusa.
- 1972: *Los minuteros*, cortometraje, documental.
Poesía popular chilena. La teoría y la práctica, cortometraje, documental.
- 1973: *Nueva canción (chilena)*, cortometraje, documental.
El realismo socialista, largometraje, ficción.
Palomita blanca, largometraje, ficción.
Palomilla brava, mediometraje, documental.
Abastecimiento, cortometraje, documental.
- 1974: *Diálogo de exiliados*, largometraje, ficción.
- 1975: *El cuerpo repartido y el mundo al revés*, largometraje, ficción.
- 1976: *Sotelo*, cortometraje, documental.
- 1977: *La vocación suspendida*, largometraje, ficción.
Le colloque des chiens, cortometraje, ficción.

- 1961: *Dans un coin d'Europe*, cortometraje, ficción. L'adolescente de un país europeo.
 1962: *Voyage à l'intérieur d'un système de pensée*, largometraje, ficción. Los sistemas de pensamiento.
 1963: *Les hommes de la radio*, cortometraje, ficción. Los hombres de la radio.
 1964: *Méoc dans l'île des merveilles*, largometraje, ficción. Algunos episodios de la vida de Méoc en la isla de las maravillas.
 1965: *Le petit musicien à la morte de l'Isaac*, cortometraje, ficción. La muerte del Isaac.
 1966: *Ahola, os filhos do desterro*, largometraje, ficción. Los hijos del exilio.
 1967: *Mamie et le magasin magique*, cortometraje, ficción. Mamie y el magasin magique.
 1968: *Le professeur Tarasov*, largometraje, ficción. El profesor Tarasov.
 1969: *Histoire des automates*, largometraje, ficción. La historia de los automates.
 1970: *Tous les hommes sont morts*, cortometraje, ficción. Todos los hombres están muertos.
 1971: *La chouette qui tente de voler*, cortometraje, ficción. La chouette que intenta volar.
 1972: *Le film du siècle*, cortometraje, ficción. El filme del siglo.
 1973: *Le film de l'avenir*, cortometraje, ficción. El filme del futuro.
 1974: *Le film de l'amour*, cortometraje, ficción. El filme del amor.
 1975: *Le film de la mort*, cortometraje, ficción. El filme de la muerte.
 1976: *Le film de la guerre*, cortometraje, ficción. El filme de la guerra.
 1977: *Le film de la paix*, cortometraje, ficción. El filme de la paz.

Filmografía

- 1960: *La maleta*, mediometraje, ficción, inconclusa.
- 1964: *El retorno*, mediometraje, ficción, inconcluso.
- 1967: *El tango del viudo*, largometraje, ficción, inconcluso.
- 1968: *Tres tristes tigres*, largometraje, ficción.
- 1969: *Militarismo y tortura*, cortometraje, documental.
- 1970: *¿Qué hacer?*, largometraje, ficción, obra colectiva.
- 1971: *Ahora te vamos a llamar hermano*, cortometraje, documental.
- La catenaria*, largometraje, ficción, inconclusa.
- 1972: *Los minuteros*, cortometraje, documental.
- Poesía popular chilena. La teoría y la práctica*, cortometraje, documental.
- 1973: *Nueva canción (chilena)*, cortometraje, documental.
- El realismo socialista*, largometraje, ficción.
- 1992: *Palomita blanca*, largometraje, ficción.
- Palomilla brava*, mediometraje, documental.
- Abastecimiento*, cortometraje, documental.
- 1974: *Diálogo de exiliados*, largometraje, ficción.
- 1975: *El cuerpo repartido y el mundo al revés*, largometraje, ficción.
- 1976: *Sotelo*, cortometraje, documental.
- 1977: *La vocation suspendue*, largometraje, ficción.
- Le colloque des chiens*, cortometraje, ficción.

- 1978: *L'hypothèse du tableau volé*, largometraje, ficción.
Les divisions de la nature, cortometraje, documental.
- 1979: *Des grands événements et des gens ordinaires: les élections*, largometraje, documental.
Petit manuel d'histoire de France, dos episodios, largometrajes, documentales.
Images d'un débat, video, largometraje, documental.
Story board. Voyage autour de ma chambre (sobre el químico y hombre de ciencia francés Antoine L. de Lavoisier), mediometraje.
Jeux commentaires, video, cortometraje, documental.
Le jeu de l'oie, cortometraje, ficción.
- 1980: *La ville nouvelle*, cortometraje, documental.
L'or gris, dos episodios, largometraje, documental.
Images d'un catalogue, video, mediometraje, documental.
Fahlstrom, video, cortometraje, documental.
Télétest, cuatro partes independientes, cortometraje, ficción.
Le Borgne, cuatro episodios, cortometraje, ficción.
- 1981: *Le territoire*, largometraje, ficción.
Le toit de la baleine, largometraje, ficción.
Images de sable, cortometraje, documental.
- 1982: *Les trois couronnes du matelot*, largometraje, ficción.
Ombres chinoises, cortometraje, ficción.
Viaje alrededor de mi pieza, video, mediometraje, ficción.
Le petit théâtre (Teatro latinoamericano en París), cortometraje, documental.
Querelle des jardins, cortometraje, ficción.
Classification des plantes, cortometraje, ficción.
- 1983: *Lettre d'un cinéaste ou le retour d'un amateur de bibliothèques*, video, ficción.
Bérénice, largometraje, ficción.
La présence réelle, mediometraje, ficción.
La ville des pirates, largometraje, ficción.
- 1984: *Point de fuite*, largometraje, ficción.
L'éveillé du Pont de l'Alma, largometraje, ficción.
Richard III, largometraje, ficción.
Régime sans pain, largometraje, ficción.

- 1983: *Dans un miroir*, largometraje, ficción.
Voyages d'une main, cortometraje, ficción.
- 1985: *Les destins de Manoel*, largometraje, ficción.
Manoel dans l'Ile des merveilles, serie TV de cuatro episodios, mediometrajes.
Angola, os filhos do desterro, largometraje, ficción.
Mammane, largometraje, ficción.
- 1986: *Mémoire des apparences*, largometraje, ficción.
L'île au trésor, largometraje, ficción.
- 1987: *La chouette aveugle*, largometraje, ficción.
Le professeur Taranne, largometraje, ficción.
Histoire des glaces, cortometraje, ficción.
- 1988: *Tous les nuages sont des horloges*, largometraje, ficción.
L'autel de l'amitié, largometraje, ficción.
Allégorie, largometraje, ficción.
Hub (Homenaje a Hubert Bals), mediometraje, ficción.
Derrière le mur, largometraje, ficción.
- 1989: *Il pozzo dei Pazzi*, cortometraje, ficción
Paya y talla, cortometraje, documental.
- 1990: *Le livre de Christophe Colomb (Un film pour l'opéra de Darius Milhaud)*, cortometraje, ficción.
The Golden Boat, largometraje, ficción.
La novela errante, largometraje, ficción.
- 1991: *L'Exote*, largometraje, ficción.
Seis cantos del Infierno de Dante, mediometraje, ficción.
Basta la palabra, largometraje, ficción.
L'œil qui ment, largometraje, ficción.
La teleserie errante, largometraje, ficción, inconclusa.
- 1992: *Vision et merveille de la religion chrétienne*, mediometraje, ficción.
Las Meninas, cortometraje, documental.
Las soledades, cortometraje, ficción.
- 1993: *Miroirs de Tunisie*, cortometraje, ficción.
Capítulo 66, video, cortometraje, ficción.
Il viaggio clandestino (Vite di santi e peccatori), largometraje, ficción.

- 1978: *Fado majeur et mineur*, largometraje, ficción.
Turris Eburnea, largometraje, ficción.
- 1994: *La noche oscura del Inquisidor*, cortometraje, ficción.
Promenade, cortometraje, ficción.
- 1996 *Trois vies et une seule mort*, largometraje, ficción.
Comédie des ombres, largometraje, ficción.
Miotte (sobre el pintor francés Jean Miotte), largometraje, documental.
Club of Suicides, CD-ROM.
- 1997 *Généalogies d'un crime*, largometraje, ficción.
Le film à venir, cortometraje ficción.
- 1998 *Comédie d'innocence*, largometraje, ficción.
- 1999 *Le temps retrouvé*, largometraje, ficción.
Chile, dos largometrajes, ficción, en preparación.
El hijo de dos madres, largometraje, ficción, en preparación

Participaciones principales en festivales:

- 1969: *Tres tristes tigres*, participación en el Festival de Locarno.
- 1970: *¿Qué hacer?*, seleccionado para la Quinzaine des Réalisateurs, en el Festival de Cannes.
- 1974: *Dialogue d'exilés*, presentado a los Festivales de Pesaro, Thonon y Rotterdam.
- 1977: *Colloque des chiens*, presentado a los Festivales de Cannes, Thessalonique, Londres, Los Angeles, Rotterdam, Sydney, Berlín, Melbourne.
- 1978: *L'hypothèse du tableau volé*, participación en el Festival de Figueira da Foz.
- 1978: *La vocation suspendue*, participación en el Festival de Figueira da Foz.
- 1982: *Les trois couronnes du matelot*, participación en el Festival de Orléans.
- 1983: *Les trois couronnes du matelot*, participación en el Festival de Cannes.
- 1983: *La ville des pirates*, participación en los Festivales de Venecia y de Biarritz.
- 1983: *Bérénice*, seleccionado para el Forum de Berlín.

- 1983: *Bérénice*, presentado en el Festival de Avignon.
- 1984: *Point de fuite*, seleccionado en el Festival de Rotterdam.
- 1985: *Les destins de Manoel*, seleccionado en "Perspectives du cinéma français", Festival de Cannes.
- 1986: *L'île au trésor*, "Un certain regard", selección oficial del Festival de Cannes.
- 1986: *Richard III*, proyectado en avant-première en el 39º Festival de Cannes, seleccionado en "Perspectives du cinéma français".
- 1991: *L'œil qui ment*, presentado en el Festival de Avoriaz e incluido en la selección oficial del Festival de Cannes.
- 1993: *Fado majeur et mineur*, presentado en el Festival de San Sebastián.
- 1994: *Palomita Blanca*, presentado en el Festival de Rotterdam.
- 1996: *Trois vies et une seule mort*, en la selección oficial del Festival de Cannes.
- 1996: *Trois vies et une seule mort*, presentado en el Festival de São Paulo.
- 1997: *Généalogies d'un crime*, presentado en el Festival de Berlín.
- 1998: *Shattered Image*, presentado en el Festival de Venecia.
- 1998: *Viaggio clandestino*, presentado en el Festival de Taormina.
- 1999: *Le temps retrouvé*, selección oficial en el Festival de Cannes.

Premios

- 1969: "Leopardo de Plata", del Festival de Locarno, por *Tres tristes tigres*.
- 1977: "Gran Premio" del Festival de San Remo, por *La vocation suspendue*.
- 1978: "Placa de Prata", segundo premio del Festival de Figueira da Foz, por *La vocation suspendue*.
- 1979: "César" al mejor cortometraje de ficción, por *Le colloque des chiens*.
- 1982: "Gran Premio" del Festival de Orléans, por *Les trois couronnes du matelot*.
- 1983: "Perspectives du cinéma français", en el Festival de Cannes, por *Les trois couronnes du matelot*.
- 1986: "Mejor Cineasta del Año", en Francia, por el conjunto de su obra, en el Festival de París.

- 1991: "Premio a la mejor música y a la mejor fotografía", en el Festival de Sitges, España, por *L'œil qui ment*.
- 1991: "Premio especial" en el Festival de Avoriaz, por *L'œil qui ment*.
- 1996: "Premio de la Crítica", en Brasil, en el Festival de São Paulo, por *Trois vies et une seule mort*.
- 1997: "Oso de Plata", en el Festival de Berlín, por *Généalogies d'un crime*.
- 1998: Premio Nacional de Arte, en Chile, por el conjunto de su obra teatral, cinematográfica y televisiva.
- 1997: *Généalogies d'un crime*, seleccionado para la sección oficial del Festival de Cannes.
- 1998: *Comédie d'amour*, largometraje, ficción.
- 1999: *Palomitas blancas*, largometraje, ficción.
- 1999: *Le temps retrouvé*, largometraje, ficción.
- 2000: *Trois vies et une seule mort*, en su etapa de rodaje, en Chile, dos largometrajes, ficción, en preparación.
- El hijo de dos madres*, largometraje, ficción, en preparación.
- Participaciones principales en festivales:
- 1965: *Généalogies d'un crime*, presentado en la sección oficial del Festival de Cannes.
- 1969: *Tres tristes agres*, participación en el Festival de Locarno.
- 1970: *Que hacer*, seleccionado para la Quinzaine des Réalisateurs, en el Festival de Cannes.
- 1974: *Dialogue d'exils*, presentado a los Festivales de Pescara, Thonon y Rotterdam.
- 1977: *Collectif des chiens*, presentado a los Festivales de Cannes, Londres, Thessalonique, Los Ángeles, Rotterdam, Sydney, Berlín, Melbourne.
- 1978: *La hypocrisie du plaisir*, por la asociación suscita suspiccia da Foz.
- 1978: *Grain de folie*, segundo premio del Festival de Figueira da Foz.
- 1978: "Oscar", la mejor fotografía en la sección de cortometrajes del Festival de Cannes.
- 1982: *Les trois couronnes du matelot*, participación en el Festival de Venecia y de Cineasta del Año, en la sección oficial.
- 1985: "Pére et filles" en el Festival de Cannes.
- 1983: *Les trois couronnes du matelot*, participación en el Festival de Cannes.
- 1983: *La ville des pirates*, participación en el Festival de Venecia y de Cineasta del Año, por la dirección de guion.
- 1983: *Bérénice*, seleccionado para el Festival de Cannes.

Bibliografía

Libros: Paris, 1987. — *en Poésie N° 43*, Paris, print de 1987.

-Teatro:

La convive de pierre, Actes Sud, París, 1988.
La creazione del mondo o la conquista dell'America, Edizione Orestiadi di

Gibellina, Italia, 1989.

A la memoria de l'Illa en trecentos poesias. Dià-Vuit, Barcàs, 1989.

Le livre des disparitions, novela, Éditions Dis-Voir, Paris, 1990 (publicación simultánea en inglés, Institute of Contemporary Art, Boston; y en español, Instituto Valenciano de Arte Moderno).

Toute le nuvole sonno orologi/ Tous les nuages sont des horloges, novela, (bajo el pseudónimo de Eiryō Waga), edición bilingüe italiano-francés. Edizione Baskerville, Bologna, 1991.

Le transpatagonien, comic, en colaboración con Benoît Peeters y Patrick Deubel Beiss. París. Casterman, 1996 (traducido al español).

-Guión de cine:

Vite di santi e peccatori. Il viaggio clandestino, Edizioni delle Battaglia, 1994.

-Ensayo:
Poétique du cinéma, Éditions Dis-Voir, París, 1995 (traducido y ampliado

-Revistas (principales artículos):

- "Les relations d'objets au cinéma", en *Cahiers du Cinéma*, N° 287, París, abril de 1978.
- "Tres sonetos de la muerte", en *Cahiers du Cinéma*, N° 5 (fuera de serie), París, 1980.
- "L'image, la mort, la mémoire, Diálogos imaginarios" (con J.-L. Shefer), en *Ça cinéma*, N° 20, Éditions Albatros, París, 1980.
- "Trois remarques", en *Positif*, N° 247, París, octubre de 1981.
- "Les cloches de l'oubli", en *Nouvel Observateur*, N° 983, París, septiembre de 1983.
- "Scénario: anticipation de l'image", en *Caméra/Stylo*, N° 4, París, septiembre de 1983.
- "Ellipse" (bajo el pseudónimo de Paul Sima), en *Art Press*, N° 212, marzo de 1987.
- "En enseignant, en apprenant (le cinéma). Fragments d'un livre à venir", en *Positif*, N° 434, París, abril de 1997.

Entrevistas (en publicaciones especializadas):

- Image et son*, 1978.
- Cahiers du Cinéma*, N° 287, abril de 1978.
- Revue du cinéma*, N° 334, diciembre de 1978
- Cinématographe*, N° 48, junio 1979.
- Positif*, N° 247, octubre de 1981.
- Positif*, N° 274, diciembre de 1983, por Michel Ciment, Hubert Niogret y Paulo Antonio Paranagua.
- 24 images*, N° 19, Invierno de 1983/1984.
- Télérama*, N° 1780, febrero de 1984.
- Monthly Films Bulletin*, N° 611, diciembre de 1984.
- Cinéma 86*, N° 349, abril de 1986.
- Cinéma 86*, N° 360, junio de 1986, por F. Revault d'Allonnes.
- Autrement*, N° 18, mayo de 1986.
- Première*, N° 112, julio de 1986.
- Mad Movies*, N° 43, septiembre de 1986.
- Revue de l'Université de Bruxelles*, N° 1-2, 1986, por Benoît Peters.
- Catalogue du colloque "Peinture-Cinéma"*, Quimper, marzo de 1987.
- Art Press*, 112, marzo de 1987: "Raoul Ruiz: un cinéma du XVIII^e siècle", por Guy Scarpetta y Hervé Le Roux.

Parachute, N° 67, 1992, con Jacinto Lageira.

Film Comment, enero-febrero, 1997: "Ruiz hopping and buried treasures", por J. Rosenbaum.

Les Inrockuptibles, 1997, "Généalogies d'un film".

Entretiens, París, Éditions Hoëbeke, 1999: "Cinéma majeur et mineur", presentación de Jacinto Lageira.

Cahiers du Cinéma, N° 535, París, mayo de 1999: "Dans le laboratoire de La Recherche", por Stéphane Bouquet y Emmanuel Burdeau.

Acerca del autor

Libros (principales):

RAÚL RUIZ, edición de la Filmoteca Nacional de España, 13 Festival Alcalá de Henares, 1983.

BUCI-GLUCKSMANN ET REVUILT D'ALLONES, Fabrice, *Raoul Ruiz*, Éditions Disvoir, París, 1987.

LAGEIRA Jacinto, *Entretiens*, Éditions Hoëbeke, París, 1999.

Revistas (principales artículos):

"Présence du Chili", en *Jeune cinéma*, N° 87, París, mayo-junio de 1975.

"Chilean cinema", en *London British Film Institute*, Londres, 1976.

"Raoul Ruiz, fantôme de la vidéo", en *Nouvelles littéraires*, N° 2742, París, junio de 1980.

"Raoul Ruiz, Charles Vidor, d'un imaginaire l'autre", en *Art Press*, N° 68, París, marzo de 1983.

"Les explorations du capitaine Ruiz", por Danièle Dubroux, en *Cahiers du Cinéma*, N° 345, París, 1983.

"Ruiz de retour d'exil", en *Cahiers du Cinéma*, N° 347, París, mayo de 1983.

"Rencontres cinématographiques d'Avignon: coups de théâtre", en *Cahiers du Cinéma*, N° 351, París, septiembre de 1983.

"L'enjeu scénario", en *Cahiers du Cinéma*, N° 371/372, número especial, París, mayo de 1985.

"Raoul Ruiz, Racine-Cervantes", en *Révolution*, N° 255, París, enero de 1985.

"Raoul Ruiz, Grenoble/Le Havre", en *Cahiers du Cinéma*, N° 375, París, septiembre de 1985.

- "The Rubicon and the Ruby Cube. Exile. Paradox and Raúl Ruiz", en *Sight and Sound*, N° 1, invierno 1981/1982, Londres.
- "Raúl: Sheheruizade, or 1001 films", en *Sight and Sound*, Londres, 1984.
- "Raoul Ruiz", en *Revue du cinéma*, N° 409, París, octubre de 1985.
- "L'inachèvement au cinéma: l'expérience du gouffre", en *Cahiers du Cinéma*, N° 376, París, octubre de 1985.
- "Raoul Ruiz au Havre: un nouveau centre de production régionale", en *Technicien du film et de la vidéo*, N° 341, noviembre de 1985.
- "Une certaine tendance du cinéma français: Godard, Carax, Pialat, Rivette, Ruiz", en *Visions*, París, noviembre de 1985.
- "Le Havre, ville-studio", en *Cahiers du Cinéma*, N° 377, París, noviembre de 1985.
- "Une œuvre ouverte et mystérieuse", en *Catalogue du Festival de La Rochelle*, N° 6, La Rochelle, 1985.
- "Raoul Ruiz. Style et fiction", en *Canal*, N° 56/57, París, 1984.
- "Chili: le cinéma et l'Unité populaire", en *Écran* 74, N° 22, París.
- "Mapping the Territory of Raúl Ruiz", por Jonathan Rosenbaum, en *Cinematograph*, vol. 3, Londres, 1988.
- "Life is a Dream". Raúl Ruiz was a surrealist in Sydney: a Capillary Memory of a Cultural Event", en Lalleen Jayannanne (éd.), *Kiss me deadly. Feminism & Cinema for the Moment*, Sydney, Power Publications, 1995.
- "La chouette aveugle", por Luc Moullet, en *Trafic. Revue de cinéma*, N° 18, París, 1996.
- "Généalogies d'un crime. Un baroque bien tempéré", por Guy Scarpetta, en *Positif*, N° 434, París, abril de 1999.
- "Tous en scène. A propos du Temps retrouvé de Raoul Ruiz", por Stéphane Bouquet, en *Cahiers du Cinéma*, N° 535, París, mayo de 1999.

Números de revistas especializadas:

Cahiers du Cinéma, N° 5, París, 1980.

Positif, N° 247, París, octubre de 1981.

After Image, dossier, "Exile and Cunning: Raúl Ruiz", N° 10, Londres, 1981.

Cahiers du Cinéma, número especial, "Raoul Ruiz", N° 345, París, marzo de 1983.

Cinematograph, vol. 3, Londres, 1988.

Índice

Nota a la presente traducción	9
Prefacio	13
Capítulo I	
Teoría del conflicto central	17
Capítulo II	
Imagen de ninguna parte	33
Capítulo III	
Imágenes de imágenes	53
Capítulo IV	
Inconscientes fotográficos	67
Capítulo V	
Por un cine chamánico	85
Capítulo VI	
Misterio y Ministerio	105

Capítulo VII	129
El cine como arte contemporáneo	
Capítulo VIII	130
Presentando el libro por autor	
Capítulo IX	131
Presentación de un tipo de autor	
Capítulo X	132
Nuevos instrumentos	
Capítulo XI	133
Tipologías contemporáneas a consumo	
Capítulo XII	134
Apéndice	
Capítulo XIII	135
Libros más a biblioteca y autor	
<hr/>	
Nota a la presente traducción	9
<hr/>	
Prefacio	13
<hr/>	
Capítulo I	
Teoría del conflicto central	17
<hr/>	
Capítulo II	
Imagen de ninguna parte	33
<hr/>	
Capítulo III	
Imágenes de imágenes	53
<hr/>	
Capítulo IV	
Inconscientes fotográficos	67
<hr/>	
Capítulo V	
Por un cine chamánico	85
<hr/>	
Capítulo VI	
Misterio y Ministerio	107
<hr/>	
	205

Capítulo VIII	
Enseñando, aprendiendo (el cine)	
Fragmentos de un libro por venir	139

Apéndice	
Nueve historias "instrumentales"	159
Bibliografía consultada: referencias y comentarios	185

Anexo	
Filmografía y Bibliografía del autor	191

Notas a las breves de la introducción

18 Preludio

12 Capítulo I
Teoría del cineasta centroamericano

38 Capítulo II
Imágenes de la cultura porteña

62 Capítulo III
Imágenes de la cultura guatemalteca

78 Capítulo IV
Procesos de fotografías

92 Capítulo V
Por un cine clásico

104 Capítulo VI
Misterio y Misterio

BIBLIOTECA TRANSVERSAL

La ley del gallinero, Jorge Guzmán

Prólogos, Pablo Neruda

El huaso, Tomás Lago

Memorias prematuras, Rafael Gumucio

Lautaro indómito, Carlos Barella

Poética del cine, Raúl Ruiz

BIBLIOTECA TRANSVERSAL / DOS

Mujeres, Colette

Relatos de bandidos chilenos,
Varios autores

Las películas de Ruiz, según han expresado algunos críticos franceses, producen un doble efecto de fascinación por la extrañeza de éstas y su disconformidad con los esquemas narrativos y visuales dominantes. Al respecto, Ruiz propone algunas soluciones, siempre provisionales, ante ciertas estructuras consideradas inamovibles, venidas de Aristóteles con mayores o menores reajustes, destacando la oposición entre linealidad y simultaneidad, unicidad y pluralidad, continuidad y discontinuidad. Aunque el pensamiento de Ruiz no constituye un sistema, como ha señalado Jacinto Lageira, el lector hallará en la lectura de estos ensayos, de acuerdo a ese mismo criterio, las preocupaciones propias de un cine de proyectos estéticos ambiciosos y claramente definidos.