

Ante el avance mediático que las ciencias de la comunicación examinan como uno de sus objetivos disciplinarios emergentes, ante los desbordes de (re)producciones que no distinguen entre copias y copias, tal vez la variedad de esta re-visión teórica contribuya, en su medida, a restituir la singularidad de la obra cinematográfica que cada observador, desde su distinta singularidad, atiende aun en la labor compartida. Por eso, no sería redundante señalar como auspicioso que se hayan dado, tantas y tan marcadas, las diferencias que entablan los trabajos publicados. En esta cultura de previsibles coincidencias, lo ESCRITO SOBRE EL CINE observa la vigencia de una reflexión que vuelve a imaginar el cine desde la palabra, más allá de la fugacidad que es condición de toda teoría.

Horacio Sum Goñi, Adriana Pardo Iriondo, María Dolores García, Daniel Laíno, Aníbal Paiva, Pablo Thiago Rocca, Marisol Álvarez - Richard Danta - Laura Eirín, José Álvarez - Robert Orguet - Leonardo Quiroz, José Luis Martínez - Freddy Sartorotti, Gustavo Bordoni - Rodrigo Martínez - Marisa Torres, Federico Beltramelli - Alberto Blanco, María Fernanda Pallares, Daniel Bademián - Luis Dufuur, Fernando Rius.

Ciencias de la Comunicación

Escrito sobre el cine

ESCRITO SOBRE EL CINE

Coordinación Lisa Block de Behar

Andrea Rígoli

Realización Alex de Álava

Ciencias de la Comunicación
Comisión Sectorial de Investigación Científica
Universidad de la República

Montevideo 1997

ESCRITO SOBRE EL CINE

Coordinación
Lisa Block de Behar
Andrea Rígoli

Realización
Alex de Alava

Ciencias de la Comunicación
Comisión Sectorial de Investigación Científica
Universidad de la República

1997

ESCRITO SOBRE EL CINE

• Cine y sociedad
• Las formas de ver
• Cine y cultura
• Identidad
• Cine y género
• Cine y política

*En recuerdo de Ana María Vázquez,
estudiante, docente, compañera ejemplar.*

Espero el fin del cine con optimismo.
Jean-Luc Godard

Entre los numerosos trabajos monográficos presentados durante varios años en el Seminario de Semiótica y Teoría de la Interpretación -según se denomina la disciplina en la actualidad- solo se eligieron algunos, los pocos que aquí se incluyen. Quedan muchos más, de semejante excelencia, por publicar. De manera que es posible prever una nueva antología donde se presenten textos que no fueron publicados en este primer volumen. Su postergación compromete, desde ya, el emprendimiento de una iniciativa similar.

Por más de una razón se explicaría, en esta oportunidad, la selección que se propone. Los textos, procedentes de una cronología diversa, representan -más allá de la marcada peculiaridad personal de sus autores- parte del trabajo llevado a cabo en cada seminario, organizado en torno a un film que, además de sus propiedades estéticas, fue estudiado por alguna vinculación -no solo temática- con los objetivos disciplinarios específicos de CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN. De ahí que un film como *El beso de la mujer araña*¹ (que analiza Pardo Iriondo) se haya observado, desde un punto de vista comparativo, en relación con la novela de Manuel Puig² respondiendo a las dualidades de una hermenéutica que debió abordar, además de la versión cinematográfica, la yuxtaposición de géneros de escritura diferente, desde los literarios hasta las crónicas policiales, advirtiendo al pasar las formulaciones científicas, los discursos periodísticos y, más que nada, la parodia de todos. Este espectro de la heterogeneidad mediática aparece concentrado en un film que contrae emblemáticamente, desde la perspectiva ambivalente de un personaje que cuenta un film, el estatuto híbrido del espectador que ve, a la vez que cuenta lo que ve y da cuenta de una visión multiplicada.

Aduciendo objetivos de un orden similar, *L'intervista*³ (interpretada por Rocca y Paiva) estratifica el discurso periodístico en un diálogo varias veces visual, consagra la imagen del film como el lugar donde las miradas se cruzan con las voces entre distintos planos, no solo cinematográficos. Semejante a las réplicas interminables que convierten a *Zelig*⁴ en "el fenómeno del siglo" (desde la perspectiva de Lafón, García), los films estudiados, cada uno a su manera, remiten al *lugar común* (un tópico, una referencia compartida) de una imaginación transgresiva de cuyos desafueros los medios de comunicación no son ajenos. En *Las alas del deseo*⁵ (analizado en forma plural por Bordoni-Martínez-Torres, Alvarez-Danta-Eirín, Sartorotti-Martínez, Alvarez-Orguet-Quiroz), los ángeles de Wim Wenders descubren en la verosimilitud cinematográfica la secularización de un movimiento que el cine reivindica para sí y que, en este film, se radica en una ciudad partida al medio, fragmentos de un mundo a punto de estallar como la guerra. El cineasta, que tampoco consiente el fin del cine, introduce, al fin del film, el anuncio de una continuación que proseguirá *Hasta el fin del mundo*⁶ (en las monografías de Beltramelli-Blanco, Pallares, Dufuur-Bademian, Rius), anticipando el advenimiento de una catástrofe remota y, consecutivamente, un nuevo comienzo, gracias, esta vez -otra vez- a la escritura. Por las vacilaciones de la mediación angélica que el cine convoca, sus sombras iluminadas interponen una realidad que desconoce límites, atraviesa fronteras, precipita varios finales de modo que la

proyección cinematográfica pueda continuar. Configurado en esa zona de indefinición que la sala habilita, su no lugar localizado suspende las circunstancias, entabla las contradicciones de una pantalla que oculta y revela a la vez. Un film ocurre en presente pero sin distinguir entre tiempos diferentes; no hace del pasado historia, ni de la imaginación ficción, sino pasajes de una estética entrevista: en ese umbral, la idea se confunde con la imagen y la estupefacción precede al estudio. Un pase doble recupera las ambigüedades de *teoría* que, al principio, en su verdad original, no se restringía al rigor intelectual sino a la contemplación que, como en el teatro, consagra la visión en espectáculo. Una cinta, como un film que se vuelve sobre sí mismo, tiende otro hilo de Ariadna en *La nube de Magallanes*⁷ (analizada por Sum), conduciendo textos literarios rioplatenses hacia una imagen que no solo ilustra la palabra: la muestra. Es cierto, el cine suele atenuar las oposiciones entre *decir* y *mostrar* pero aproxima, además, la especulación teórica a la visión proyectando las afinidades entre ambas acciones puestas en film. Saber ver y saber verbal convergen en una misma versión. Si la filosofía reconoció que la formulación de conceptos y su verbalización constituyen una materia privativa del ser humano, el cine pone en evidencia que el mismo ser es el único que se interesa por las imágenes.

Ante el avance mediático que las ciencias de la comunicación examinan como uno de sus objetos temáticos emergentes, ante los desbordes de (re)producciones que no distinguen entre copias y copias, tal vez la variedad de esta re-visión teórica contribuya, en su medida, a restituir la singularidad de la obra cinematográfica que cada observador, desde su distinta singularidad, atiende aun en la labor compartida. Por eso, no sería redundante señalar como auspicioso que se hayan dado, tantas y tan marcadas, las diferencias que entablan los trabajos publicados. En esta cultura de previsibles coincidencias, lo ESCRITO SOBRE EL CINE observa la vigencia de una reflexión que vuelve a imaginar el cine desde la palabra, más allá de la fugacidad que es condición de toda teoría.

Agradecemos a Claudia González Costanzo las observaciones de su lectura, a P. Thiago Rocca, por sus diseños de cubierta, a Julio Cardozo, por sus orientaciones técnicas y, en forma especial, a la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, que hizo posible esta publicación.

Lisa Block de Behar

1. Héctor Babenco. Brasil-USA, 1986.
2. *El beso de la mujer araña*, Seix Barral, Bs. As. 1983.
3. Federico Fellini, Italia, 1987.
4. Woody Allen, USA, 1983.
5. Win Wenders. Alemania Federal-Francia, 1987.
6. Win Wenders, Alemania Federal-Francia-Australia, 1990-1991.
7. Adriana Contreras, Uruguay, 1989.

LAS ENCRUCIJADAS DEL LENGUAJE

*De cómo la literatura y el cine
abren caminos y exploran el mundo real*

Horacio Sum Goñi

POST ILLA PRAECEDENTIS

Esta instancia parojoal de posdata anticipada se coloca delante para intentar restaurar posibles rupturas, intenta reducir el tiempo y el espacio que separan al lector del escritor. Sirva entonces como advertencia y preámbulo de la interpretación.

Se me ocurrían muchas formas de escribir sobre *La nube de Magallanes*.¹ Hurgando en la bibliografía tentaba el deseo de que el metatexto deviniera en citas sintácticamente ordenadas. Mimetizarme con el film, adquirir sus propiedades.

Cada uno a su manera, film y metatexto encarnan un modo de «ver». Las palabras que transcribo explican mi (una) forma de ver (sentir, pensar) el mundo que habito. Cuando miro el objeto, miro las relaciones que me ligan a él.

Entre lo psíquico y lo social, mediante lecturas y relecturas, los retazos mentales fueron moldeados y colocados en serie; pero más allá de toda escritura, reescritura y sobreescritura, están, como en un pergaminio, las huellas de un recorrido interior, de saltos y sobresaltos, de encrucijadas, de largos corredores, de escaleras ascendentes y descendentes, de senderos que llevan a lugares donde ya se estuvo, de puertas que se abren y permiten su paso (otras veces, los sentidos, los de mi aquí y ahora, solo veían una oscura pared, no veían más allá).

Aperturas y cierres, sendas infinitas y avenidas truncas, recorridos en el tiempo y el espacio, físico y textual, con incertidumbres, con el temor de perder el camino que lector y escritor tienen trazados.

El film estableció un puente entre la ficción y una geografía personal. Lo escrito fue escrito a partir del diálogo con la obra. En el intercambio comunicativo el sujeto se dinamiza. El espectador está representado en el texto a través de los mecanismos del lenguaje.

El film se presenta como una obra fragmentaria, en la cual las partes se encuentran ligadas al todo. El espectador une las piezas a su manera. Ante esta mezcla de diferentes discursos, ante las visiones parciales, inconexas y desordenadas, se busca el (un) hilo de Ariadna que permita el recorrido por ese sinuoso camino que es el de la lectura, comprensión e interpretación.

En estas sendas, participante y observador alternan sus discursos.

Dos obras de Maurits Cornelis Escher sintetizan y amplían mi encuentro con *La nube de Magallanes*. Una, «Relatividad», en la cual tres perspectivas, tres mundos diferentes hacen una realidad compacta. Diversos mundos conformando la Realidad (la estática, la absoluta). Diversos puntos de vista, inquietos, móviles, viendo «la realidad» (la dinámica, la relativa). *Manos dibujando* es el autor haciendo y siendo hecho por la obra. En el recorrido elegido, hice el film y el film me hizo. Objeto y sujeto se dibujan mutuamente.

Si escribir es hacer un recorrido y escribir es escribirse: escribir es recorrerse. Recorrer ese mundo multiforme que se habita y se es.

El pensamiento se dirige al lenguaje, a lo sucesivo y a lo simultáneo. Al lenguaje que al discurrir va mostrando las partes de lo que va diciendo y al-que-dice-todo-en-un-instante. La interpretación se expande hacia una reflexión sobre el pensamiento y el conocimiento. ¿Cómo pensamos? ¿Desde dónde pensamos? ¿Qué llegamos a conocer?

Prosa y poesía, cada una de ellas encierra una cierta manera de pensar y entender. Una tiene la descendencia de la descripción, la otra, la simultaneidad de la imagen. En el lenguaje audiovisual confluyen diversas formas de conocer y reconocer.

Una inquietud está latente: ¿cómo pensar y conocer de muchas maneras? ¿cómo ser muchos espectadores? El deseo de romper con la determinación de un lugar para cada instante. Un impulso cubista moviliza un deseo: la tarea infinita de abarcar la totalidad de posibilidades de puntos de vista alrededor del objeto. De abarcar todo lo que converge hacia la cámara, todo lo que emerge de la pantalla, todo lo que converge hacia cada uno de todos los posibles espectadores y todo lo que puede emerger de todos esos posibles intérpretes.

El pensamiento piensa en el carácter heterogéneo del pensamiento, piensa en los pensamientos mítico, poético y lógico-científico coexistiendo.

Aquí, en la consecuencia que se hace objeción, en el paratexto del metatexto, el texto llega a su término pero la reflexión continúa hacia las formas de pensar el pensamiento y los modos de conocer el conocimiento.

En esta instancia metaparatextual, la mirada se dirige al paratexto y a los intersticios del metatexto.

«La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer.»

Julio Cortázar

«Soy el que pese a tan ilustres modos de errar, no ha descifrado el laberinto Singular y plural, arduo y distinto, Del tiempo que es de uno y de todos.»

Jorge Luis Borges

«¡Si la vida es amor, bendita sea! ¡Quiero más vida para amar! Hoy siento que no valen mil años de la idea lo que un minuto azul del sentimiento.»

Delmira Agustini

«¿En qué lugar podrían encontrarse, a no ser en la voz inmaterial que pronuncia su enumeración, a no ser en la página que la transcribe? ¿Dónde podrían yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje? Pero éste, al desplegarlos, no abre nunca sino un espacio impensable.»

Michel Foucault

LA PUERTA DE ENTRADA AL LABERINTO

La hoja en blanco es el límite que traspaso para entrar en mi memoria, al papel llevo los recuerdos de mi encuentro frente (dentro) al (del) film «La nube de Magallanes».

Objeto único, objeto no afectado por la reproducción técnica, múltiples imágenes troceadas y unidas según una ley. Su existencia irrepetible limita el encuentro con su destinatario, su singularidad hace difícil su manipulación. Estuvo al alcance de mi vista, mas no de mis manos. Su contemplación me fue vedada, tengo que operar a la distancia, no soy el analista que puede trabajar plenamente con el objeto, porque no lo tengo, porque lo tengo: fragmentado en la memoria. Del espectador al analista, la interpretación pasa por una mirada hacia mis vivencias, mis sentimientos, mi experiencia pasada, los recuerdos.

Estos primeros pasos, estas primeras palabras, me introducen (una vez más, una vez más distante) en aquel extraño lugar, en aquel lugar desconocido.

Esta introducción es el pasaje de un sitio a otro, es el paraje en el cual se transcribe la transición de un estado a otro.

El recorrido es dificultoso. Caminos que se cruzan y sendas sin salida. Allí, en el dominio de Minos, complejos y enredados senderos retrasan mi llegada al centro. No sé si podré llegar. No sé si podré salir. La fortaleza de altos y profundos muros de palabras defiende y anuncia la presencia de algo precioso, algo sagrado.

El camino al centro es también la ruta al interior, a lo oculto, al lugar donde reside lo más misterioso de la persona humana. El recinto interior está protegido.

Las veces que entré en el film perdí el camino. Extrañado en el espacio y tiempo de ese mundo que se hacía visible, perdí la trama, perdí el punto de referencia, perdí el sentido del orden. Sus partes me llevaban a diferentes lugares, a diferentes tiempos. Un mundo se ponía ante mis ojos: registro y revelación de la realidad física, restos de la vida interna de los seres humanos, fluir de sucesos partidos.

Me queda: un mapa difuso.

Los binoculares, la cámara de fotos, el microscopio y el proyector son aparatos de visión que muestran lo vedado a mis cinco sentidos. Los sentidos me dan una síntesis del mundo, estas máquinas me dan otra. Desde aquí creo el objeto, la máquina me determina su percepción.

Configuraciones de un espacio y un tiempo. Manifestación de pequeños trozos de lo invisible, de lo transitorio y de mis puntos ciegos. Un continuum de innumerables experiencias que tocan lo determinado y lo indeterminado, los significados se multiplican. Imágenes percepción, acción y afección, montaje, narración, trozos de película colocados juntos: nuevos conceptos construyen un todo y se despliegan ante los sentidos.

Realidad y representación se confunden, el mundo representado y el mundo real tienen en común su conformación laberíntica.

Ante este objeto que me orienta y desorienta, hago mi propio recorrido. Ante el flujo de la película busco superar la impotencia con una mirada más

disciplinada. Ante el caos de la cercanía y el fluir de los recuerdos, busco una ubicación desde donde reconocer y comprender. Un punto de vista que recorra el objeto, cercano y distante a la vez. En el devenir del continuum del texto, buscaré un mapa y una brújula que me guíen.

LAS PRIMERAS GALERÍAS

Ante el objeto, múltiples perspectivas sobrevienen. Rico en aspectos y resonancias, varias organizaciones se hacen posibles, la obra se abre y el espectador colabora a su construcción. Se abre como una fortaleza que ofrece muchas puertas y corredores de interpretación. Una diversidad de visiones del mundo golpean y evitan el sentido único. Su ambigüedad destruye los centros de orientación y estimula una continua revisión de valores y certezas. Se construye, colabora e interviene personalmente; en el interior (de la obra y de la persona) germinan asociaciones, relaciones nuevas.

El arte produce complementos de la realidad. La forma artística nos permite ver la forma en que la cultura ve la realidad. El arte nos ofrece nuevas realidades.

Adriana Contreras establece una nueva relación y una nueva percepción, moviliza la forma de ver cine. «*La nube de Magallanes*» surge como una fuente de experiencias que dejan emergir aspectos nuevos.

Retazos de textos son puestos en serie. El film es un texto que se construye con trozos de otros textos, un mundo de trozos posibles, trozos de mundos representados. Se apropia, se crea, otros lugares, otros tiempos, otro mundo posible.

El régimen narrativo es el de la antinarración. El nexo entre el ambiente y los personajes ha perdido su equilibrio, la acción ha perdido su papel relevante, la narración se centra en el pensar, mirar y conocer. Personajes múltiples, oscilaciones, los fragmentos se dispersan. Las relaciones cronológicas no están definidas, las anacronías (des)orientan el recorrido del relato.

Se concatenan situaciones, acontecimientos, personajes y ambientes. En el discurrir sintáctico, el film va produciendo sentido.

La ciudad, la montaña, el desierto, el hombre, el film, el poema, la novela, el cuento, la frase, la palabra y la letra, son laberintos de un laberinto mayor: el cosmos.

Film y espectador, objeto y sujeto, son complejas e intrincadas construcciones, elementos del lugar más amplio, sin anverso ni reverso: el infinito alcázar. El universo, la eternidad puede estar en una sola palabra, en una sola letra.

Descifrar el recinto fortificado es descubrir su entrada, su centro y su salida. Es descifrar el texto, el hombre, el cosmos, el significado de la vida, lo que fue, lo que es y lo que puede ser.

EL HILO DE ARIADNA: EL MITO DEL MINOTAURO

Cada figura mítica representa una función de la psique. Dramaturgia de la vida interior, de la social o de la historia poetizada.

Las diferentes prácticas se explican y cobran sentido por referencia al discurso mítico. El mito toma a su cargo los deseos, les da forma dramática y los

magnifica. Asigna un lugar y una función social, establece jerarquías a la vez que integra.

El rito proclama y reactualiza el sentido, mantiene la vida colectiva y su significado. Atesta, legitima y regula para conservar lo instituido y asegurar la reproducción social.

El Minotauro simboliza un estado psíquico (el predominio de la parte monstruosa del hombre) y un estado social (el dominio perverso de Minos). Es hijo de un amor culpable, de un deseo injusto, de un dominio indebido. Simboliza una falta, lo reprimido y oculto en lo inconsciente del laberinto. Por ello es encerrado. Siete jóvenes y siete muchachas son el tributo que Atenas le rinde a Creta. La cuarta vez que es pagado Teseo lo vence guiándose por el hilo de Ariadna y la luz de su corona.

En su espacio cerrado y pequeño, el mito toma dimensiones cósmicas. «Mino-tauro», la palabra une dos partes: una representa la parte humana, la otra la animal. El mito del Minotauro es una prohibición, una separación. El nombre y la cosa nombrada tienen un nexo directo, la negación se hace concreta y conocida.

Comprender la mitología es conocerse.

EL LUGAR DEL LABERINTO

Las múltiples y cambiantes relaciones del signo que forman sistemas de significación se realizan en textos. La secuencia de signos produce sentido.

El texto como objeto es un proceso que discurre articulando sus partes internas y subordinándolas al todo. El marco y curso del discurso dan las instrucciones para que el destinatario comprenda e interactúe. El espectador ha tenido relaciones con otros filmes, ha formado su competencia intertextual. La amplitud de lecturas está determinada por el contexto sociocultural y la competencia textual del espectador. La reducción de lecturas estaría dada por la coherencia del recorrido que se garantiza.

El film se vuelve sobre sí mismo, su estructura reflexiva lo hace mostrarse de determinado modo. Se autodefine y define la situación en la cual es recibido.

El texto, por medio de un proceso de condensación del discurso, puede coincidir con una sola frase, con una sola palabra.

Cada punto de vista crea un tipo de montaje que corresponde a una determinada manera de presentar los acontecimientos perceptivos. Se organiza un espacio-tiempo.

El film presenta mensajes mixtos y semejanzas codificadas. El texto icónico se ofrece a los efectos de la figura y del discurso. El lenguaje visual mantiene con los otros lenguajes vínculos sistemáticos, múltiples y complejos. El mundo visible y la lengua no se oponen. La palabra tiene un referente abierto, la imagen no. Cuando entran en relación, vinculan lo universal y lo particular, lo racional y lo irracional, lo ausente y lo presente, lo sucesivo y lo simultáneo.

El texto icónico también está regido y motivado por convenciones; es fiel a las pautas preestablecidas y, a su vez, puede violarlas estableciendo nuevos estatutos en la producción de funciones semióticas.

El cine conlleva la idea de sucesión y continuidad, el cine es narrativo. Realidad y apariencias, ausencia y presencia, realidad no presente. El cine fragmenta la realidad, las imágenes y los sonidos son puestos en serie. Lo pequeño, lo enorme, lo fugaz, lo que nuestros hábitos y prejuicios nos impiden ver, el cine lo hace visible. El cine nos revela una parte de la realidad, lo que nos afecta o lo que otros ven en (de) esa existencia efectiva.

La obra, que intrínsecamente estimula juicios de valor, es producida y produce, es expresión y creación, es producto acabado y por acabar, es un fenómeno de comunicación y significación. Su forma de producir el mensaje produce un efecto estético que crea sentido. La función del contexto es reducir al mínimo el amplio campo de significación que presenta cualquier estructura semántica del texto. El arte tiende a descontextualizar. El lenguaje poético, con su tendencia autonómica, prescinde del contexto, recupera la dualidad del lenguaje, la de nombrar lo individual y lo universal, multiplica los significados, aumenta los sentidos, oscurece y problematiza. Es discontinuidad y ruptura.

INTERSECCIONES EN EL CAMINO (Intertextualidades Internas)

Dédalo de textos, el laberinto como texto. Partes de libros han ido al cine. El film es fragmentos y totalidad. Desde la perspectiva de la puesta en serie: cada trozo de texto forma parte de una sucesión, recibe y deja una herencia. Por la cita, el texto citado trae su contexto y lo funde en el film.

Los textos anteriores: anticipan.

A través de *La nube de Magallanes* Adriana Contreras nos lleva al encuentro de otros textos, otros autores. El film transciende y se evade de sí mismo; *Rayuela*, *Los reyes*, «La casa de Asterión», «Plegaria», «El jardín de senderos que se bifurcan», «Laberinto», se hacen co-presentes.

Las intertextualidades, las intersubjetividades, hacen al film. Múltiples textos se dan cita, se encuentran. Múltiples textos son producidos. Las figuras, esos espacios interiores del lenguaje, generan desencuentros entre el sentido y la letra, entre la escritura y la lectura, entre el signo y su significado: el espectador recorre el film, camina por senderos que se bifurcan.

El recorrido se hace por líneas ambiguas. El film se impone como una ficción de ficciones, un mundo representado, producto de trozos de mundos posibles. El film es un modelo de la casa fortificada, de la realidad, del mundo. Es una parte y un todo posible.

Cada fragmento de texto citado se expande en el film, se adapta y adopta, se apropia y es apropiado. Restos, residuos que hacen una nueva totalidad y nos trasladan a su antigua totalidad. De la pasada integración a un todo, la fracción va a su reciente residencia: el film: un todo: renovada totalidad. Encrucijada de fragmentos. Encrucijada de totalidades. La parte es el lazo que establece una relación referencial y emotiva entre dos textos. Los segmentos segregados funcionan denotativamente y estimulan emociones que se perfilan como un sistema de connotaciones determinadas por la estructura del film. La parte se sumerge en un juego de determinaciones con lo que le precede y sucede, con lo sucesivo y lo

simultáneo (el cine es relación múltiple de mensajes mixtos). En el lugar del continuum en el cual el signo es recibido (juego recibir-residir: lo que es por lo que es y lo que es por estar donde está), la mirada se vuelve hacia cada significante, hacia cada significado y hacia el conjunto.

La parte en el todo se hace autorreflexiva. El todo se hace autorreflexivo. El significado vuelve sobre el significante y se enriquece continuamente. Todo signo aparece coligado a otro, recibe su fisonomía completa, se hace necesario captar el denotatum global, no se puede aislar el significante y referirlo unívocamente a un solo significado.

Lo escrito se transforma en imagen y sonido. En otros momentos, se rompió con el orden de la escritura. Ahora, se rompe el orden de probabilidades del film. Se pierde la norma, aumentan los significados posibles.

En el film, nuevas leyes resaltan su originalidad. Entre el rechazo y la conservación de las reglas tradicionales, entre el sistema de probabilidades instituidas y el puro desorden: el caos es organizado de manera original.

Las frases adquieren connotaciones particulares. Cada parte ejerce presión contextual sobre cada pieza y sobre el conjunto. La ambigüedad atrae la atención, se desvió la expresión alterando el contenido y produciendo un estado de extrañamiento por la incapacidad de reconocer el objeto. Debemos mirar diferente. Lo representado, sus medios y sus códigos, son revisados. La percepción se ve dificultada, necesitamos más tiempo para ver.

Es necesario dirigir la mirada a su propia organización: el film se vuelve autorreflexivo. Urge una revisión, volver a ver el continuum semántico.

La literatura en el cine. Lo que vemos y oímos nos vuelve a la palabra escrita. Interrelaciones literarias entretejen el film.

En cada intersección un autor nos transporta.

INTERLUDIO I: EL CONSTRUCTOR Y CAMINANTE

Dédalo, ateniense, escultor, arquitecto, inventor de máquinas, el artista universal elabora el plan que Ariadna transmitirá a Teseo.

Borges construye frases, destruye una literatura e instaura una nueva. La ficción y la crítica se fusionan. Construye dédalos de signos. Su escritura, su ruptura, nos lleva a otros mundos, a lugares que son otros lugares, donde un momento es todo el tiempo y un hombre es todos los hombres. Pensó en una biblioteca de bibliotecas, en un mapa incluido en un mapa, en un soñador soñado, en una gran casa que era un laberinto, que era el universo. Buscó en las escrituras sagradas su cámara central: los enigmas y secretos del universo, la clave secreta codificada en palabras. Buscó descifrar y conocer, recorrió leguas y leguas de corredores de letras. Los caminos proliferan y se bifurcan, los tiempos y espacios son convergentes, divergentes y paralelos.

Se encontró con lo infinito, lo inexplicable.

Borges nos lleva al mundo de los libros y al universo. Nos lleva a recorrer el espacio y el relato: libro y laberinto son un solo objeto, infinito. Se multiplican los significados del texto, pero el lenguaje es incapaz de dar cuenta de la multiplicidad del universo. Se altera el tiempo, se altera la realidad.

El Hombre vaga perdido en un mundo caótico. Tal vez, todo es tan sólo un sueño. Nos lleva a la profunda preocupación por el problema del conocimiento: comprender la realidad. Nos muestra la irreabilidad del orden, el absurdo caos y la búsqueda del sentido del universo. El sentido de la vida, el destino del hombre es la búsqueda del sentido del universo (confusión y maravilla). Destino que no se comprende y que inexorablemente se cumple. El hombre, extrañado en la multiplicidad del universo, perdido, fracasa en su tarea humana. El destino humano depende de un plan superior incomprensible. El cosmos y el hombre son misteriosos e inexplicables. El destino está marcado, el hombre es una marioneta.

El destino de Borges: la literatura.

Borges nos da otra dimensión de la realidad. Lo sucesivo lo hace simultáneo, del eje de la diacronía pasa al eje de la sincronía (el tiempo, ordenando consecuentemente los hechos, se vuelve un instante). En sus obras busca una estructura similar a la estructura del mundo real, con sus artificios nos muestra lo que nada tiene que ver con las leyes del mundo que creemos conocer. Bajo el pretendido orden del mundo subyace el caos, lo imprevisible, lo ilógico, lo misterioso, lo ambiguo, el desorden.

En Borges ni una sola página, ni una sola palabra, son sencillas; en las entrañas del texto, todas postulan la complejidad del universo. Construye por medio de procedimiento metalingüísticos. El mundo de la ficción es una metáfora del mundo real. Lo posible es enmarcado en lo existente, la ilusión se olvida quién es. En sus procedimientos se genera la rebelión de la escritura y revelación de otra realidad. Se postula la realidad de la ficción, se da una visión más profunda de la realidad. El mundo coherente en el cual creemos vivir no es real.

En el subtexto reside un mundo de resonancias e ideas complejas. Contiene la tensión entre dos lógicas. Cuestiona el conocimiento del mundo, la viabilidad de su conocimiento y su modelización implícita. En este mundo aparente, el lector puede ser una ficción. Asterión, el hijo de la reina, espera que se cumpla su destino, lo profetizado. Espera al que lo librará (de tantas galerías, de tantas puertas).

INTERLUDIO II: EL NIÑO QUE JUEGA

La Maga es intuición e instinto, sentimiento y vida, la que vive y no mira vivir. Actor inmerso en su existencia y no mero espectador. Ella da su mensaje, al niño, al futuro.

Julio es aquel niño que escribe poemas, sensible, fascinado por lo vinculado con un laberinto. La rayuela es una prueba y una iniciación, un avanzar de casilla en casilla, la posibilidad de fracasar y no llegar al cielo. *Rayuela* es lo lúdico y una búsqueda mística, juego y metafísica.

Rayuela son opciones abiertas al lector. *Rayuela* es muchos textos, pero sobre todo dos textos. Dos caminos que se invitan a leer, a recorrer. Obra fértil, un capítulo puede dar vida a un nuevo libro, un modelo, una obra para armar (donde los elementos del relato puedan ser puestos a disposición del lector para que haga su montaje personal, para que haga en cada caso el libro que ha elegido leer).

Rayuela es saltos en el tiempo, retrocesos al pasado, ruptura de la linealidad cronológica, quiebre del orden temporal al que estamos habituados. No importan

los hechos, importa como son sentidos y vividos. Crítica a los sistemas racionales de concebir el mundo, *Rayuela* busca un lector cómplice, que descubra los hilos que unen ese orden más secreto, menos comunicable, más intuitivo.

En la antigüedad, la rayuela tenía un valor sagrado, el alma (la piedra) era empujada, dentro de un laberinto, hacia la salida. Es un mandala. Un mandala se dibuja o se construye tridimensionalmente, tiene la finalidad de ayudar a precipitar determinados estados mentales y como medio para que el espíritu avance en su evolución, desde lo biológico a lo geométrico, desde lo corporal a lo espiritual. El mandala alude a la idea de centro y presenta los obstáculos para su logro e incorporación, es un ritual de penetración en el interior de un orden supremo, el iniciado se introduce en su propio espíritu.

Los reyes es diálogos entre personajes mitológicos (Teseo, Minos, Ariadna y el Minotauro). El mito del Minotauro adquiere un sentido diferente al clásico: el poeta es el Minotauro, por ser diferente lo han encerrado, por ser un peligro para el orden establecido. Teseo representa al héroe sin imaginación y respetuoso de las convenciones, el individuo que mata lo que se aparta de la regla.

Minos condenó al encierro a aquel que es su condena: el hijo de reina ilustre prostituida. Los sacrificios sustentan el terror y el prestigio.

Teseo marcha contra el hermano de Ariadna. Ariadna mantiene el ovillo.

El ovillo decrece. Al joven rey le preocupa la astucia del cabeza de toro. Se mata el ser, se matan los actos, se mata la representación. Era tan triste y bueno. El señor de los juegos ha muerto.

Cortázar ofrece diversas interpretaciones, significados ambiguos. Saltarín de una realidad a otra. Enfrentando los hábitos rígidos de nuestro pensamiento, el hombre observa la muerte, el tiempo y el espacio; ingenuo, inocente, infantil, el niño los penetra. No acepta la convención instituida para comprender la realidad, busca la unidad y el sentido a las apariencias del mundo y a la vida del hombre, una nueva realidad, mágica, humana, auténtica.

INTERLUDIO III: LA MUJER EN EL LABERINTO

La cámara central es la vida de hogar (del cual se sale poco), los largos corredores están llenos de cariño agobiante y omnipresencia de la tutela materna. La poetisa se encuentra prisionera en una fortaleza inmaterial.

La mujer es reprimida, y moldeada su sensibilidad. Muros conservadores, paredes pacatas, pasillos prejuiciados y puertas medrosas son la prisión de los sentimientos de la joven Agustini. Melancolía por su destino de mujer: el control del instinto, de los sueños, de lo voluptuoso.

Amor y poesía. Drama de amor. Final trágico para la joven poetisa.

Montevideo: ciudad de víctimas y victimarios.

Isidoro Ducasse vivió el sitio de la ciudad, Delmira Agustini vivió en la ciudad sitiada por una cultura patriarcal y burguesa.

¡Pobres los que son de piedra, dormidos, en calma, sin tormentas, sin tempestades, los cuerpos revestidos, las manos enguantadas, témpanos, pulcros, sin sed, sin hambre, orgullosos!

¡Pobres las estatuas!

EN LAS POSTRIMERIAS DEL RECORRIDO TRAZADO

Altas escaleras, fuertes puertas, largos corredores y anchos muros vedan el paso para pensar lo impensable. La maraña fue tejida. Se puede romper con el destino. Se puede luchar y salir del laberinto. Se puede romper con el devenir y construir el futuro. No será casual el cambio de la historia. No será el azar el que cambiará lo que está marcado.

El mundo aparente es una metáfora del mundo real. A través de seres ficticios se conoce al ser real. El mito cubre nuestro rostro. En el entrelazado de subjetividades se descubre que «uno» es «otros».

Se reinstaura la subjetividad. Puntos de vista, collage de imágenes y sonidos resaltan la estructura del film. El ordenamiento y disposición a la cual se ha sometido lo audio-visual manifiesta la construcción intersubjetiva de la subjetividad.

Los restos de la experiencia de los individuos en momentos decisivos, llegan a nuestro contexto, a nuestra cultura, pensamientos, actos y emociones, para cargarse de significado.

¿Qué es el cine sino el registro despedazado del mundo? El film presenta un mundo, pero al mostrarse muestra sus propiedades y las convenciones del lenguaje audiovisual que han sido violadas. Como una rebelión contra el lenguaje, muestra sus propiedades formales (las del mundo posible, las del lenguaje posible). Crítica de cómo se ve la ficción, destrucción de las formas de ver la pantalla, lleva al cine retazos de rupturas a la forma de leer. Metáfora que cuestiona las formas de ver la realidad.

El significado de lo que vemos cambia en función de lo que se ve a su lado (en el tiempo y/o en el espacio). Lo que vemos depende del lugar en el que estamos cuando vemos, depende de nuestra posición en el tiempo y en el espacio. Pero, sobre todo, lo que vemos depende de nuestros modos de ver. Lo que elegimos ver (mirar es un acto voluntario) converge hacia nuestros ojos.

Cuando estamos en el terreno de lo normal, todo se ve del mismo modo, los intersticios son cubiertos por el sentido común, las expresiones recuperan su plena y normal relevancia; lo diferente, lo extraño nos golpea, enriquece nuestras visiones y cuestiona el ser-así del mundo. La ruptura con los actos habituales que han automatizado y conformado las leyes generales de nuestra percepción, nos moviliza haciendo que no cerremos las frases inacabadas ni completemos las imágenes a medias.

Brota la reflexión acerca del orden establecido en los discursos. Emerge la necesidad de observar detenidamente los discursos posibles, la institución y sus formas ritualizadas. El discurso pensado dentro del orden de las leyes, se siente impulsado hacia nuevas reglas, tiene el deseo contenido de descontrolarse, de perder los límites, de escapar a la selección y a la distribución de las palabras.

Como el discurso del «loco», que secretamente esté lleno de verdad, de luz, de revelación. En este juego de discursos dichos y por decir, en el ahora, antes y después, se manifiesta el deseo de poder (escapar a la nivelación de discursos). Emano lo intersubjetivo, lo más acá del ser proyectándose hacia otros lugares, otros tiempos, el más allá. Sobreviene el deseo de librarse del discurso al azar.

El film de Adriana Contreras se presentó, en una primera instancia, como un desconcierto de palabras e imágenes, proximidad de cosas sin relación. Las yuxtaposiciones conducían a un no-lugar del lenguaje, los tropos llevaban a diferentes tópicos. Lenguaje y espacio se entrecruzaban llevando al lugar de lo no-pensado. Se retomaron los surcos del texto, reviendo la sintaxis que construye frases y la que une palabras y cosas. Lo heteróclito, otros espacios inquietaban con su presencia. El pensamiento era llevado hacia fuera de «lo común», de lo empírico, de lo instaurado. La mirada se vuelve a los códigos fundamentales de la cultura (la de una geografía e historia personales), la que rige las prácticas, los valores, los esquemas perceptivos, el lenguaje. Una mirada al conjunto que afecta lo que se hace, dice y ve.

La Nube de Magallanes sacude el orden empírico que de antemano fija lo que se reconocerá. Va al lugar de las condiciones que posibilitaron la episteme, el orden a partir del cual se piensa.

El lenguaje aparece con una multiplicidad enigmática que se hace necesario dominar. Es el enigma dedálico el que se debe resolver. El mito del Minotauro, llevado al cine empleando el lenguaje del arte, genera construcciones metafóricas.

Contreras ha armado una máquina estética y la ha puesto en movimiento (la dirige y la domina). En ella se establecieron relaciones cognoscitivas de acuerdo a una intención estética. La organización de los estímulos provoca y dirige aperturas. El dédalo, el film, la obra arquitectónica, se fundamenta en la correspondencia de sistemas de (des)ordenación.

Referencias y sugerencias organizadas y comunicadas de modo ambiguo y abierto, determinan y enriquecen la organización total del discurso. Se multiplican los sentidos posibles del mensaje. Se ha producido una manera diferente de ver el cine y el mundo. Se han provocado respuestas diferentes.

Se observa una organización de los mensajes de acuerdo a un plan identificable. Cada mensaje ejerce presión contextual sobre los otros mensajes. Se pone en correlación correlaciones. El film-laberinto vincula textos-laberintos de la literatura.

El destinatario interviene y reduce la multiplicidad de sentidos, elige sus propios recorridos de lectura, se encuentra con callejones, con amplias avenidas y senderos, todos formando parte del mundo aparente. En el acto comunicativo, fuente imprevisible, el autor real permanece indeterminado, el destinatario colabora en la expansión semiótica de la obra. El emisor da la regla idiolectal, el destinatario (fiel y libre) adapta. La interacción comunicativa se da a través de un proceso no estructurado.

Rayuela, *Los cantos de Maldoror*, *La casa de Asterión*, *Los Reyes*, «*Plegaria*», «*El jardín de sendero que se bifurcan*», *El pozo*, etc., son transgresiones a la convención literaria (su madre, la convención social, es transgredida simbólicamente). *La nube de Magallanes* destruye la convención cinematográfica y renueva el carácter multiforme y heteróclito del lenguaje.

El arte, estructurado de una manera particular, transmite información sobre la vida, produce un proceso de construcción de conocimientos. El arte construye lo real, destruye esquemas, enriquece y renueva el lenguaje. En el arte, el acto de percibir se ubica en el centro de atención, la percepción es un fin que se desea

alcanzar. Se crea la visión y no el reconocimiento del objeto. Se va más allá de lo realizado, el arte es un medio por el cual se puede experimentar el devenir del objeto.

El mapa contenía estrellas, constelaciones y galaxias. La literatura fue la brújula.

Notas:

1. Adriana Contreras. Montevideo, 1989.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. *Jorge Luis Borges, el último laberinto* Librería Linardi y Risso. Montevideo, 1987.
- A.A.V.V. *Delmira Agustini. Seis ensayos críticos* Editorial Ciencias. Montevideo, 1982.
- Agustini, Delmira Mª Eugenia & Delmira. *Poesías*. Ediciones de la Plaza Montevideo, 1978
- Ansart, Pierre «*ideologías, conflictos y poder*» Colombo, Eduardo. *El imaginario social*. Nordan-Comunidad/Altamira Montevideo, 1993.
- Arguidín Vázquez, Yolanda *El realismo mágico*. Fernández editores. México, 1992
- Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay* Tomo I. *El disciplinamiento (1860-1920)* Ediciones de la Banda Oriental/ Facultad de Humanidades y Ciencias. Montevideo, 1990.
- Barros, J. *Borges: su narrativa* Ediciones de la Casa del estudiante. Montevideo, 1978.
- Barthes, Roland *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Siglo veintiuno editores. México, 1987.
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Schoken New York, 1968.
- Berger, John. *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1980.
- Block de Behar, Lisa. *Transtextualidades. Revista Maldoror*. Montevideo, 1985.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph* Alianza Editorial Madrid. 1993.
- Ficciones*. Emecé. Buenos Aires. 1993.
- Buscarons, Mónica. *Cortázar*. Ediciones de la Casa del Estudiante, Montevideo, 1985.
- Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1980.
- Casetti, Francesco. *Introducción a la semiótica*, Editorial Fontanella, Barcelona. 1980.
- Casetti, Francesco. *Cómo analizar un film*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1980.
- Castoriadis, Cornelius. *El mundo fragmentado*, Editorial Altamira/Editorial Nordan-Comunidad. Montevideo, 1993.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Colombia. 1983.
- Contreras, Adriana. *Guion del film La nube de Magallanes*.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1966.
- 62 Modelo para armar*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969.
- Los reyes*. Editorial Sudamericana., Buenos Aires, 1970.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder Barcelona. 1993.

- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1987.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Editorial Lumen, Barcelona, 1991.
- Obra abierta*. Editorial Planeta-De Agostini, Barcelona, 1985.
- Eisenstein, Sergio. M. *El sentido del cine*. Editorial Lautaro, Buenos Aires, 1944.
- Foucault, Michel *El orden del discurso*. Tusquets Editores, Buenos Aires, 1992.
- Las palabras y las cosas*. Siglo veintiuno editores, México, 1993.
- Genette, Gérard. *Transtextualidades. Revista Maldoror N° 20*, Montevideo, 1985.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós, Barcelona, 1994.
- Ivanov, V.V. *La estructura de los signos en el cine*. Lotman, Jurij y Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1979.
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1989.
- Legido, Juan Carlos. *Delmira Agustini*. Editorial Técnica. Montevideo, 1985.
- Lotman, Jurij M. y Uspenskij, Boris A. «*Mito, nombre, cultura*» Lotman, Jurij y Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1979.
- Lozano, Jorge; Pena-Marin, Cristina y Abril, Gonzalo. *Ánalisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1993.
- Metz, Christian. «*Análisis de las imágenes*». *Revista Comunicaciones*. Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Editorial Planeta-De Agostini Barcelona, 1994.
- Shklovski, V. El arte como artificio. *Metodología de la investigación literaria*. Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias. Montevideo, 1988.

LUZ - TEXTO - VISION.

Adriana Pardo-Iriondo Aguiar

INTRODUCCION

El fenómeno cinematográfico al igual que el fenómeno literario reúne en sí una alegoría, a partir de una isogoría, que aflora cada vez que el receptor hace del enunciado una enunciación. Comienza así un juego de imágenes, espejos y reflejos.

Susan Sontang dice que “citar una película no es igual que citar un libro. Mientras el tiempo de lectura de un libro depende del lector, el tiempo de visión de un filme está determinado por el realizador y las imágenes son percibidas con la rapidez o lentitud permitidas por el montaje”¹.

La realización de este trabajo se apoya en un soporte teórico que es evidenciado a través de las citas textuales presentadas a lo largo del mismo, y como “las fotografías suministran evidencia”², también se incluyen citas filmicas que no son más que “fracciones de tiempo nítidas que no fluyen”³, solo son el registro de un veinticuatro-avo de segundo de película cada una.

De esta forma se llevará a cabo un análisis semiótico y comparativo (no exhaustivo) del fenómeno literario y cinematográfico, siendo tomado como referente principal la novela de Manuel Puig y el filme de Héctor Babenco, titulados: *El beso de la mujer araña*.

Este mal llamado “trabajo” nos introduce en lo lúdico del caso y poniendo en práctica una actividad autotélica, nos introduciremos en el tema a través de *los paratextos*, lo que nos llevará a una interpretación *sobre la tela de araña* para luego volcarnos de lleno en la *novela* y en el *filme* hasta llegar al fin que todo lo abarca.

LOS PARATEXTOS

La paratextualidad constituye uno de los seis tipos de relaciones transtextuales establecidas por Gérard Genette y comprende todos aquellos textos que sin formar parte del texto principal, lateralmente ubicados, lo determinan.

Título, carátula, prólogo, referencias editoriales, notas, nota de contratapa, constituyen los paratextos de un libro así como los créditos de un filme constituyen los paratextos de una película.

El paratexto determina y orienta la lectura de un texto o la visión de un filme; es un hecho independiente que incide, está al margen de la lectura y actúa como un “cordón”⁴ que nos introduce en la ficción al mismo tiempo que la ficción comienza a tener contacto con la realidad.

Los títulos incluyen una noción catafórica, pues anuncian o anticipan el contenido de la obra. En *El beso de la mujer araña* se advierte una doble referenciabilidad hipotextual ya que este paratexto-hipertexto es susceptible de división: *El beso de la mujer araña*, lo que nos lleva a pensar anafóricamente en “el beso de Judas” y en “el hombre araña” -conocido “comic” de ficción.

Gérard Genette escribe sobre la ambigüedad hipertextual y la relaciona con la idea de “bricolage”, expuesta por Lévi-Strauss, que consiste en “el arte de hacer algo nuevo con lo viejo” a través de lo cual se realiza una lectura “palimpsestuosa”⁵.

“Les moyens de reproduction modernes ont détruit l’autorité de l’art et l’ont extraite, ou plutôt ils ont extrait les images reproduites, de tout périmètre privilégié”⁶.

La sociedad de consumo y las necesidades del público hacen caso omiso a ciertas normas establecidas que por inadvertidas son transgredidas naturalmente. Esto explica -a modo de disculpa- el hecho de presentar en este trabajo la reproducción de la portada del libro *El beso de la mujer araña*, acto expresamente prohibido en la página siete del mismo: *Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor, y que constituye “l’appropriation de l’objet, caractérisée par ce JUS UTI ET ABUTI défini par le droit romain”*⁷.

En el diseño de la portada visionamos una imagen que está a mitad de camino entre la pintura y la fotografía; combinación de técnica y artesanía que impone un interrogante, una curiosidad.

Autor, título e imagen quedan comprendidos dentro del paradigma a través de un montaje tipográfico. El receptor que le otorgue un discurso podrá introducirse en la diégesis paradigmática y al descifrar la imagen llegará por medio de la comprensión a la interpretación de la misma, por lo cual saciará su curiosidad emitida desde el sintagma. (El número de interpretaciones coincidirá con el número de receptores dispuestos a encontrar una interpretación).

UNA INTERPRETACION: La imagen presenta características tipológicas del kitsch: ondulaciones, curvas, combinaciones de colores puros-complementarios, y la presencia de la mujer incluida en un espacio heteróclito.

El perfil impide un intercambio y un reconocimiento directo; el receptor se involucra con la imagen a través de la acción que transcurre. La mujer domina desde las alturas a las profundidades por las cuales ya ha transitado y eleva su mirada hacia la luz en una actitud sonriente de plenitud, felicidad y reconocimiento.

La ilustración de la carátula, en tanto que es un paratexto, resume el contenido del texto en una visión simultánea, en una sinopsis que constituye un Aleph: “un signo que representa o entabla la relación especular, que entre el signo y la tierra, refleja un universo y en él un hombre que al ver, se ve viendo(se): ‘Vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras ...’. Sufre la visión que resume la reversibilidad vertiginosa de una contemplación donde el contemplador no logra excluirse”⁸.

Se asemeja a las diosas de la mitología cretense -que serían luego absorbidas por la mitología griega de corte patriarcal-: “en la mitología cretense las diosas desempeñaban un papel más importante que los dioses. Eran representadas (...) en la cumbre de montañas, (...) agitando la cabellera, (...). Son distintas formas dadas a la Madre Tierra originaria, que encarna el viento vital y extiende su dominio”⁹.

Se trata de una mujer que comparte el espacio celestial con las nubes y mantiene los pies sobre la tierra, ella misma es un *cordón*: está ubicada entre dos universos, unida a Hades contempla a Zeus en un despertar hacia una *nueva dimensión*.

La palabra griega “Hades” es utilizada en la Biblia por Mateo 11:23 y significa “el lugar no visible” que está relacionado con el sepulcro y con la muerte (Revelación 20:13), comparable a la palabra hebrea “Sheol” que refiere al descanso de la humanidad en un sepulcro común y que aparece en el Antiguo Testamento.

Lo “no visible” se relaciona también a lo oculto, lo que yace en el inconsciente; lo latente que puede manifestarse a través de un buceo psicológico por el torrente del subconsciente.

La carátula nos advierte que estamos ante una obra literaria que contiene imágenes y también apreciamos que la imagen contiene palabras: esta relación se mantendrá en el transcurso del texto y justifica el entusiasmo y el propósito del director cinematográfico Héctor Babenco por llevar a filme la novela de Manuel Puig.

En los afiches publicitarios del filme, que aparecieron en la prensa, se advierte una trasn textualidad de orden “heterotextual”¹⁰. un periódico cita-anunciando y anuncia citando una manifestación artística.

Este mensaje cumple con lo que Roman Jakobson denomina: función apelativa o conativa, va dirigido al receptor provocándole el interés de visionar el filme; también cumple con la función referencial, refiere explícitamente al producto, al filme que se exhibe; la tipografía publicitaria y la mención de los actores cumple con la función fática que asegura la supuesta importancia de la obra; y la imagen apela a la función poética, pues llama la atención sobre sí y refuerza el vínculo entre el emisor y el receptor -la imagen representa una figura de mujer descontextualizada, suspendida en una tela de araña surge en un venir- volviendo de un “más allá” que corresponde a un mundo de luz.

La publicidad, dentro de la sociedad de consumo, actúa como un *cordón* entre el producto a consumir y el receptor consumidor. Los créditos del -filme paratextos- han quedado en el anuncio parcialmente diegetizados; la novela de Manuel Puig se ha transformado en un filme de Héctor Babenco, pero “la visión del director sólo puede llevarse a cabo con la ayuda de todo un equip-artífices”¹¹.

El fenómeno cinematográfico es altamente tecnológico y los nombres de esos técnicos especializados en sonido, iluminación, fotografía, etc., figuran en los créditos, pues sin esas personas no hubiese sido posible el filme (o sería otro filme).

Kiss of the spider woman es un filme brasileño, hablado en inglés, basado en el libro *El beso de la mujer araña* -editado por primera vez en mil novecientos setenta y seis por Seix-Barral- del argentino Manuel Puig, quien realizó en Roma estudios en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* con Cesare Zavattini (guionista de Vittorio de Sica).

Un norteamericano, Leonard Schrader, realizó la adaptación, lo que hizo posible la transformación de la obra bajo la dirección de Héctor Babenco: un argentino con nacionalidad brasileña.

Todo esto pone en evidencia la universalidad del fenómeno literario y cinematográfico. El arte no reconoce fronteras, todo lo abarca.

SOBRE LA TELA DE ARAÑA

Pensamos que el paratexto *El beso de la mujer araña*, es suficiente para que se induzca a una comparación con el referente “el hombre araña”; leyendo el texto puede parecer difícil establecer la relación -según la clasificación de Gérard Genette- de hipotextualidad e hipertextualidad con “*el hombre araña*”, viendo el filme esta relación puede hacerse más evidente porque se comparte el mismo architexto.

¿Qué puede suceder si alguien hace texto la obra de Manuel Puig sin tener en cuenta la transformación de escritura a película, de novela a filme?

Si el lector ignora los grupos de texto clasificados por Gérard Genette y no es aficionado a los “comics”, a las películas de ficción-ficción o a la simple y compleja historieta, no será propenso a tener en cuenta la relación: “mujer araña”-“hombre araña”.

¿Qué cosa entonces, puede hacerle reflexionar sobre el “por qué” del título o paratexto de la obra? Puede ser que el lector relacione directamente el paratexto con lo que sucede biológicamente entre los diferentes tipos de arácnidos, más especialmente: los araneidos. El *Diccionario Enciclopedia Salvat* define araneidos como: “el orden de arácnidos con más de dos mil especies que reciben el nombre común de arañas, (...), las glándulas secretan un líquido viscoso que se solidifica en contacto con el aire y forma el hilo, (...), la tela sirve para la captura de las presas. Especialmente interesantes son las costumbres sexuales de la mayoría de las arañas, (...), frecuentemente el macho es devorado por la hembra después de la fecundación”¹².

El hecho de tener como referente una araña nos advierte sobre la presencia o existencia de una tela de araña; donde quiera que haya una araña habrá una tela, un tejido. Jugando con la imaginación podemos establecer diferentes posibilidades que surgen a partir de distintas combinaciones.

TEL ARAÑA = LENGUAJE

Desde el momento en que el hombre hizo uso del habla, el habla se adueñó del hombre. Nos comunicamos verbalmente porque existe un lenguaje y porque existe un lenguaje nos comunicamos verbalmente.

A través del lenguaje verdades y mentiras han quedado habilitadas; se hace referencia sobre lo idéntico, lo semejante y lo adverso; se da a conocer lo vivido, lo pensado y lo planeado; ... ; se vuelve sobre lo dicho y lo escrito al mismo tiempo que se realiza una proyección hacia el futuro.

El lenguaje permite el relato de realidades, fantasías y sueños; dio origen al verso, se bifurcó en prosa y poesía, ... , el hombre transforma el entorno con su presencia-verbal-comunicativa.

Se emiten mensajes verbales a través del habla, el habla perpetúa y hace evolucionar a la lengua. Ambos hechos se confunden y dejan en evidencia lo que Jacques Derrida trata en su “desconstrucción del conocimiento”: la causa es el resultado de la consecuencia, se advierte la causa cuando ésta genera consecuencias.

La interdependencia ocurre entre el universo natural y el universo cultural; es ahí donde se encuentra el hombre con la facultad y la fatalidad de poseer un lenguaje que lo posee y lo atrapa en su *tela de araña*.

TEL ARAÑA = TEXTO

Roland Barthes señala que “texto quiere decir tejido, (...), un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto un sentido (la verdad), (...) el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido -esa textura- el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela”¹³.

La tela de araña es el enunciado de la obra; el receptor, a través de la enunciación, comienza a ser atrapado por el tejido, el texto lo envuelve y él se involucra.

TEL ARAÑA = PANTALLA CINEMATOGRÁFICA

“Os filmes se projetam na tela”, en la lengua portuguesa “tela” se aplica a “pantalla”. Esta homonimia, concordancia de pronunciación y ortografía que abarca diferentes significados, deja en evidencia la relación “hifológica (*hifos*: es el tejido y la tela de araña)”¹⁴. La película proyectada en la “tela”, en la pantalla, se vuelve filme y el espectador inmerso en la oscuridad, descontextualizado en un espacio no articulado -“le noir du cinéma”- queda suspendido y atrapado en *la tela de araña*.

Al visionar el filme en la pantalla el receptor se proyecta, se identifica en una experiencia vicaria y participa del universo diegético presentado paradigmáticamente.

TEL ARAÑA = SISTEMA SOCIAL

En *El beso de la mujer araña* el sistema social atrapa en su tela -cárcel- a dos personas o individuos con personalidades diferentes; lo único que ellos tienen en común es el hecho de constituir una amenaza para el Estado y los conceptos establecidos. De acuerdo a las normas del sistema, las conductas anómicas son castigadas socialmente, por lo cual estos seres son capturados y condenados por el sistema social: otra *tela de araña* que atrapa.

TEL ARAÑA = MUNDO PSICOLOGICO

El mundo psicológico en el que vive Molina, ese cosmos particular formado por la evasión a través del relato de películas y su conducta homosexual como producto de sus vivencias anteriores -(la no-diégesis del personaje: personalidad débil, identificación con la imagen materna, madre sobreprotectora,

régimen autoritario)- llega y atrapa a su compañero de celda física y psicológicamente.

Valentín, en el último capítulo y última escena, en su delirio imagina un filme, se evade, se fuga de la realidad en forma análoga a la de su ex-compañero de celda. La psíquis de Valentín quedó atrapada en *la tela de araña* de Molina, así como la de Molina en la de Valentín.

TEL ARAÑA = LUCHA SOCIAL

La lucha social de Valentín también atrapa, la causa, el movimiento, la ideología abarca su vida; Valentín no se evade, recibe cartas con o en clave, estudia en su encierro. Molina que nada entiende de eso es atrapado por la ideología de Valentín, se compromete a ayudarlo, colaborar con la lucha y muere en libertad y en el intento. Atrapado por el compromiso, muere víctima de la cuarta tela de araña, es decir, del sistema social.

Muere conscientemente, ya que lo había previsto. Previendo su muerte podría haber optado, pero siguió su camino ..., Molina estaba atrapado en la *tela de araña* de Valentín.

TEL ARAÑA = RELIGION

La creencia sobre la existencia de algo o de alguien superior, es una particularidad inherente del ser humano, y lo ha acompañado a través de la Historia.

La religión, esa relación espiritual-paradigmática con la cual el hombre se liga por la fe a una creencia, tiene en el mundo múltiples manifestaciones. Aún existen milagros inesperados y existen seres humanos que se dirigen a Dios, implorando su existencia -Valentín dice: "Estoy pidiendo que haya un Dios" ¹⁵-o implorando un milagro, ..., y Dios falla de acuerdo a su voluntad y falla a la voluntad del ser humano que implora. Ese fallar -en los dos sentidos- forma parte de la religión: *tela de araña* en la cual el ateo también está incluido.

TEL ARAÑA = MISE EN ABYME

La tela de araña se caracteriza por su "uniformidad" constructiva: hilos que parten desde un centro se extienden hacia los extremos a modo de múltiples radios de circunferencia; esos radios son unidos por otros hilos que forman círculos concéntricos. En la tela de araña cada círculo posee su circunferencia y el centro es siempre el mismo; desde un origen el mismo proceso se abisma en un repetir que encierra diferencias.

A partir de un origen, el hombre actúa miméticamente, se abisma en su pasado, en el de sus ancestros y en el entorno; a partir de esta "mise en abyme" el hombre transforma su medio y se transforma a sí mismo. La identificación es una necesidad humana anterior aun a Narciso y a Aristóteles, puesto que ya aparece en el Génesis.

Quedando la igualdad comprendida sólo en el origen, la identidad y la verdad buscada por el hombre se encuentra en la alteridad. El ser humano -y con él: las ciencias, los útiles y el Arte- evoluciona en un avanzar y retroceder dentro de la *tela de araña* que constituye la "mise en abyme".

TEL ARAÑA = ALEPH

El sistema social establecido y la lucha social que intenta cambiarlo, el fenómeno literario y el fenómeno cinematográfico, la realidad y la ficción, la prosa y la poesía, la verdad y la mentira, ..., transcurren en un TODO que es más que la simple y compleja suma de partes. Ese TODO es el ALEPH, continente infinito que abarca todo contenido posible -real, imaginario, habido y por haber-.

Desde que el hombre es hombre y antes aún, el ALEPH es la enorme tela de araña en la cual el ser humano: nace, vive, muere, ..., transita por la vida dejando su huella, esquivando y enfrentando avatares y peripecias, metamorfoseando su entorno, construyendo, destruyendo, y construyendo sobre lo destruido, ..., hasta que un día en tan sólo un momento: vuelve al paradigma mayor.

Ese universo con espacio y tiempo infinito -del cual venimos, por el cual vivimos y hacia el cual vamos- constituye el ALEPH, la *tela de araña* que todo lo abarca .

NOVELA Y FILME

El receptor que visiona el filme *El beso de la mujer araña* habiendo leído anteriormente la novela de Manuel Puig, experimenta la sensación de estar ante una versión diferente ... y no se equivoca; puesto que la enunciación de la obra es diferente, el enunciado también lo es; novela y filme no comparten el mismo architexto, por lo que la relación no es homotextual, existe heterotextualidad de códigos. El mismo hecho se manifiesta por distinto medio y se transforma en otro acontecimiento artístico.

Dejando atrás a los paratextos, nos introducimos en el universo diegético con los *términos incoativos*. Novela y filme comienzan con el mismo indicador de narración: "ELLA". Los pronombres son buenos embragues porque no tienen un significado preciso, pero aquí posee una significación que habilitará al receptor a asociar el *eje horizontal sintagmático* con el *eje vertical paradigmático* estableciendo, de acuerdo con Gérard Genette, una "concatenación" ¹⁶.

En la novela, el personaje-narrador Molina cuenta para su narratario Valentín, una película que tiene como personaje central una mujer pantera: "A ELLA se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas" ¹⁷.

En el filme las primeras palabras que se oyen corresponden a una voz en off, no sabemos aún quien las pronuncia, sólo oímos: "She is ... She is ...". La iteración se produce, escuchamos la voz mientras leemos los créditos; la presentación de este "déscalege" obedece a la intención de unificar los recursos del

ingreso a la ficción: se adelanta la banda sonora y ésta actúa como *cordón* entre los paratextos y el universo diegético.

Lo sucesivo del lenguaje y lo simultáneo de la imagen -tratado ya por Aristóteles- quedan comprendidos en el fenómeno cinematográfico. En el cine el referente está re-presentado, el filme impone la presencia de la imagen creando en el receptor la ilusión de estar ante la realidad ..., solo que está ante una realidad de ficción proyectada sobre la pantalla, donde el rostro del actor se adhiere al personaje y los personajes adquieren el rostro de sus actores.

El filme nos ofrece imágenes y “la imagen es sin duda más imperativa que la escritura, impone la significación en bloque sin analizarla ni dispersarla”¹⁸; el personaje Molina adquiere el rostro del actor William Hurt y una misma imagen se impone para todos los espectadores.

En el cine, el receptor economiza la energía imaginativa propia de su condición de lector que lo autoriza a imaginar libremente e individualmente la fisonomía de los diferentes personajes. Al dejar “*discurrere*”¹⁹ la imaginación, el lector “*picnoleptique*”²⁰ -como lo llama Paul Virilio- imagina las imágenes convirtiéndose en el autor de su propia película-mental.

La significación aludida por Roland Barthes, es el producto de un significado y un significante que ya pasó por un signo:

Lengua	a) Ste.	b) Sdo.
	c)signo	

Mito	a) Ste.	b) Sdo.
	c) Significación	

refiere a lo mítico y abarca lo que Lessing llama “atributos alegóricos” de la imagen: “el poeta, al personificar abstracciones las halla ya suficientemente caracterizadas por los nombres y las acciones que les da ...”, (Molina: apellido que bien puede corresponder a hombre o mujer, terminado en “a” como los nombres de mujer. Valentín: derivado del adjetivo valiente, compuesto por el radical más el sufijo “-in” que lo disminuye y lo ridiculiza), “... Estos medios faltan al artista, el cual precisa dar a las abstracciones personificadas: emblemas que las distingan. Y como estos emblemas son una cosa y significan otra, hacen de dichos seres figuras alegóricas”²². Lessing, llama artistas a los que se ocupan de las artes plásticas y poetas a quienes emplean el lenguaje progresivo: “el poeta al hablar de las musas, no lo hace en el mudo lenguaje del pintor”.

La significación y los atributos alegóricos que observamos en el filme nos definen “en bloque” la personalidad de Molina a través de indicios: la bata, la toalla a modo de turbante y sus gestos.

Las sombras de las rejas nos dan información sobre el espacio donde se desarrolla la acción: una diégesis carcelaria, una celda, lugar físico que Molina comparte con Valentín. Esto en el filme lo vemos simultáneamente, mientras que en la novela la celda aparece diegetizada en la sexta página de la lectura.

Barthes explica que: “la imagen deviene escritura a partir del momento en que es significativa: como la escritura (la imagen) supone una lexis”²³.

La imagen nos presenta sin disimulo, personajes codificados que constituyen un *oxímoron* ya que re-presentan dos personalidades opuestas. La fisonomía de Valentín -un preso político-, personificado por el actor Raúl Julia, se asemeja en su caracterización a la imagen del Che Guevara; esto deja en evidencia que “la significación mítica nunca es completamente arbitraria, siempre es parcialmente motivada, contiene fatalmente una analogía”²⁴.

La analogía se advierte porque el receptor -al decir de Charles Sanders Peirce- posee un *token* o sinsigno de la imagen arquetípica del guerrillero, tomando al Che Guevara como *type* o leguisismo. Se trata de un significante que tiene un significado que a su vez tiene otro significante que da origen a otro significado ... y que constituye la “semiosis ilimitada” formulada por Peirce.

El filme comienza cuando Molina narra a Valentín la segunda película de la novela, por lo cual se observa una *elipsis*: se omite el resto de las películas narradas a lo largo del texto del libro, como también las notas que Manuel Puig incluye con el propósito de justificar y explicar la conducta homosexual del personaje.

El hecho de transcribir largamente en una novela estudios psicológicos y sociológicos de carácter científico, manifiesta el deseo de Puig de exhibir la fuente de conocimiento en la cual se apoyó para llevar a término su novela y el deseo de exponer sobre un mismo espacio dos tipos de lenguaje diferentes -que por ser diferentes no dejan de constituir un mismo lenguaje- de esta forma Puig “literaliza el discurso científico y científica el discurso literario”²⁵.

Manuel Puig realiza una oposición de planos estableciendo una *transposición* -“régimen no lúdico de hipertexto”²⁶-, por lo cual el *oxímoron* -esa figura retórica en la cual los opuestos se amalgaman y se oponen diametralmente- se relativiza. Al igual que en las cajas chinas, la diégesis de *El beso de la mujer araña* encierra varias intradiégesis que corresponden a espacios y tiempos diferentes.

La(s) película(s) que Molina narra a Valentín y que llega(n) a nosotros de manera caricaturesca, enfatizando el código en la representación y revelando características kitsch, constituye(n) un tipo de intradiégesis. Otras intradiégesis corresponden a los diferentes “*flashback*” o movimientos *analépticos* que reconstruyen -dentro de la virtualidad fílmica- un tiempo efectivo vivenciado por Molina con el mozo, al igual que por Valentín con los guerrilleros y con su novia Marta.

Una misma actriz -Sonia Braga- personifica los personajes femeninos correspondientes a las diferentes intradiégesis -Leni, Marta y Mujer-araña-. Con este recurso el receptor recontextualiza lo descontextualizado y el desarrollo del filme adquiere continuidad ante el receptor.

La segunda película narrada en la novela, primera y única en el filme, constituye una intradiégesis satírica y presenta un contrapunto de la acción; corresponde a una reproducción nazi de la época de la guerra que muestra las hazañas de una cantante francesa que se rehusa en un principio a colaborar con los nazis.

La heroína Leni Lamaison aporta un *token* de Leni Riefenstahl, “actriz que dirigió cinematográficamente *El triunfo de la voluntad* y *Olimpia* un filme

sobre las Olimpiadas de Berlín, siendo ambas películas sendos homenajes a la filosofía nazi. Bajo el Ministerio de Propaganda de J. Goebbels, los filmes alemanes que hicieron los nazis se limitaron a ensalzar al partido, a predicar el odio a los enemigos del Tercer Reich o a ofrecer entretenimientos insulsos y escapistas²⁷.

La diégesis de la celda y la diégesis del cabaret francés donde canta Leni, funcionan como espejos enfrentados mostrando imágenes duplicadas que se funden y confunden en una “*mise en abyme*”, lo que otorga una movilidad de planos entre los diferentes universos diegéticos.

Molina se mira en el espejo y aparece en el filme la (intra)diégesis del cabaret. El espejo ofrece una ruptura de la propia imagen y a la relación sintagmática, Molina-Valentín, se le suma una relación paradigmática heterodiegética, Molina-Leni, establecida por identificación. Leni representa la heroína protagonista de una historia de amor y Molina se identifica con la heroína de su película en una *experiencia vicaria* con lo cual alcanza, a través de una *catarsis*, lo que él no puede ser.

La letra de la canción que canta Leni en el cabaret: “Quand l’amour se moque de moi; moi, je me moque de l’amour ...” presenta una construcción *especular* donde el sentido de la primera frase se refleja y se opone a la segunda frase; también presenta una construcción *circular* donde causa y consecuencia cierran la circunferencia; este círculo-cerrado contiene un *oximoron* donde los opuestos se enfrentan diametralmente encerrando un *quiasmo*: lo formulado en un principio se invierte posteriormente.

La música y los efectos sonoros no siempre coinciden con la imagen, se puede crear, afirmar o desmentir un estado de ánimo introduciendo por la banda sonora un extrañamiento o un distanciamiento equivalente a la *stranoenie* de Viktor Schklovski y/o la *verfremdung* de Bertoldt Brecht.

Valentín siente placer ante la narración de una película de propaganda nazi porque su fantasma no está re-presentado, no halla presencia por ausencia; su lugar en el eje paradigmático está vacío porque no encuentra identificación alguna; por esa razón Molina, en la novela, deja de narrarle esa película.²⁸

- No Valentín, si no te gusta no teuento más nada.

Sin embargo, pese al placer, el “*voyeur*” que existe en Valentín quiere saber el final:

- Me gustaría saber como termina.

- No, si no te gusta para qué ... así ya está bien. Hasta mañana.

La mayoría de los relatos fílmicos narrados en la celda ocurren en la noche con la luz apagada. La oscuridad de la celda remplaza lo oscuro de la sala cinematográfica; ambas descontextualizaciones propician la entrada de la ficción.

Sintetizando a Christian Metz, se puede decir que la diégesis conforma el extraño poder de reconciliar en un momento tres regímenes de conciencia diferentes: lo real, el sueño y la fantasía. La actividad *lúdica*, al igual que la actividad estética: comparte una *autotelía* por la cual se produce una desconexión de lo real y de lo consciente; esto último inicia la apertura de un *heterocosmos* que tiene espacio y reglas propias: las de la ficción y las de lo inconsciente.

Dado el placer de Valentín, Molina en la novela interrumpe la narración, luego la retoma pero efectúa una *elipsis*. Manuel Puig diegetiza esa elipsis en el espacio correspondiente a las *notas*; a través de este recurso, nosotros-lectores,

seguimos la continuidad intradiegética en un espacio narrativo heteróclito y la ficción pasa a ocupar el lugar comúnmente reservado al discurso científico y “autorizado”.

La narración en tercera persona desarrollada por Molina en la novela, al igual que la diegetización en imágenes del espacio y tiempo correspondiente al cabaret, presenta un *hiato* -interrupción y discontinuidad- con respecto al eje sintagmático. Lo descontextualizado se contextualiza cuando se asocia el eje paradigmático con el eje sintagmático; entonces Molina ya no se encuentra fuera de esa narración porque ha ocurrido una *metalepsis*²⁹.

Por medio de un “*jump cut*”, la acción iniciada por Molina, quien toma un vaso y lo levanta, es finalizada por Leni, quien arroja la copa que tenía levantada en su mano violentamente contra el piso.

“Lorsqu’une femme jette un verre par terre, elle montre par là comment elle se comporte face à cette émotion qu’est la colère et par conséquent comment elle aimera que les autres réagissent dans un cas semblable”³⁰.

La *metalepsis* se da en la imagen alusivamente porque el lenguaje cinematográfico lo habilita: corte y montaje unen la discontinuidad de la película y la continuidad fílmica no se pierde porque la identificación de Molina con Leni ya es evidente. La escena de la copa rota, con todo su significado de quiebre, contenido que se derrama, ruptura de transparencia, -que Héctor Babenco utilizó para efectuar la metalepsis fílmica- corresponde a la elipsis realizada por Molina, es decir: en la novela esta escena se encuentra en el espacio que normalmente ocupan las notas³¹.

Lo mismo ocurre con la escena en que Werner, el oficial alemán, lleva a Leni al Ministerio de Asuntos Políticos donde, para justificar sus crímenes, la enfrenta a una proyección en un microcine. El proyector produce una doble reflexión, se refleja la imagen en la pantalla y por reflexión Leni queda “con-vencida”³² y cambia de actitud con respecto a la ideología nazi. Nos referimos a la reflexión de las imágenes, pues Leni no reflexiona ante éstas, sino que es seducida por ellas. La seducción la lleva a una acción sin reflexionar, Leni es ingenua e inocente...

“L’idée d’innocence a deux aspects. En refusant d’entrer dans une conspiration, on reste innocent. Mais rester innocent, c’est peut-être également rester ignorant”³³.

..... lo que ha visto proyectado no ha sido una reproducción especular sino una imagen especulativa; como dice Béla Balazs: “no hay nada más subjetivo que un objetivo”, *hipótesis* de la frase de Louis Malle: “no hay nada más subjetivo que un documental”.

Los *cordones* de la ficción que el filme otorga al espectador para que se introduzca en la *diégesis* en busca de una *catarsis*, se pueden comparar con el ovillo de hilo que Ariadna proporciona a Teseo para que se introduzca en el Laberinto en busca del Minotauro. El Minotauro es aquello desconocido a lo cual el espectador se enfrenta, la otra cosa que a partir de la misma cosa elabora el receptor creando el doble de su doble interior.

El filme proyectado en la pantalla se proyecta hacia el interior de cada espectador reuniendo en sí a todos y a cada uno de los espectadores. “Le symbolique, au cinéma comme ailleurs, n’arrive à se constituer qu’à travers et par dessus les

jeux de l'imaginaire: projection-introjection, présence-absence, fantasmes accompagnateurs de la perception, etc.” lo cual es dicho por Christian Metz al hablar del “Significante Imaginario”.

En el eje sintagmático se produce un acercamiento entre Molina y Valentín; a causa y/o consecuencia de los delirios cinematográficos de uno y del sufrimiento físico del otro. Valentín descubre un sentimiento diferente por la vida a través de la emoción, de la capacidad de soñar y de llorar y Molina descubre un sentimiento por Valentín que lo lleva a conquistar un auto-respeto que no poseía, por lo que surge en él una nueva dignidad.

Los filósofos griegos ya se habían sorprendido ante el problema del *cambio* y fue Heráclito quien: “percibió en toda su intensidad que el universo es algo dinámico y no estático (...) la esencia de las cosas y del universo entero es el cambio, el devenir, el ‘fieri’”, sin embargo Heráclito “no supo apreciar o no captó el otro aspecto que las cosas nos representan: el de su permanencia a través del cambio”³⁴.

Ambos integrantes del universo *iso-homodiegetico* se aproximan en un proceso de transferencia y de identificación donde cada uno encuentra su identidad en el otro, en la *alteridad*. El yo-oculto, el “*alter-ego*” aflora y a través de la solidaridad, el respeto mutuo y la amistad, los personajes se mimetizan y el espacio funcional se transforma en espacio humano dentro de sus límites.

Jenks dice que “un hombre (...) podría ‘sobrevivir’ en la celda de una prisión de dos metros cuadrados, (...), pero no podría vivir allí -no al menos sin truncar drásticamente sus posibilidades de acción y de pensamiento que la conciencia le confiere- (...); más adelante establece una diferencia entre los espacios: “*espacio funcional* es el espacio requerido para los sistemas de sostenimiento de control ambiental; *espacio humano* es el ocupado voluntariamente por los individuos más allá de la influencia de los deberes y controles externos”³⁵.

Valentín dice: “- ¡Carajo! te he dicho que hoy acá no entra la tristeza y no va a entrar. Es que hoy le vamos a ganar a los de afuera”³⁶. Molina dice: “- Yo quiero quedarme con vos. Ahora lo único que quiero es quedarme con vos”³⁷.

En la intradiégesis que corresponde a las entrevistas de Molina con el Director de la cárcel, Babenco presenta a este último en silla de ruedas; la *metáfora* se convierte en *metonimia* si el espectador establece una *concatenación*. Estamos ante una autoridad inválida que re-presenta a un régimen incapacitado y no-válido, un régimen represivo y enfermo que se apoya en medios artificiales y se vale de recursos como la intriga, el soborno, la tortura y la vigilancia para llevar a cabo sus objetivos.

Cuando Molina sale de la cárcel cambia su estatus, su tiempo de presidiario queda físicamente atrás y camina por un espacio diferente; las calles de São Paulo quedan diegetizadas en las imágenes y por la banda sonora nos llega, en *off*, un noticiero radial hablado en portugués. Lo brasileño ya había aparecido sutilmente -en el patio carcelario y en el despacho del Director- a través de las palabras escritas: PAVILHOE y SILENCIO.

Luis Alberto Molina en libertad, camina por la calle como la heroína de la “mujer pantera”; primera película narrada en la novela: “Ella parece que pudiera

caminar por la calle por primera vez, como si hubiese estado presa y ahora libre puede agarrar para cualquier lado”³⁸.

A través del relato de la película de “la mujer pantera”, Molina y Valentín declaran respectivamente sus identificaciones³⁹: con la heroína uno y con el psicoanalista el otro. (Por un beso la heroína se transforma en pantera, el psicoanalista muere en sus garras y la pantera es asesinada.)

El filme de Babenco no hace referencia a esta intradiégesis (efectúa una elipsis), pero el espectador que antes fue lector de Puig advierte la *dimensión metafórica* por la *dimensión metonímica* al ver la camisa de Molina, de notorio estampado felino imitación pantera. Dentro de un Aleph, y a través de un juego de espejos enfrentados horizontal y verticalmente -en la novela y en el filme- se producen continuas “*mises en abymes*”.

En el cuento *La Pantera*, Borges establece una comparación entre La Pantera y Jesucristo. En *El beso de la mujer araña* el tema de la religión no es directamente abordado por Puig; Valentín es ateo y Molina le dice: “- Los ateos no hacen más que nombrar a Dios todo el tiempo”⁴¹; cuando Valentín sufre y le dicta una carta a Molina para Marta, dice: “(...) Estoy pidiendo que haya un Dios ... con mayúscula escribilo, Molina, por favor ... (...) ... un Dios que me vea, y me ayude, (...)”⁴², y Molina más adelante declara: “(...), yo hice una promesa, no sé a quien, a Dios, aunque no creo mucho”⁴³. Negación, afirmación, re-clamo y dudas.

En el filme Molina lleva al cuello una cadena con una cruz; la cruz no contiene imagen pero desde antes de indicar Cristianismo, la cruz ya indicaba muerte. La transformación de Molina y su asunción de compromiso con la lucha social se produce a través del beso dado por Valentín; beso que acusa un re-conocimiento y que al igual que “el beso de Judas”, lleva a la muerte. Molina es asesinado por los guerrilleros para que no revele; una muerte inútil y estéril que Friedrich Nietzsche bien compararía con la de Jesús. El cuerpo de Molina queda en cruz como en una de las imágenes del Vía Crucis, mientras que el universo extradiegético se introduce por la banda sonora a través de la voz en *off* y por el sonido de las teclas de la máquina de escribir que redacta el informe policial.

Víctima de las torturas, Valentín delira interiormente y como si estuviese construyendo mentalmente el guión de una película, cuenta para sí su pensamiento dialogado. Imagina que Marta está a su lado; la imaginación lo *rapta* y lo transporta a *otra dimensión*; lo extrae del sintagma y lo introduce en un paradigma de luz, una luz que aún no puede apreciar y que se ve en el filme. Valentín se evade, se fuga de la realidad, la puerta de su celda se abre a lo inconsciente y lo latente se manifiesta “*in extremis*”.

Oniros, el dios del ensueño, provoca en Valentín una alucinación visual posible de visionar a través de lo verbal; pero en su escenario -que forma parte de su guión- no aparece “el velero pintado de cartón, (...), no se oyen maracas”⁴⁴. Manuel Puig tergiversa el canon del monólogo interior creando un híbrido donde diálogo y monólogo se neutralizan por la tipografía utilizada: bastardillas.

Molina, que lo domesticó y lo conquistó a través de la comida y de la narración de películas, aparece en el ensueño de Valentín bajo forma de *mujer-araña* pero con el rostro de Marta. En una operación reductora, Valentín condensa diferentes experiencias sensoriales y las mezcla estableciendo un *desplazamiento*.

Freud reconoce dos etapas en todo sueño y distingue el *sueño prólogo corto del sueño principal largo*⁴⁵. El ensueño de Valentín corresponde al *sueño prólogo-corto*, las últimas palabras de la novela dicen: "no, mi Valentín querido, eso no sucederá, porque este sueño es corto pero es feliz"⁴⁶.

La mujer-araña rescata a Valentín y lo salva con la muerte del sufrimiento de esta vida, prepara a Valentín para el "sueño -principal- largo" que lo introduce en una nueva dimensión del Aleph, ese espacio y tiempo infinito que todo lo abarca.

NOTAS

1 - Susan Sontag *Sobre la fotografía*, p. 91.

2 - Ibidem, p. 15.

3 - Ibidem, p. 27.

4 - Lisa Block de Behar. *Una retórica del silencio*, p. 85.

5 - Gérard Genette. Maldoror Nº 20, *El texto según Genette, La literatura al segundo grado* - p. 114.

6 - John Berger. *Voir le noir* - p. 36.

7 - A. Moles. *Psychologie du Kitsch* - p. 13.

8 - Lisa Block de Behar. Maldoror Nº 20, "A manera de prólogo" - p. 24.

9 - Pierre Leveque. *La Aventura Griega* - p. 28.

10 - Término empleado por Lisa Block de Behar para indicar otro tipo de transtextualidad en Maldoror Nº 20, "A manera de prólogo" - p. 27.

11 - Roy Armes. *Panorama Histórico del Cine* - p. 13.

12 - *Diccionario Encyclopédico Salvat* - Tomo I - p. 251.

13 - Roland Barthes. *El placer del texto* - p. 81.

14 - Roland Barthes. Ibidem - p. 81.

15 - Manuel Puig. *El beso de la mujer araña* - p. 183.

16 - Gérard Genette. *Figuras* - p. 94.

17 - Manuel Puig. Op. Cit. - p. 9.

18 - Roland Barthes. *Mitologías* - p. 201.

19 - Término empleado por Paul Virilio en *Esthétique de la disparition*: "du latin discurrere: courir ça et là, terme qui marque bien l'impression de hâte et le décousu de la connaissance usuelle chez le picnoleptique" - p. 135.

20 - Paul Virilio llama "picnoleptique" a quien experimenta frecuentes ausencias por sorpresa: "du grec, picnos = fréquent; épilepsie = surprise"; Virilio define esta haplogafia: "La picnolepsie ainsi définie comme phénomène de masse, a la notion de sommeil paradoxal (sommeil rapide) qui correspond à la phase des rêves, viendrait s'ajouter, dans l'ordre conscient, un état de veille paradoxal (une veille rapide) - Ibidem - p. 15.

21 - Roland Barthes - *Mitologías* - p. 206.

22 - G.E. Lessing - *Laocoonte*, Cap. X - pp. 96 y 97.

23 - Roland Barthes - *El placer del texto* - p. 201.

24 - Roland Barthes - Ibidem.

25 - Lisa Block de Behar. Apuntes, clase del 10 de octubre 1986.

26 - Maldoror Nº 20, El texto según Genette, "Algunos términos que introduce o redefine Gérard Genette" - p. 149.

- 27 - Encyclopédia Viscontea. *Cine el mundo de la cultura* - p.109.
- 28 - Manuel Puig. Op. Cit. - p. 88.
- 29 - Maldoror Nº 20 - "Algunos términos ..." - p. 147.
- 30 - John Berger. Op. Cit. - p. 51.
- 31 - Manuel Puig. Op. Cit. - p. 91.
- 32 - Término empleado por L. Block de Behar en *Una retórica del silencio* - p. 41.
- 33 - John Berger. Op. Cit. - p. 35.
- 34 - Paulino Ares Somoza. *Bertrand Russel, en torno a su filosofía* - pp. 145 y 146.
- 35 - Jenks & Baird. *El significado en la Arquitectura* - pp. 144 y 145.
- 36 - Manuel Puig. Op. Cit. - p. 235.
- 37 - Manuel Puig . Op. Cit. - p. 258.
- 38 - Manuel Puig. Op. Cit. - p. 12.
- 39 - Manuel Puig . Op. Cit. - p. 31.
- 40 - Jorge Luis Borges. *El libro de los seres imaginarios* - P. 158.
- 41 - Manuel Puig. Op. Cit. - p. 86.
- 42 - Manuel Puig. Op. Cit. - p. 183.
- 43 - Manuel Puig. Op. Cit. - p. 257.
- 44 - Manuel Puig. Op. Cit. - p. 283.
- 45 - Pierre Sylvestre Clancier. *Freud* - p. 115.
- 46 - Manuel Puig. Op. Cit. - p. 287.

BIBLIOGRAFIA

- Ares Somoza, P. *Bertrand Russell, En torno a su filosofía*. EUDEBA. Buenos Aires. 1973.
- Aristóteles. *La Poética*. Aguilar. Madrid. 1963.
- Armes, Roy. *Panorama Histórico del Cine*. Fundamentos. Madrid. 1976.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. Siglo XXI. Mexico. 1980.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Siglo XXI. Mexico. 1980.
- Berger, John. *Voir le voir*. Alain Moreau. Paris. 1976.
- Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio*. Siglo XXI. México. 1984.
- Maldoror Nº 20, *El texto según Genette. A manera de prólogo*. Montevideo. 1985.
- Borges, Jorge Luis *El libro de los seres imaginarios*. Bruguera. Barcelona. 1980.
- Clancier, Pierre Sylvestre. *Freud*. Granica. Buenos Aires. 1973.
- Genette, Gérard. *Figuras*. Nagelkop. Córdoba. 1970.
- Maldoror Nº 20, *El texto según Genette, La literatura al segundo grado*. Montevideo. 1985.
- Jenks, Charles & Baird, George. *El significado en la arquitectura*. Blume. Madrid. 1975.
- Leveque, Pierre. *La Aventura Griega*. Labor. Barcelona. 1968.
- Lotman, Iouri. *Estética y Semiótica del cine*. Gili. Barcelona. 1968.
- Metz, Christian. *Communications* Nº 23, *Le signifiant imaginaire*. Paris. 1978.
- Moles, Abraham *Psychologie du Kitsch*. Gonthier. Paris. 1973.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Seix Barral. Barcelona. 1985.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Edhsa. Barcelona. 1981.
- Virilio, Paul. *Esthétique de la disparition*. Balland. Paris. 1980.

LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE ZELIG

Maria Dolores García

ZELIG

“¡Hombre, fue muy divertido y también hizo vibrar a la gente... Quizás...no precisamente cómo lo hubieran querido.

La verdad es que es una historia algo fantástica”.¹

Así Saul Bellow define esta historia. Y esa es la sensación que queda después de ver la película. La sensación de una historia fantástica y completamente verdadera.

En todo momento Zelig es presentado como un personaje tan real, que uno hace su análisis como si realmente hubiese existido Zelig en los años veinte. El personaje es tan verosímil que al terminar la película se piensa más en el fenómeno Zelig que en el personaje de Woody Allen.

Cierta que esa verosimilitud está basada en el formato de documental que Allen le da a la película, la presencia opinando de personajes actuales verdaderos y legitimizados por la opinión pública. Además se ve reforzada por las imágenes de noticieros de la época y una muy buena reconstrucción de aquellos días, donde una historia como esta perfectamente era posible.

“Su historia reflejaba la naturaleza de nuestra civilización, la índole de nuestros tiempos”.²

Ayuda también que estamos acostumbrados muchas veces a que se le da más notoriedad a las celebridades, personajes de moda que a los que realmente se pueden catalogar como “héroes”.

Fue por esto que no me extrañó que al terminar mi trabajo me encontré con que había escrito sobre el fenómeno como si realmente hubiese existido, como si Zelig fuese un personaje histórico real y la película un documental biográfico que cuenta el fenómeno del “camaleón humano”.

LA PUBLICIDAD Y EL FENOMENO ZELIG.

La publicidad se ha convertido desde hace algún tiempo en un elemento central en la vida de las sociedades modernas. Se puede ver como un “intruso” con mucha más influencia que otros medios de comunicación que supuestamente tienen la finalidad principal de trasmitir valores y pautas culturales de generación a generación.

Es por esto que cada vez más los políticos y probables líderes se interesan por utilizar las tácticas y las estrategias de la publicidad comercial. “El crecimiento de la propaganda ha sido paralelo al de la democracia. La era de las masas ha resultado ser menos una era de gobierno de masas que una en que las clases tradicionalmente gobernantes se han visto obligadas a dedicar una cantidad considerable de tiempo y energía para generar el apoyo popular.”³

Qualter en su libro hace un análisis etimológico de la palabra *consumir*. “...a pesar de todo vale la pena recordar la connotación original del término, no simplemente como una curiosidad etimológica sino porque la evolución del significado refleja una transformación en el status de la propia actividad. La palabra tenía, en sus orígenes, una referencia completamente negativa. En los siglos XVI y

XVII *consumir* significaba desperdiciar, disipar, agotar, destruir completamente y especialmente destruir, a menudo con terribles consecuencias, lo que la prudencia había preservado. Incluso hoy día, *consumido* sigue como palabra común al hablar de una "enfermedad agotadora".⁴

Actualmente, sin embargo, es deseable y socialmente aceptado el consumir. Y ante esta "necesidad", la publicidad se perfila como un medio omnipresente de comunicación. El impacto en la vida cotidiana de la gente es muy fuerte y se utilizan todos los medios para reforzarlo. Se actúa en la vida real como un reflejo de la sociedad construida por la industria de la publicidad: "Se fuma, se bebe, se viste, se ama, se habla, se piensa, como la vedette del día".⁵

Y es en este contexto que aparece Leonard Zelig. Los medios de comunicación aprovechan su imagen y su historia. En un primer momento los medios de comunicación que se encargan de informar: diarios, revistas, radio, televisión le prestan una especial atención. Mike Geibell que por aquel entonces era reportero en el "New York Daily Mirror" cuenta:

"Bueno, sabíamos que disponíamos de una buena historia, porque contenía todos los elementos: romance y suspense... Además, Zelig había sido pobre. El editor del periódico me dijo: Ted, queremos esa historia en primera plana cada día".⁶ Y así por supuesto, en una segunda etapa interesa al mundo de la publicidad y de los intereses comerciales. Se transforma en una figura de existencia simbólica. Es parte común de los códigos utilizados por los miembros de la sociedad.

LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE ZELIG

Eco define *código* (Siguiendo a Miller, 1951) como "sistema de símbolos que por convención previa está destinado a representar y a transmitir la información desde la fuente al punto de destino".⁷

Para dirigir la palabra a alguien me baso en reglas, -ya estipuladas y hasta cierto punto manejadas por todos- que hacen comprensible mi mensaje. Todo el "movimiento" que se genera en torno a la figura de Zelig hace que éste se convierta en un artículo más de consumo dentro de los tantos ofrecidos en el mercado. Comienzan a verlo (a partir de su salida del Manhattan Hospital) como un medio que lleva a consumir (y por lo tanto como un medio que lleva a ganar dinero).

"Los estímulos culturales que emita la sociedad de consumo excitan sistemáticamente a los individuos, condicionando masivamente su cerebro, sus acciones, su lenguaje, sus relaciones, sus gustos, su vestimenta, su cuerpo; nada de su ser se sustrae a las direcciones que le imprime el absorbente aparato montado por la propaganda".⁸

Se deja de pensar en Leonard Zelig como una persona. Zelig (simplemente, sin nombre) se transforma en la marca de un "producto" que es aceptado completamente por los ávidos consumidores. Marca como algo identificatorio, como una "mancha" distintiva. Esta marca no se da como algo explícito, sino que comienzan a aparecer objetos, relojes, discos, juguetes, juegos de caja, etc. que adoptan su nombre y aprovechan sus características.

Las personas asocian estos productos al concepto Zelig: un concepto que impera en ese momento y se relaciona automáticamente y naturalmente con el personaje. Zelig es institucionalizado como signo a partir del momento en que comunica algo.

La búsqueda de cada vez más cosas e ideas originales que distingan un producto de otro, y la imperiosa necesidad de llamar la atención hacen que las miradas de los publicistas se dirijan hacia el "fenómeno" del momento, aprovechando su imagen para publicitar cosas que no guardan ninguna relación entre sí.

Zelig atrae la atención por su exótico comportamiento, y aunque este no depende de la ropa interior que usa ni de los cigarrillos que fuma, se aprovecha el momento y se adapta su imagen a cualquier campaña publicitaria.

"Como una contracaricatura de seres y situaciones el ejemplo ideal propuesto por el aviso se constituye en un modelo. Si en la caricatura se realiza una pintura que carga exageradamente sobre los defectos de una actitud o de un tipo humano, el anuncio eleva hasta la perfección los rasgos de su visión."⁹

El aparato montado por los medios masivos de comunicación sobredimensiona al Zelig - hombre, y le da relieve a las cosas por el simple hecho de llevar su nombre.

MARCA: ZELIG

Pero ¿cómo pasa de ser simplemente Leonard Zelig a ser "la marca" Zelig? Un nombre propio generalmente no tiene significado. Es un significante para la denominación de algunas personas. Pero cuando se da un proceso mediante el cual este significante lleva a todos a relacionarlo con ciertos conceptos, cuando el nombre propio pierde su carácter distintivo y se conceptualiza pasando al léxico de la comunidad sucede algo diferente.

El nombre propio comienza a ser usado como un nombre común, pasa de una función denominativa a una función genérica. Ingresa a la lengua.¹⁰ La palabra "Zelig" se transforma en un signo independiente hasta cierto punto de la persona Leonard Zelig.

Para los consumidores el significante "Zelig" lleva a un significado muy cargado de puntos de vista personales (lo veremos más adelante). Pero, en principio, supone la mimetización de una persona con otras, como modo de vínculo social. "Zelig" significa un modo de ser.

"La marca ha acabado con su posición léxica paralela para funcionar por lo visto dentro de una zona bastante amplia, aquella zona en la que los hablantes comparten el mismo contexto empírico, es decir, de acuerdo con las precisiones que realiza Coseriu, participan en las mismas circunstancias no lingüísticas determinadas por los "estados de cosas" objetivos conocidos porque se asientan en un lugar y momentos concretos."¹¹

Esto se produce en un determinado sistema significativo formado por la lengua y el lenguaje de esa época y en esa sociedad en particular. Las personas dentro del mismo contexto van a reconocer lo asociado a Zelig porque comparten códigos y experiencias comunes.

Si en ese momento alguien hubiese escuchado a otra persona decir - "No te hagas el Zelig", perfectamente hubiese comprendido que le estaban diciendo que no intentara ser algo que realmente no es.

Eco dice que "desde el punto de vista semiótico el significado de un término no puede ser otra cosa que una unidad cultural. En toda cultura una unidad es simplemente, algo que está definido culturalmente y distinguido como entidad. Puede ser una persona, un lugar, una cosa, un sentimiento, una situación, una fantasía..."¹²

La expresión "Zelig" denota una unidad cultural muy definida que tiene lugar en un campo semántico de entidades históricas (personaje conocido). Este campo es común a toda la cultura. El significante "Zelig" remite a un concepto específico dentro de los límites de esta cultura. Zelig forma parte del dominio público, de un código común que existe entre todos los miembros de esa sociedad.

"Todo movimiento que desencadena la publicidad se genera a partir de la marca. La marca designa, en efecto, pero realiza subsidiariamente algo más. El nombre representa al ídolo, sirve para mencionarlo, respetuosamente, sin temer tampoco la invocación en vano porque no es en vano que se nombra sino con el fin de impugnar la materia y reivindicar, por medio del nombre, la entidad capaz de descosificar al objeto."¹³

Por otro lado, también se da un proceso inverso. Su imagen se ve tan expuesta (desde muchos ángulos diferentes) que aumenta el interés de la gente hacia el producto Zelig en sí. Los diarios, informativos, canciones, inclusive el cine se preocupan tanto por él, que esa repetición lleva a que sea rápidamente muy conocido y se consuman tanto los productos "derivados" de él, como él mismo. Se elabora una imagen, se muestra en los medios siempre a Zelig feliz, contento con sus dotes mutantes, siempre humilde y dispuesto a hacer lo que le piden, se muestra una visión muy optimista de su existencia: " Nunca decepciona al transformarse en lo que le piden".¹⁴

Elaboran una imagen de él no solo porque esa imagen vende, sino también porque esa imagen es la que la gente quiere comprar.

El contexto compartido por los integrantes de esa cultura, incluye el trabajo de los medios de comunicación masiva que se encargan de difundir la historia de Zelig hasta hacerlo algo cotidiano a un público que según el narrador de la película está "ansioso de novedades".

La constante repetición de su nombre hace que esté muy presente en la mente de los destinatarios: provoca una incorporación de la imagen de Zelig en la memoria de todos. Se da una fase de reconocimiento tal, que se llega a ver en él algunos casos del sujeto como héroe.

"De la noche a la mañana, Leonard Zelig se ha convertido en el tema del día, y de él se habla con asombro y por diversión. No hay reunión social que no tenga un chiste sobre Leonard Zelig".¹⁵

Peninou¹⁶, cuando habla de las funciones de la publicidad, dice en primer lugar que una de las principales acciones es la de la denominación. Esta consiste en bautizar al producto con un nombre propio que lo distinga de los demás productos de su género. "La publicidad es, ante todo, un gran baptisterio donde las producciones más dispares salidas de progenitores innumerables esperan el sello

de una identidad". Se constituyen así, las marcas que contribuyen a crear la imagen de la individualidad de un producto, al mismo tiempo que tienden a antropomorfizarlo. Por otro lado la marca también identifica al producto con algo más presente para los consumidores. Une la cosa con algo que tiene un carácter más personal y afectivo para los compradores.

"Aunque se siga reconociendo la identificación como su competencia primordial, en forma complementaria, la marca manifiesta una distinción de orden afectivo que se formula para dignificar al objeto, subjetivarlo. Un nombre (y apellido, a veces) faculta el acceso e intervención del objeto con una personalidad propia en el mundo de los humanos; recupera por la invocación aquellas prerrogativas que abusivamente le otorgara el falso publicitario con la condescendiente connivencia de fanáticos consumidores que se ligan sentimentalmente a los productos, ostentando marcas y sellos como títulos nobiliarios de una nueva casta".¹⁷ En este proceso se utiliza tanto la imagen literal (la letra) como la simbólica de Zelig.

En los objetos que representan a Zelig hay desde un primer momento un código de representación y este código es convencional, es decir, responde a unas reglas preestablecidas; es histórico, desde el momento que estas reglas responden a momentos con cánones específicos dentro de la historia y es selectivo, porque elige ciertos elementos de la realidad para representar dejando de lado muchos otros.

Pérez Tornero habla de la existencia de un mensaje icónico literal que está compuesto por signos discontinuos cuyos significados son los objetos reales de la escena y los significantes son esos mismos objetos fotografiados. Forma parte de un primer nivel del lenguaje que puede llamarse DENOTADO en la medida en que la relación significante significado que en él se establece es casi automática y natural. Se venden fotos, se utilizan sus fotos para tapas de discos, incluso se lo ve en un gran cartel en la vía pública anunciando una marca de cigarrillos.

Por otro lado, habla de mensajes icónicos simbólicos que están formados por agrupaciones de determinados elementos de la figura que producen significación al activar ciertos "saberes" culturales. Este tipo de mensaje se halla codificado en la cultura. Este es fruto del acoplamiento de un segundo lenguaje (al de lo codificado y cultural) al primer lenguaje denotado. Se habla de CONNOTACION, o sea según Hjemslev una semiosis cuyo plano de expresión estaría formado por otra semiosis. Un signo cuyo significante es otro signo.

Se venden imágenes caricaturizadas, muñecos con dos cabezas (un Zelig blanco y otro negro), delantales con su dibujo. Y en todo este alarde de productos y de campañas publicitarias se aprovecha la metáfora utilizada por la doctora Fletcher para definir la enfermedad de Zelig. Lo compara con un "camaleón humano".

Aprovechan la frase para representarlo con forma de lagarto.

Esta metáfora es muy utilizada. Zelig pasa a un segundo plano, pero sobresale por compensación una cualidad determinada: Zelig y el camaleón ambos pueden "cambiar de color según la ocasión". La duda que queda es saber qué hubiese sido de Zelig sin la aureola publicitaria que lo rodeó. Quizás hubiese sido un número más en el hospital siquiatrónico. Quizás Zelig nunca hubiese sido Zelig.

ZELIG Y LA MODA.

Pero ¿cuáles fueron las razones para que Zelig se hiciera tan famoso?

Quizás que estuvo en el lugar ideal en el momento oportuno. Eco, en uno de los capítulos de su libro *La estrategia de la ilusión* que habla sobre el surgimiento de la holografía, dice: "la holografía solo podía prosperar en EEUU, un país obsesionado por el realismo, donde, para que una reevocación sea creíble, tiene que ser absolutamente icónica, una copia verosímil, ilusoriamente verdadera de la realidad representada".¹⁸

Y no hay una copia más real de algo que la de convertirse en ese algo. Su capacidad para metamorfosearse en otras personas no solo en el aspecto físico, sino en su forma de hablar, su forma de comportarse, sus gestos, su forma de caminar, de reír, etc. hacen que se dé una identificación total.

La forma de mutar en otras personas la logra de una manera muy acabada, porque no se trata solamente de hablar igual que alguien con otra cultura, sino que es necesario tener en cuenta muchos otros elementos.

El uso del lenguaje es siempre el de una determinada lengua, y este es un factor muy importante en la formación de los individuos pero no es el único. El niño establece relación con el mundo, con otros hombres y consigo mismo sometiéndose a la lengua que aprende.

Pero a lo que se somete no es a una lengua en lugar de otra, es a la situación, sin alternativas para él, de aprender a hablar, a expresarse, a comunicar, a servirse en general del lenguaje verbal y no verbal y de hacerlo precisamente con los códigos de la comunidad lingüística que integra desde su nacimiento.

Existe una relación entre la comunicación y los restantes sistemas culturales ya que estos no solo muestran rasgos propios de la cultura, sino también de la personalidad de las personas. Por eso es tan sorprendente que maneje todos los códigos de las distintas culturas a pesar de no haberse formado dentro de todas ellas.

F. Scott Fitzgerald, escribe en su cuaderno de notas acerca de un extraño hombrecillo llamado Leon Selwyn, o Zelman, quien parecía un aristócrata que daba coba a los ricos, cuando hablaba con gente de alta sociedad. Emplea palabras halagadoras, con acento de la clase alta de Boston, cuando habla de Coolidge y del Partido Republicano. Una hora después, Fitzgerald escribe: Me asombré al oírle al mismo tipo hablar con los criados. Entonces, pasó a ser demócrata y su acento, vulgar; parecía uno de ellos".¹⁹

UN SIMBOLO PARA TODO.

Qualter dice en su libro: "La validez de un objeto es, en consecuencia, ni más, ni menos que la que los usuarios o posibles usuarios crean que tiene. Los usuarios le imponen su significado simbólico. Esto es importante pues algo funciona como símbolo solo en la medida en que su significado sea comprendido y compartido por los usuarios".²⁰

Nos interesa algo por lo que comunica sobre nosotros. Cassetti cita a Ogden y Richards cuando define el símbolo: "Un signo que se halla determinado

por su objeto dinámico solo en el sentido de que será interpretado así. Depende entonces de una convención, un hábito o una disposición natural de su interpretante o del campo de su interpretante".²¹

Es todo objeto susceptible de autentificar algo, o de marcar una convención o la convención en sí. Es algo que reemplaza, representa o denota otra cosa, no por semejanza sino por alguna relación accidental o convencional. Pero esa proyección simbólica es un proceso en dos direcciones. Por un lado la imagen que proyecta Zelig, la de "camaleón humano" y por otra la percepción que de ella tienen los destinatarios. Por eso esta imagen que busca mostrar la publicidad de Zelig no es captada por todas las personas de la misma forma.

"La circunstancia no solamente cambia el sentido del mensaje, sino que lleva a cambiar la función y el grado de información. El entrecruzamiento de las circunstancias y de los presupuestos ideológicos, junto a la multiplicidad de códigos y subcódigos, hace que el mensaje, que en A parecía el punto terminal de la cadena comunicativa, se presente como una forma vacía a la que pueden atribuirse diversos sentidos".²² El sentido es la relación social que se establece en el acto sémico, y que hace intervenir, por un parte, emisor, receptor y circunstancia, y por otra parte las relaciones que tienen entre sí. Un mensaje está siempre abierto a diferentes decodificaciones y en esto tienen mucho que ver las predisposiciones ideológicas de los destinatarios. "La ideología se nos muestra como un residuo extrasemántico que determina los acontecimientos semióticos".²³

Por ideología se entiende una visión del mundo compartida. "Cuando un receptor decodifica una imagen, los significados de connotación que deduce de ella no dependen exclusivamente de la imagen misma, sino que se subordinan a ejes paradigmáticos, cuya existencia es relativamente autónoma de los mensajes particulares".²⁴

Por ejemplo cuando aparece Zelig "convertido" en chino, la connotación chino remite a un campo asociativo más amplio: la del eje de las nacionalidades y de alguna manera esto deja sentir su peso según la idea que tengamos de la nacionalidad china.

"Así las connotaciones deben entenderse como frutos de convenciones ideológicas: es la ideología la que penetra en cada mensaje particular y la que se realiza en ellos".²⁵ Zelig no escapa de esto, por lo que el "camaleón humano" tiene diferentes connotaciones según el código ideológico de las distintas personas. Por ejemplo, para el norteamericano tipo Zelig es una especie de ideal a alcanzar: "Ojalá pudiera ser Leonard Zelig y, como él, personas distintas. Tal vez un día realice mi sueño". "Leonard Zelig es uno de los mejores muchachos de los Estados Unidos. ¿El mejor?"²⁶

Zelig es asociado con maleabilidad, una persona que se adapta a todas las situaciones y es feliz. El concepto tiene connotaciones positivas. Los partidos de izquierda (marcha pro-soviéticos) tienen una idea muy distinta: "Sin embargo no todos se sentían atraídos por el camaleón humano y, entre los fanáticos, él era el símbolo de la injusticia. Esta criatura personifica al hombre capitalista. Esta criatura que se metamorfosa para lograr sus fines, explota a los obreros mediante el engaño".²⁷

Así aparecen las connotaciones muy negativas, al punto de verlo como alguien peligroso para los intereses de su grupo.

Por otro lado el Ku Klux Klan también tiene su opinión:

“Para el Ku Klux Klan, era una triple amenaza ya que Zelig, además de judío, podía transformarse en negro o indio”.²⁸

Lo veían como una amenaza. Tenía connotaciones que implicaban estar alerta frente a ese hombre. También estaban los intelectuales: “En Francia, lo apodian *“l’homme caméléon”*. Obtiene un gran éxito en los cabarets de París. Su actuación atrae a importantes intelectuales franceses que ven en él un símbolo para todo”.²⁹

A pesar de la aparente unidad de opiniones que podían aparentar los medios masivos de comunicación, había también grupos para los cuales Zelig no era una persona especialmente querida. Esto no impidió que fuera el personaje de moda del momento, y que se cantaran y bailaran frenéticamente las canciones inspiradas en él. De cualquier modo, es fácil imaginar la tentación irresistible que debe haber sido el cartel que decía:

“Vea si por un dólar, Zelig se convierte en usted”.

NOTAS

1. Allen, Woody. *Guión, Zelig*. Tusquets Editores. Cuadernos Infimos 115, Barcelona, 1985, pag. 11.
2. Susan Sontag en op.cit, pag.11.
3. Qualter, Terence, *Publicidad y Democracia en la sociedad de masas*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, pag.18.
4. Susan Sontag en op. cit. pag.58
5. Block de Behar, Lisa. *El lenguaje de la publicidad*, Siglo XXI Ed. S.A, 1973, pag.15.
6. Allen, Woody, op. cit. pag.34.
7. Eco, Umberto, *La estructura ausente*, Ed. Lumen, Barcelona, 1968, pag. 16.
8. Block de Behar, Lisa, op.cit. pag.12.
9. Block de Behar, Lisa, op.cit., pag.15.
10. Como dice Lisa Block de Behar en la obra que estamos utilizando.
11. Ibidem. pag.81
12. Eco, Umberto, op. cit. pag.82
13. Block de Behar, Lisa, op. cit. pag.17.
14. Allen, Woody, op.cit, pag.47.
15. Ibidem pag. 35.
16. Citado por Pérez Tornero, J.M, en *La Semiótica de la publicidad*, Ed. Mitre, Barcelona, 1982, pag.89.
17. Block de Behar, Lisa, op.cit., pág.17.
18. op. cit. pág.16.
19. Allen, Woody, op.cit. pág.14.
20. Qualter, Terence, op.cit, pág. 64.
21. Cassetti, Francesco, *Introducción a la Semiótica*, Ed. Fontanella, Barcelona, 1980, páag.342.
22. Eco, Umberto, op.cit. pág.150.

23. Ibidem pág.81.
24. Pérez, Tornero, op.cit.pág.40.
25. Pérez Tornero, op.cit. pág.40.
26. Allen, Woody, op.cit. pág.22.
27. Ibidem pág.40
28. Ibidem pág. 41
29. Ibidem, pág.56.

Bibliografía

- Allen, Woody, *Zelig*, Guión, Tusquets Editores, Cuadernos Infimos 115, Barcelona, 1985.
- Block de Behar, Lisa, *El lenguaje de la publicidad*, Siglo XXI Ed. S.A, Bs.As., 1973.
- Casetti, Francesco, *Introducción a la Semiótica*, Ed. Fontanella, Barcelona, 1980.
- Eco, Umberto, *La estrategia de la ilusión*, Ed.Lumen, Ediciones De la Flor, Bs.As., 1987.
- Eco, Umberto, *La estructura ausente*, Ed. Lumen, Barcelona, 1986.
- Kristeva, Julia, *Semiótica I*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1981.
- Pérez Tornero, J.M, *La semiótica de la publicidad*, Ed. Mitre, Barcelona, 1982.
- Qualter, Terence H., *Publicidad y Democracia en la sociedad de masas*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994.
- Rossi-Landi, Feruccio, *Semiótica y estética*, Ed. Nueva Visión, Bs.As., 1976.

DOCUMENTANDO LA FICCION

Daniel Laíno

“Los cuentos de hadas, a diferencia de cualquier otra forma de literatura, llevan al niño a descubrir su identidad y vocación sugiriéndole, también, qué experiencias necesita para desarrollar su carácter. Estas historias insinúan que existe una vida buena y gratificadora al alcance de cada uno, a pesar de las adversidades; pero solo si uno no se parte de las peligrosas luchas, sin las cuales no se consigue nunca la verdadera identidad.”

B. Bettelheim.

“Teóricamente, pues, la lectura del mensaje mítico presupone el conocimiento de la estructura del mito y el de los principios organizadores del universo mitológico cuya concreta manifestación en condiciones históricas dadas el mito es.”

A.J. Greimas.

“..es verosímil lo que se adapta a leyes de un género pre establecido. Lo verosímil se define respecto a los discursos, es más a discursos ya pronunciados y por consiguiente se presenta como un efecto de corpus. Con lo verosímil nunca se está demasiado lejos de lo deseable, como lo convenido de lo conveniente.”

Ch. Metz.

“Alvy Singer: Tengo un modo pesimista de ver la vida... creo que la vida se divide entre lo horrible y lo miserable... Lo horrible sería como, mm... no sé casos terminales, gente ciega, lisiada... Y lo miserable todo lo demás. Así es. Entonces mientras atraviesas la vida, debes agradecer por ser un miserable...” Del guión de Annie Hall.

Woody Allen

“...El instante en que se nos sustraen a lo verosímil es siempre un instante de verdad: (...) verdad de un código libremente asumido; (...) asunción al discurso de un nuevo posible, que ataca el punto correspondiente de una convención `vergonzosa`.”

Ch. Metz.

ZELIG

“¡Se trata de un gran revuelo cerca del Santo Padre! Se trata de alguien que no debería encontrarse allí...”

Leonard Zelig comienza a desarrollar su síndrome de “paranoia delusoria”, luego de verse enfrentado a reconocer la trágica (e imperdonable) falta de no haber leído la aleccionante historia de un capitán de barco que entregó su vida a la “monomanía¹” de cazar una ballena blanca. Tal parece ser el castigo de aquellos que desconocen los relatos míticos, esos discursos aleccionadores que generalmente en forma de metáfora, la cultura organiza y hace circular para orientar y tranquilizar la vida de los sujetos que la habitan. Enfrentarse a Zelig supone un ejercicio permanente de interpretación y de diálogo intertextual ya que los significados virtuales contenidos en la obra son variados y múltiples.

Llegar a definir “el” tema del film es bastante difícil. No creo que pueda identificarse uno solo ya que Allen pone en cuestión y sobre la mesa, o mejor sobre la pantalla, reflexiones sobre la cultura norteamericana, la función y la construcción de los mitos, la credibilidad de los discursos masivos y las estructuras mitopoiéticas de una época dada. En particular creo que un tema de interés que subyace a toda la trama del film es la transgresión y resemantización del código del documental fílmico.

En *Zelig* se plantea un modo de subversión del código por la utilización del mismo código. Utilizando estrictamente las reglas de producción de sentido del género documental, y poniendo en juego los “posibles fílmicos”² Allen logra devolverle a un género fuertemente canonizado un amplio margen de ambigüedad. Si lo irreal es real, ¿qué es lo real?

El código tiene por función social regular los intercambios comunicativos entre un grupo de hablantes, de forma tal que determinados elementos de un sistema de significantes se correspondan con elementos de un sistema de significados. Sin embargo esa función reguladora acarrea consigo una suerte de “tiranía” comunicacional en la que muchas veces los hablantes son hablados por el código reduciéndose así toda posible ambigüedad en el intercambio, todo posible desencuentro, toda incertidumbre, toda libertad interpretativa. En el caso del cine la “tiranía” del código se instaura a través de convenciones que permiten prever el desenlace del relato, la identidad de los personajes, y las posibles variaciones dentro de un determinado género.

El espectador sabe así de antemano qué puede “esperar” del desenlace de un film policial, de un documental o de una historia de amor. Según afirman algunos autores³ de este juego entablado entre la obra y el lector deviene un placer que es fruto, además del goce estético y de la participación en la obra, de la una necesidad algo infantil de oír siempre la misma historia. Sin embargo la puesta en escena del “eterno retorno” no es el único mecanismo que el conocimiento de la regla pone en juego.

Las posibilidades de anticipación y la elaboración de hipótesis acerca del resultado de la acción fomentan una cooperación entre el lector y la obra que conllevan para éste un componente importante de goce, de fruición y de acción interpretativa. El cine documental estuvo orientado, y lo está todavía hoy, por un fuerte componente didáctico y “aleccionador”.

Desde los documentales de Leni Riefenstahl, que narran de forma gloriosa la vida en el Reich o las olimpiadas de Munich y desbordan de una visión grandilocuente y wagneriana del universo, pasando por los films del realismo socialista ruso destinados a educar en la ética revolucionaria a obreros y campesinos, a los tan conocidos y familiares viajes de la National Geographic Society, el cine documental ha pretendido ser una especie de relato mítico del siglo XX. Este tipo de films presenta relatos que buscan mostrar personalidades o acciones épicas o (y) paradigmáticas que, con el mismo que fin de los mitos primitivos buscan transmitir y reforzar una visión del mundo y de vivir ese mundo. El mito parece ser muchas veces una especie de “trquilizante” cultural.

En *Zelig* nos encontramos con un uso casi académico de los códigos del documental de los años 40 pero que motiva lecturas totalmente opuestas, en vez de reforzar crítica, desmonta y ridiculiza. Esto si el lector es capaz de “activar” ciertos significados virtuales, si es capaz de establecer un trayecto de lectura que se construye a partir de citas y de “gags” que el autor pone en juego. Si no el lector disfrutará igualmente de un film cargado de chistes y desencuentros, y seguramente si no sabe quién es Woody Allen podrá quedar convencido de haber contemplado una historia cierta.

El motivo del presente trabajo es analizar como un relato que utiliza las formas del contenido que vehiculan una determinada visión del mundo, son usadas para criticar y bromear acerca de esa misma ideología y como un tipo de relato fuertemente canonizado recupera, al menos parcialmente, su ambigüedad. Para esto es necesario trazar un itinerario de análisis que a mi entender debe desentrañar primero -y rápidamente- algunos de los mecanismos de producción de sentido del documental para luego ver como funcionan en *Zelig*.

Titular del *Daily News*: “quiebra la bolsa. Los valores bajan de 10 a 50 puntos” Narrador:...Y Zelig sigue desaparecido Zoom. El titular de un artículo reza: “Zelig sigue desaparecido.” El documental es un género que proclama a viva voz que el mundo del que habla es precisamente el “mundo real”. Se trata de un universo en el que se desenvuelve el relato, en el cual el espectador reconoce propiedades e individuos que coinciden con el “mundo real”.

Más allá de los hechos asombrosos que puedan narrarse, la estructura del mundo narrado coincide con el conocimiento que el lector tiene de la del mundo real. Apelando a su enciclopedia el lector reconocerá relaciones, propiedades, lugares y unidades actanciales que coinciden con las formas y las acciones propias de un universo que es externo al del discurso, que él sabe que existe y que reconoce como pertinentes al que habita y comparte.

La verosimilitud del relato vendrá dada por la adaptación a las leyes del género establecido como “realidad”. Es cierto que esto mismo sucede en relatos o discursos que pueden ser catalogados como de ficción o cuyas referencias son a hechos históricos reales o se “inspiran” en ellos. La diferencia sustantiva entre

“Una noche en la Tierra” y un documental acerca de las peripecias de la vida de los taxistas en diversas ciudades del mundo estará marcada por códigos propios del género documental: posiciones de cámara, tipos de enunciación, presencia del narrador, citas; están destinados a mostrar que en el documental la cámara se hace presente en un lugar real.

Mientras tanto en “Una Noche...” si el espectador recuerda que está frente a un relato fílmico el contrato se rompe y la historia muere. El documental se asume a sí mismo como discurso, reconoce públicamente que habla de la realidad; la no negación de la presencia de la cámara, la utilización de entrevistas que se presentan como tales, las miradas dirigidas directamente al espectador y la presencia de un narrador que aclara, conduce y motiva funcionan como claves de lectura que dan coherencia al relato y le disimulan su arbitrariedad. Con motivación se hace referencia a la noción manejada por Genette para designar “...la manera como la funcionalidad de los elementos del relato se disimula bajo un disfraz de determinación causal...”¹⁴. Si la motivación es la clave del relato de ficción en el documental esta es ejercida sin ningún prejuicio por el narrador, generalmente presente como voz en off. A este respecto el documental es descaradamente directo.

Si la ficción busca que el lector se incorpore a la trama y “viaje” por ella, en el film documental se busca que se quede donde está, parece decirle “mira y contempla desde allí, ese es tu lugar. Nosotros te mostraremos una parte del mundo en el que vives que desde tu sillón no puedes ver pero sabes que existe”. Este género se esfuerza por dar señales de verosimilitud no en el sentido de si lo que sucede en el relato es pertinente y creíble en relación al relato sino a los discursos de la realidad.

El documental instaura una forma de mirar o de filmar que le es propia. Esta forma del contenido está cargada de componentes de alto grado de significación que actúan como elementos que activan una determinada coherencia del relato. El documental instaura un código fílmico particular que tiene por función primordial establecer que lo que va a mostrar proviene del mundo real.

En el cine de ficción la función indicial de la imagen fotográfica (que es la imagen fílmica sino una sucesión de fotogramas) parece desvanecerse, o por lo menos forma parte de las cosas que el espectador concede en olvidar cuando cierra el trato con la obra. En cambio en el tipo de film que nos interesa aquí todas las marcas que en la ficción se tratan de evitar, a menos que se las use como signos de relato dentro del relato, se ponen en juego deliberadamente.

El documental busca recuperar y fortalecer el carácter indicial de la fotografía. En la foto fija el objeto representado siempre retorna, irresistiblemente se hace presente ante el espectador como huella de una realidad que existió en un tiempo y en un espacio determinados. El mensaje primario de una foto es “esto ha sido”. El cine en general está asociado a la ficción, a las fachadas de cartón y a los efectos especiales, por tanto es natural que el espectador pueda desconfiar de un medio que lo seduce y le incita a la imaginación.

El documental entonces debe garantizar que lo que muestra es real, que estuvo allí. En esa vuelta a lo real se apela a códigos que intentan recuperar la idea de huella de la realidad. El primer elemento es reconocer la existencia de la cámara, tolerar y alentar movimientos que la delatan. Así los fuera de foco casuales panorámicas y zooms bruscos o entrecortados y personas que miran a la cámara

de entre el público de un atentado, son la garantía irrefutable de que lo que se está viendo sucedió y no solo eso, sucedió sin premeditación.

El espectador reconoce y acuerda esas reglas, estrictas por otra parte, de mostrar “lo real”. Sabe que si se tratara de una ficción todos jugarían el juego y nadie miraría a la cámara cuando dos niños bailan el Camaleón bajo un puente de Manhattan. El código establece también elementos que el espectador promedio no es capaz de identificar claramente pero que percibe como un “ambiente” de realidad, la iluminación dura que denota iluminación para poder filmar, el grano de la película, micrófonos a la vista o la propia presencia del entrevistador conforman lo que podría llamarse una estética del documental.

Esta estética es básicamente un significante y actúa como tal. El significante grano de película, remite al significado “esto fue filmado y no niega serlo, por tanto debe ser real o por lo menos quiere presentarse como tal”. Otro elemento frecuente en los films documentales para garantizar “realidad” es el uso de fotografías fijas. A través de estas, la función indicial se contagia al film. La fotografía forma parte ya de los ritos de la sociedad moderna, todo lo que importa debe ser fotografiado, debe evitarse que se evapore en el anonimato. Por tanto es de esperar que todo hecho social de relativa importancia figure en el catálogo visual de los acontecimientos que parecemos estar abocados a realizar. Es verosímil entonces que podamos ver una fotografía de Leonard Zelig niño, o al menos de alguien que según nos cuenta el narrador es Zelig. El uso de la fotografía es un sello de garantía de “verdad”. El espectador “promedio” no hará, cuando se enfrente a una fotografía de prensa o a una incluida en un documental, el tortuoso recorrido de pensar en la posibilidad del truco o de la reconstrucción; el sentido común indica que si fue fotografiado y no reviste de características excesivamente llamativas es porque allí estuvo y así fue.

Desde la teoría del montaje de Eisenstein, se conoce la tarea de completar el sentido de un montaje que realiza el espectador. Dada una serie de imágenes, el espectador extraerá del cuadro una idea central o *topic*. Este mecanismo de producción de sentido desarrollado por el espectador es utilizado hasta el hartazgo en los documentales históricos.

La inclusión de tomas de archivo que nada tienen que ver con el relato, pero que funcionan como puntos de “enganche” entre una secuencia fílmica y otra y que son leídas como “paisaje que el personaje vio” o “contexto histórico” contribuyen a crear el clima de “acontecimiento”, necesario para que el sentido de realidad se traslade al resto del relato. Estas tomas funcionan como “citas visuales” que el lector reconoce como pertinentes a la época narrada. Las citas cumplen la función de legitimar el relato, se vuelven cómplices en el ejercicio de asignarle credibilidad, realismo y pertinencia al tema del cual se habla.

Orador: ¿Leonard Z. tiene algún consejo para la juventud de hoy? Zelig: Sí claro chicos, seáis naturales. No imitéis a los demás aunque creáis que lo saben todo. Sed como sois y decid lo que pensáis. No sé que ocurre en otros países, pero aquí en los Estados Unidos es como ocurre.

La historia de Leonard Zelig es una invitación a la destrucción de la enciclopedia, invitación que es formulada al lector modelo que Woody Allen presupone. Un lector que conoce otros films de tipo documental. Que reconoce

los topos manejados en el relato y que se embarca en un juego que supone seguir estrictamente el código del documental. Realizar las anticipaciones sugeridas por el texto y sorprenderse con la respuesta que desarma el relato, que ventila lo absurdo de la repetición de una estructura.

La historia de Zelig sigue paso a paso la trama clásica del personaje épico de la cultura norteamericana. La muchacha esforzada, el romance entre Fletcher y Zelig, la curación por amor, el hijo maltratado y el desenlace final son esperados, anticipados por el lector que accede al juego y lo juega. Lo interesante es cómo a través de un género rígido y destinado a contar "realidades" se vehicula un relato alocado donde conviven Zelig, Hitler, Pio XII, y Bruno Bettelheim entre otros tantos. Realidad y ficción se mezclan de manera indiferenciable.

El film se inicia, y quizás se sostiene, a través de varios paratextos donde se suscribe el pacto entre la obra y el lector. Un término apropiado podría ser el de contrato de juego como el que los niños sellan al empezar la mancha o la escondida, "ta que no vale mirar". Si la regla se desconoce o se rompe, el juego pierde sentido. Desde el texto inicial "Deseamos dar las gracias en este documental a la Dra. Eudora Fletcher, a Paul Deghuee y a la Sra. de M. Fletcher Varney" el autor pone en claro algunas cosas, que es necesario respetar el pacto, juguemos a que es cierto (¿y si realmente lo fuera?) y que se trata de un documental.

El espectador deberá preparar sus "herramientas" de lectura, su diccionario y su enciclopedia de acuerdo a esta premisa. Desde aquí todas las anticipaciones y las hipótesis que el lector aventure deberán considerar al menos dos elementos extradiegéticos: las macroestructuras del discurso documental y el "estilo" del autor. En referencia a esto último, el lector modelo (que es quien nos importa para este trabajo) sabe que va a ver una obra de Allen marcada por una serie de temas característicos del autor, por la ironía, por un estilo propio y hasta por un escenario típico, Nueva York.

El lector sabe que no puede esperar ni leer de la misma forma una obra de Allen que una de Hitchcock o de Spielberg. La primer toma del film es otra cita. "Cita" en el sentido literario de término, hacer referencia a otros textos y "cita" en la acepción de encuentro acordado.

La cita es entonces ver la historia de una pareja exitosa que llegó a ser homenajeada como sólo los grandes lo son. Zelig y Fletcher son aclamados entre confeti y aplausos en la Quinta Avenida, como Lindbergh, Roosevelt, Mc Arthur o Kennedy, paradigmas épicos de la sociedad norteamericana.

La toma es probablemente la misma repetida cientos de veces hasta llegar a constituirse en signo. Segunda toma, segunda cita. Susan Sontag, personaje reconocido, autora de varios libros con sagaces análisis sobre la cultura moderna. Se la puede caracterizar por sus posturas críticas en torno a la representación fotográfica y a la interpretación. Sontag aparece en colores, desde "hoy" analiza el ayer. Un personaje real, legítimo, legitimado y legitimador. Las lecturas posibles son varias: si ella juega ¿por qué tu no? o también puede tratarse de algo serio y real. En relación con el relato en esta cita comienza a gestarse la incorporación de la ambigüedad que manejáramos antes.

En un documental la función de la cita es clara, aportar información sobre el tema o el personaje, resaltar la importancia del mismo, "verosimilitudizarlo". En Zelig el recurso de la cita "textual"⁵ se usa reiteradamente y en el film se entremezclan

en un mismo plano intelectuales reales con camareros, oficiales de la SS y periodistas ficticios. Los planos de lo real y lo imaginario se cruzarán en forma permanente pero respetando los modos narrativos del documental. Las citas textuales sirven en este caso de "garantía de documental", nos recuerdan sistemáticamente que nos encontramos frente a un texto de ese género y que lo que se está contando existió. "Irving Howe (off): su historia reflejaba la naturaleza de nuestra civilización....Sin embargo, era también la historia de un hombre..." en este caso la cita advierte al lector del recorrido que realizará la historia.

Desde este punto deberá realizar una serie de selecciones temáticas y contextuales. Se sabe desde aquí que algunos de los *topics* tocados serán la niñez, las causas de su espectacularidad, el amor, las pruebas que deberá sufrir para alcanzar y mantener su condición de héroe. La apertura del relato está marcando ya las reglas de juego y alertando al lector acerca del contenido de la historia.

Tanto la toma inicial, que por cierto es la cita de un topó archiconocido del género documental, como las citas siguientes actúan en forma de prolepsis diegética en cuanto permiten vislumbrar el tema y el desarrollo de la obra. También alertan al lector de los paseos inferenciales que deberá realizar, las salidas hacia otros discursos que necesitará realizar para completar el sentido de la obra. Para que una obra tan particular funcione es necesario que el lector conceda al texto ciertas libertades y lo libere de algunas exigencias de verosimilitud; estas se cambian por la legitimidad que le otorgan a Leonard Zelig quienes lo "introducen" en la historia.

Además de las citas, quien presenta al héroe es nada menos que un escritor reconocido como Scott Fitzgerald del cual no quedan dudas que existió y que relató las características de su época. La utilización de estos mecanismos es constante en toda la obra, Allen utiliza las pautas de generación del relato que el código prescribe en todos sus pasos y que el lector espera encontrar. El héroe deberá irrumpir en la escena de una forma casual y llamativa, es más bien la historia quien va a su encuentro y se deberá contar algo acerca de su infancia donde siguiendo la tradición sicoanalítica deberán encontrarse las causas de sus males. Aparecerá el amor que surgirá de compartir las peripecias de la historia y será el factor de resolución de los conflictos.

Esa serie de *topics* o centros temáticos serán las unidades que harán avanzar el relato y según la forma como sean narrados serán verosímiles o no en el contexto de la historia. Por ejemplo, no sería verosímil que la amante compañera del héroe tuviera en él otro interés que su desinteresado e incondicional amor, y es esperable que además se trate de una muchacha honesta, esforzada y el topó se cierra si proviene de una familia humilde.

Lo brillante de la historia de Allen es que conduce al lector a realizar sus anticipaciones que son coincidentes con la estructura del relato, pero siguiendo esas mismas estructuras pone de manifiesto el mecanismo que disfraza la regla. Que el padre de Eudora Fletcher fuera un alcohólico, que ella quisiera obtener prestigio a partir de curar a Zelig, y para colmo que de niña ella fuera caprichosa, quisiera ser piloto y no médico, termina por dar por el suelo la motivación que disfraza el natural encadenamiento de los hechos.

La obra nos conduce por caminos que transitamos cotidianamente y que de tanto andarlos terminamos por asumir como naturales para - al llegar a destino-

mostrarnos que se trata de convenciones harto gastadas y rígidamente codificadas. Es en ese momento en que el juego de Allen se hace evidente y el lector ríe al reconocer que ha caído en la trampa. El código se vuelve visible, se desnaturaliza y emerge como convención arbitraria y a partir de ahí su poder es subvertido. La univocidad de significados se relativiza, la lectura del entorno se vuelve menos automática, más ambigua. De entre todos los significados posibles de elegir en un campo semántico, el significado habitual, codificado por el uso pierde valor, hay que volver a elegir cada vez. Ballena no será más unívocamente ballena asesina, habrá que interpretar, arriesgar.

De una semiosis rigidizada por la costumbre volvemos a la semiosis ilimitada, a la infinidad de interpretantes, de sentidos posibles. Este ejercicio de desconstrucción del código y de la enciclopedia que se realiza en *Zelig* es posible porque el autor utiliza todas las reglas de la producción de sentido de realidad para producir ficción. Los recursos audiovisuales mencionados se combinan con trucos de imágenes, con unidades actanciales que son esperadas y que suceden, Allen se vale de la naturalidad que disfraza a la norma para subvertirla. Se desarrolla una coherencia global del relato a partir de la coherencia que se da entre los *topics*, entre los temas tratados.

La enciclopedia presupone que un hombre que no se acepta a sí mismo haya tenido una infancia desgraciada, y así sucede en el film, solo que en vez de mostrarse con un tono melodramático se hace a través de la ironía y el humor. El autor invita a sus lectores a recorrer todos los caminos previstos, los consejos del padre, los antecedentes familiares de la heroína, las intenciones de ella que se suponen cargadas de nobleza.

Todos los senderos esperados son recorridos naturalmente y es esto lo que hace que la encadenación de acciones sea verosímil, es decir que los acontecimientos sucedan sin tener que pedir explicación. Por esto no nos sorprende que *Zelig* esté en el balcón del Papa, que vuela un avión cabeza abajo o que comparta el estrado con Hitler. La trama, el montaje de la historia conducen al lector por un camino seguro, creíble, verosímil.

A nivel visual el procedimiento es similar, se respetan y se usan los códigos visuales del documental y del cine de los años 20. Lo que fue y es huella de lo sucedido aparece en blanco y negro, una regla que por lo pronto se comparte en la fotografía; una fotografía en blanco y negro parece ser siempre más fotográfica, más indicial, más huella de que el referente ha estado allí sin intermediación, sin trucos.

Las citas que se supone pertenecen al hoy, son a color y pueden pertenecer a cualquier documental contemporáneo. Micrófonos, luces duras, escritorios, bares y lugares de trabajo se afirman como escenarios que garantizan la veracidad de quienes desde hoy hablan del ayer. La utilización de lo que hemos dado en llamar "código" del documental es estricta, tomas de archivo montadas con reconstrucciones de época, *Zelig* y Fletcher saludan a la cámara desde una calle de New York de los años 20, juegan golf en los jardines de San Simeón la casa de Hertz o del Ciudadano Kane, hay una manifestación comunista y un show en el Moulin Rouge.

Todo convive en *Zelig* tanto a nivel temático como visual y conforma un relato orgánico porque justamente, respeta las normas del código, acierta en proponer al lector anticipaciones y paseos inferenciales que son los que luego se realizan en el relato. El lector tiene la certeza de estar viendo un documental, puede relajarse y degustarlo, juega con el autor a creer la historia. En caso de que el espectador no consiga reconocer las citas y los "desocultamientos" que se realizan en la obra percibirá de todos modos un documental plagado de chistes y de ironías pero el relato no se fractura.

Zelig plantea, ciñéndose al código una transgresión del mismo, la regla que quiere ocultarse se desnuda cuando las respuestas en la entrevistas se escapan de lo previsible; cuando Bettelheim y la Dra. Fletcher comparten el mismo grado de realidad el código tambalea, se desoculta y emerge a la luz. Cuando la regla se hace visible pierde su poder de dirección del sentido, lo real no es más que un relato, ¿y cuántos relatos reales puede haber? . La realidad y la ficción comparten así un mismo estatuto son construidos y construibles.

Este mensaje no es nuevo ni novedoso, lo relevante es lograr proponerlo a través del mismo lenguaje que sirve para naturalizar una visión, una forma del contenido "...acaso no decía Louis Hjelmslev (respecto del lenguaje verbal) que lo que llamamos ideología corresponde en gran parte a la forma del contenido..."⁶.

A partir de *Zelig* el lector ya no presenciará otros documentales como reflejo o como huella de la "realidad"; así una forma de narrar que reduce al máximo la incertidumbre y que guía al lector con seguridad, recobra sus márgenes de incertidumbre, de imprevisibilidad, recobra en síntesis su capacidad de comunicación. Dra. Fletcher (vieja): No ocurrió lo de la película... Cuando Leonard bajó del estrado, no sabían que hacer.

Notas

1. El término aparece en el original de *Moby Dick* describiendo la pulsión del Capitán Ahab por la ballena blanca.
2. Se hace referencia a la noción planteada por Ch. Metz y que alude a "... la existencia de una limitación de lo dicho, específicamente inherente a la adopción del film como forma de decir." Ch. Metz. "El decir y lo dicho en el cine". En Della Volpe et..al. *Problemas del Nuevo Cine*. 1970. Alianza . Madrid, 1971.
3. A este respecto tanto Eco como Metz plantean el goce a partir de la repetición de lo conocido, obviamente no son los únicos ni los primeros pero en este caso me refiero principalmente a estos dos autores. Al respecto Cfr. U. Eco ."La Innovación en la Serial". En *De los espejos y otros ensayos*. Ed Lumen. Barcelona.y Ch. Metz ."El decir y lo dicho en el cine". Op. Cit.
4. G. Genette. "Verosimilitud y motivación", Maldoror, Revista de la Ciudad de Montevideo. No. 20. El texto según Gerard Genette. Montevideo, marzo 1985.
5. Se usa el término *textual* para distinguir las citas donde un personaje habla de aquellas donde la cita es audiovisual y refiere a otros textos, como la casa de Hertz referida a *Citizen Kane*, el agasajo en la quinta avenida o el "cuarto blanco".
6. Ch. Metz . "El decir y lo Dicho en el Cine." Op.Cit. pg 50. 18

Bibliografía.

- Allen, W. *Zelig*. 1984. Tusquets. Barcelona, 1985.
- Aumont, J. *La imagen*. 1990. Paidós, Barcelona, 1992.
- Barthes, R. *Camera Lucida*. 1980. Hill and Wang. New York, 1981.
- Barthes et.al. *Análisis estructural del relato*. Comunicaciones N°8. 1966. Tiempo contemporáneo. Bs.As., 1972.
- Baudrillard, J. *Para uma crítica da economía política do signo*. 1972. Ediciones Fil, Lisboa, 1981.
- Bettelheim, B. *Psicoanálisis del cuento de hadas*. 1977. Crítica. Barcelona, 1990.
- Della Volpe et..al. *Problemas del Nuevo Cine*. 1970. Alianza. Madrid, 1971.
- Ducrot,O. y . *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Siglo XXI. Madrid, 1986.
- Dubois, P. *El acto fotográfico*. Madrid. Paidós, 1986.
- Eco, U. *La estrategia de la ilusión*. 1977. Ed Lumen. Bs.As 1987
"La Innovación en la Serial". En *De los espejos y otros ensayos*. Ed Lumen. Barcelona.
- Lector in Fábula*. 1981. Ed Lumen, Barcelona, 1987.
- Tratado de Semiótica General*. 1977. Ed Lumen, Barcelona. 1985.
- Maldoror*, Revista de la Ciudad de Montevideo. No. 20. "El texto según Gérard Genette". Montevideo, marzo 1985.
- Van Dijk, T.A. *La noticia como discurso*. Paidós. Barcelona, 1980.

**REALIDAD Y FICCIÓN
DOS CARAS DE UNA CINTA DE MOEBIUS
Reflexiones a partir de Intervista de Federico Fellini**

Aníbal Paiva

I

Las puertas del cielo y del infierno
son adyacentes e idénticas.

Nikos Kazantzakis²

El afán de clasificación -como forma “ordenada” de organizar el conocimiento- nos lleva permanentemente a ubicar los diferentes “objetos” que se nos presentan en diversas tipologías según creemos identificar sus esencias.

Particularmente, cuando pretendemos aplicar “criterios de verdad” para distinguir entre lo verdadero -en tanto real- y lo no verdadero -en tanto ficticio-, aparece una serie de complejos problemas de los que se ocupa un sector de la Filosofía: la Gnoseología -disciplina que según algunos es una rama autónoma de la ciencia que la comprende y según otros no constituye más que un capítulo de la Metafísica-.

La vida cotidiana, sin embargo, nos exige ciertos niveles de clasificación para poder responder eficazmente a nuestro entorno -en una actividad emparentada de alguna manera con el pragmatismo de James y Dewey, sin pretender aquí transitar por la teoría del conocimiento-. Logramos, entonces, adaptarnos “adecuadamente” a una realidad establecida por pautas tácitamente aceptadas por la cultura en que estamos inmersos -puesto que de lo contrario, muchas veces se considerará patológico el tener distorsionados respecto del patrón los criterios de realidad-, sin siquiera darnos cuenta de las innumerables clasificaciones que continuamente hacemos.

Tal inadvertencia puede dejar de serlo, no obstante, cuando nos enfrentamos a algunas creaciones artísticas. En especial las que pretendida o aparentemente tienen intenciones documentales -como suele suceder con el cine y su “alta referencialidad”-, pueden constituirse en puntos de partida para las reflexiones que intenten deslindar lo “real” de lo que supuestamente no lo es -o lo es en un menor grado-.

Si bien tales reflexiones no siempre llegan a conclusiones seguras, frecuentemente resultan apasionantes, más allá de que el esfuerzo por encontrar la separación -es decir, distinguir una categoría de la otra por ese camino- valga o no la tarea.

II

No hago diferencia entre la realidad y la fantasía.
Para mí lo fantástico procede siempre de lo cotidiano.

Julio Cortázar³

Puestos en la labor de intentar distinguir la realidad de la supuesta ficción, se hace imprescindible definir los límites de una y de otra, aunque debemos reconocer que muchas veces las marcas de la separación -y a la vez de la unión- son tan

sutiles y permeables que resulta muy difícil discriminar entre ambas categorías, sin perjuicio de la mayor o menor arbitrariedad que haya determinado la definición de cada una.

Observando con tal cometido **INTERVISTA** (1987) de Federico Fellini, cierta angustia se apodera de nosotros, puesto que una mirada superficial nos deja ante tantos desdoblamientos, entrecruzamientos y superposiciones de diégesis -es difícil en primera instancia asegurar cuántas son-, que casi nunca llegamos a estar seguros de a cuál de ellas pertenece la secuencia que se nos presenta en cada momento. Cuando creemos estarlo, un detalle, una señal -a veces casi imperceptible o totalmente lateral- desbarata nuestra fugaz certeza. A cada instante nos parece que "La ficción contamina a la realidad, la realidad contamina a la ficción" al decir de un comentarista,⁴ a niveles que llegan incluso a lo paradójico.

Se ha puesto como símil de **INTERVISTA** a "un juego de cajas chinas",⁵ pero ni este ni, por ejemplo, el de la *matrioshka* -el conjunto de muñecas rusas-, alcanzan a emular su estructura. Quizá, parafraseando a Adolfo Bioy Casares -"La vida es una casa con más habitaciones que las registradas en el plano"-,⁶ podríamos decir que **INTERVISTA** es una obra con más historias que las registradas en el film.

Efectivamente, a las frecuentes intrusiones de adentro en "adentro" de la obra, se suman las de adentro en "afuera" y las de afuera en "adentro" -en un verdadero entramado de metalepsis-. Esta suerte de espejos propiamente dichos, espejos translúcidos y ventanas de cristal, forman un complicado laberinto donde no existen los tabiques opacos y donde no es posible afirmar a ciencia cierta cuánto de reflejo, cuánto de transparencia -y con ella cuánto de fuera y de otros espacios del laberinto- hay en cada secuencia. Tanto es así, que poco nos sorprendería como espectadores de **INTERVISTA** -al terminar su proyección y encenderse las luces de la sala de exhibición-, encontrarnos a pocas butacas de nosotros con Federico Fellini -de carne y hueso- sentado allí como una parte más del espectáculo.⁷

III

"A primera vista, el relato se compone de episodios de los cuales, tomados separadamente, ninguno parece necesario", dice un comentario a propósito de *Le notti di Cabiria* (1956) citado de *TéléCiné* por Gilbert Salachas; "podría suprimirse la pelea entre Matilda y Cabiria, o bien el encuentro con Alberto Lazzari sin consecuencia aparente para el resto del film. Fellini no desarrolló lógicamente una situación inicial más o menos compleja de la que se desprendieran ciertas consecuencias. Su film se presenta como la sucesión imprevisible de acontecimientos aislados que la cámara nos entrega en una cronología discontinua. Ciertos episodios están muy desarrollados (...), otros brevemente descritos (...). El vínculo está asegurado por la presencia de Cabiria". Respecto de *La dolce vita* (1959) Salachas agrega: "Apoyado totalmente sobre la síncopa, incluso sobre el despropósito, este film (como los precedentes) encuentra en el desenfreno y en el desorden sus propios principios de equilibrio. Fellini sustituye la composición impecable de lo depurado por el frenesí de la inspiración irracional. (...) [es] un monumento barroco constituido

por una multitud de elementos relacionados." Y continúa: "Estos elementos yuxtapuestos podrían aislarse de su contexto sin destruir la significación. Sin embargo, todos poseen una innegable unidad de inspiración. En efecto, la casi totalidad de las secuencias obedece a una misma curva dinámica: la aventura se anuda al anochecer, encuentra su punto de agitación extrema en el corazón de la noche y culmina en la atmósfera imprecisa del alba. Cada amanecer trae una conclusión provisoria y morosa en la que se separan los sortilegios nocturnos."⁸

A pesar de haber sido elaborados para films de Fellini anteriores a **INTERVISTA**, estos comentarios podrían adaptarse a dicha obra mediante pequeños ajustes, donde el vínculo, la unidad, estarían dados por la omnipresencia del mundo del cine con Fellini a la cabeza; el anochecer, por lo "oscuro", lo "inquietante" y las dificultades que el realizador "más viejo, más pesado", según relata, encontró en el sueño que dice proponerse contar filmicamente -y que en efecto cuenta-, y también por la noche de tormenta que encierra a la *troupe* felliniana bajo un precario refugio; el alba, por el final de la película que llega con un comienzo: "Escena 1, toma 1".

Los comentarios referidos también nos sirven como advertencia: todo intento por desentrañar los componentes de una creación de Fellini -**INTERVISTA** en nuestro caso-, solo obtendrá resultados artificiales seguramente extraños a la "homeostasis" de la obra en cuestión.

Con la vaga certidumbre de poder avanzar a paso firme que nos deja el presupuesto anterior, procuraremos, sin embargo, una disección de **INTERVISTA**.

Esta obra -originalmente un film de encargo para la celebración del cincuentenario de los estudios cinematográficos Cinecittà⁹ es la identificada por los créditos que, integrados a su diégesis pero fuera de la historia, cumplen una función paratextual incompleta.

En **INTERVISTA**, escrita y dirigida por Fellini, encontramos a un Fellini (personaje de **INTERVISTA**) dirigiendo, mediante su voz, un film que podríamos llamar -a falta de alguna designación explícita en el argumento- **INTERVISTA**,¹⁰ en el que cierto Fellini (personaje de **INTERVISTA**) es entrevistado por un equipo de japoneses. Asimismo, en esa **INTERVISTA** dentro de **INTERVISTA**, Fellini (personaje de **INTERVISTA**) realiza los preparativos para la filmación de: un sueño con el que piensa comenzar una película, la historia de su primera visita a Cinecittà cuando como periodista fue a entrevistar a una diva del cine y *América* de Franz Kafka.

Hasta aquí las diferentes "habitaciones" parecen bien delineadas, pero ese plano básico comienza a desdibujarse cuando empezamos a distinguir los numerosos espejos, puertas y ventanas que contiene.

Cuando Fellini (personaje de **INTERVISTA**) cuenta su sueño a los japoneses, el relato se complementa con las imágenes del sueño mostradas al espectador de **INTERVISTA**; imágenes -las de su vuelo sobre los estudios, por lo menos- que supuestamente se están por filmar en ese preciso momento de **INTERVISTA**.

El sueño representado en la pantalla pertenece a un nuevo caer de **INTERVISTA** hacia dentro de sí misma -una *Intervista* dentro de **INTERVISTA**- o se nos muestran las imágenes de cómo debe comenzar un film -**INTERVISTA**-

que, no obstante, ya había empezado antes de forma diferente, al finalizar los créditos iniciales -marcas de **INTERVISTA**-¹¹ ¿La voz en *off* de Fellini (personaje de **INTERVISTA**) narrando el sueño funciona como nexo, creando un espacio de cohabitación de ambas posibilidades?

La representación de la primera llegada de Fellini a Cinecittà, a su vez, bascula entre varias "habitaciones" de **INTERVISTA**. En esta aparecen Sergio Rubini y Antonella -quienes se preparan para encarnar a personajes que actuarán en la reproducción del recuerdo del director- en el cuarto de maquillaje recibiendo instrucciones de Fellini (personaje de **INTERVISTA**), y luego se los ve en el interior del tranvía cortado por la mitad donde se filmará parte de la rememorada visita a los estudios. De pronto se deja de mostrarnos como se filma ese primer viaje a Cinecittà y vemos el resultado de la filmación cuya preparación se nos mostró -es decir, una película del propio viaje (y con el tranvía entero), llamémosle *Rubini en Cinecittà*-, que a veces, al ofrse la voz en *off* de Fellini (personaje de **INTERVISTA**) relatando su recuerdo de la visita o dando instrucciones a quienes la actúan, se transforma nuevamente en un episodio parte de **INTERVISTA**. Aún más: previamente Fellini (personaje de **INTERVISTA**) expulsa al equipo japonés del lugar donde se maquillan Rubini y Antonella, quienes -como Fellini (personaje de **INTERVISTA**) aún no los había instruido- no pudieron contar algo de los papeles que representarían a los periodistas orientales. Quizá la expulsión es un artificio que evita que, un poco más adelante en **INTERVISTA**, los distintos niveles de la narración se mezclen ostensiblemente: los japoneses no deben encontrarse con los actores que representarán el viaje a la ciudad del cine, que Fellini (personaje de **INTERVISTA**) les contará -mediante *Rubini en Cinecittà* a modo de *flashback*.

Pero los japoneses, Rubini y Antonella aparecen luego juntos en otras secuencias de **INTERVISTA**. ¿Es que después de pasada la secuencia del *flashback* -en su doble calidad de episodio de **INTERVISTA** y de historia dentro de **INTERVISTA**- ya no importa el cruzamiento y, por tanto, se permitió que japoneses, Rubini y Antonella aparecieran simultáneamente como parte de **INTERVISTA**? ¿Todos estos personajes están y a la vez no están juntos en ella? *Rubini en Cinecittà* pertenece efectivamente a **INTERVISTA** o a aquella *Intervista* a la que podría pertenecer, asimismo, como ya especulamos, la secuencia que nos mostraba las imágenes del sueño del principio de la película? ¿Se encuentra, tal vez, en un intersticio entre **INTERVISTA** e *Intervista*?

En *Rubini en Cinecittà* también interviene -como improvisado personaje fascista¹² por ausencia del actor titular- Pietro Notarianni, productor ejecutivo de **INTERVISTA** actuando como productor ejecutivo de *América* y, quizás, de la posible *Intervista en INTERVISTA*; la intrusión conecta, así, a *Rubini en Cinecittà* con **INTERVISTA**.

La urdimbre no se completa con eso: En *Rubini en Cinecittà* se produce otro deslizamiento dentro del deslizamiento: Rubini -quien representa a Fellini- asiste a la filmación de la película que tiene como protagonista a la diva objeto de su entrevista; repentinamente el director de la misma, encolerizado, decide cortar el rodaje y al descender la grúa en la que se encuentra, el film que vemos durante unos segundos apenas, es el que se nos muestra a través de la cámara que tomaba la escena de la "superproducción" de antaño.

Podemos apuntar otras intrusiones que complican la clarificación del panorama: Mientras Sergio y Antonella se despiden en *Rubini en Cinecittà*, por las ventanas del tranvía en que están no vemos automóviles de la época correspondiente, sino de la que coincide con la realización de **INTERVISTA**. En otra secuencia, también de *Rubini en Cinecittà*, vemos a los perros que aparecieron al principio de **INTERVISTA** y que volverán a aparecer al final de la misma. En determinado momento, Fellini (personaje de **INTERVISTA**) le habla en *off* a Rubini, cuando este se encuentra dentro de la escenografía del camerino rodante de la diva, y en otro, le señala también en *off* al director del film que esta protagoniza, que se equivocó al tirar un elefante de utilería, y todo esto delante de los japoneses, quienes, de todas formas, ya habían "espiado" las instrucciones dadas a Rubini mientras lo maquillaban y también la filmación de su viaje a Cinecittà. Más adelante, la actriz que representó a la diva, aparece fugazmente -pero ya no personificando a tal personaje, Katia Davis- debajo del refugio de nailon en la secuencia de lluvia en la raleada escenografía para *América*.

Habría bastado, sin embargo, que no ocurrieran explícitamente en **INTERVISTA** los preparativos y las filmaciones del sueño del principio y del viaje a Cinecittà, para que ambos relatos -aunque fueran contados de igual manera filmicamente- se acomodaran mejor en la diégesis de la misma **INTERVISTA**.

Durante la visita a Anita Ekberg ocurren otros escapes de **INTERVISTA**: La evocación "mágica" de *La dolce vita* (donde la actriz fue protagonista junto a Marcello Mastroianni) se encuentra en **INTERVISTA** hasta que las sombras sobre la improvisada pantalla recién desplegada se convierten en las imágenes de un film que pasa a ser, intermitentemente, el que ven los espectadores de **INTERVISTA**, aunque no es *La dolce vita* original, son solo dos de sus secuencias presentadas sin el sonido correspondiente, acompañadas por "las notas encantadoras de *La dolce vita*" que por "magia" llegan desde el campo de **INTERVISTA**, y a las que se suma -al aparecer el fragmento de la Fontana de Trevi- la voz de Mastroianni (personaje de **INTERVISTA**) que "dobra" al personaje de Mastroianni en *La dolce vita*.

De la misma forma en que se fueron abriendo las puertas y las ventanas de las diferentes diégesis, luego también se van cerrando: La lluvia cesa, llega el amanecer, el asedio de los indígenas al equipo felliniano que se disponía a filmar *América* termina, Fellini (personaje de **INTERVISTA**) dice "Está bien así, deténganse". "Fin de la filmación" y la que termina, quizás, es *Intervista*. Se reparten comestibles como presentes de Navidad; "Esto también terminó, podemos ir a casa", dice Maurizio Mein (personaje de **INTERVISTA** y asistente del director italiano en la realización de **INTERVISTA**). El lugar queda vacío de gente, vemos una antena de televisión incrustada en el precario refugio de nailon de la noche anterior, y en seguida a los perros irse; **INTERVISTA** concluye. Finalmente, aparece la imagen de un estudio vacío, "desnudo", "excitante y protector", "donde todo está por hacerse", "en donde dar luz, inicio, vida a todo" y donde "te sientes como un dios", según el cineasta. Fellini (personaje de **INTERVISTA**) deja oír su voz otra vez: "El film debería terminar aquí", e inmediatamente agrega: "Es más, terminó". Nuevamente el juego -¿o engaño?- ¿Se trata de un nuevo artificio para abrirle la puerta a la voz de Fellini (autor y director de **INTERVISTA**) o sigue hablando Fellini (personaje de **INTERVISTA**)? Aparece otro Fellini que se encuentra entre

ambos? "Escena 1, toma 1", dice una voz y luego la aparición de los créditos finales nos revela el final de **INTERVISTA**.

Análogamente a lo que ocurre con las diálogos que se desdoblan, entrecruzan y superponen, podemos identificar algunos de los corrimientos que se dan en los roles de los personajes de cada "compartimiento" de **INTERVISTA**, más o menos ya vislumbrados en lo dicho anteriormente.

Por los créditos reconocemos que existe un Fellini "exterior" a **INTERVISTA**, que la escribió y dirigió, y que tal vez por el artificio de una frase en el parlamento final -"Es más, terminó"-, se introduce a continuación como narrador en su obra, constituyendo una metalepsis más: "Me pareció oír la voz de un antiguo productor mío: '¿Cómo? ¿Termina así, sin una esperanza, un rayo de sol?' 'Dame un rayo de sol',¹³ me suplicaba en los primeros films. '¿Un rayo de sol?' No sé, probemos."

Muchas veces la voz de Fellini en *off* (ver referencia 10), nos hace descubrirlo, además, como personaje de **INTERVISTA** que interpreta al director de **INTERVISTA**. Otras veces su presencia en imagen y en voz,¹⁴ nos presenta a "otro" Fellini personaje de **INTERVISTA** que actúa como director de la planeada *América*, de la probable *Intervista*, de *Rubini en Cinecittà* y de la versión fílmica de su sueño, y a la vez como narrador de estas dos últimas -y también como personaje de las mismas: representado por Rubini en la visita a los estudios y metonímicamente por la imagen de sus manos en la secuencia onírica-. Asimismo, la presentación de las escenas de *La dolce vita*, implican la presencia del Fellini que realizó *La dolce vita*, relacionado por identidad -en tanto cineasta de carne y hueso- con el Fellini realizador de **INTERVISTA**.

En este entramado, el nombre "Fellini"-metonimia del hombre nacido en Rimini en 1920-, al designar a cada uno de los Fellini que aparecen en **INTERVISTA**, adquiere características en "hipernombre" o "hiponombre" respecto de sus homónimos, según los casos que se consideren.

Similares especificaciones a las realizadas con Fellini, podríamos efectuar con Mastroianni, Ekberg, Rubini, Antonella y los integrantes del equipo técnico y colaboradores que intervinieron en la producción de **INTERVISTA** y aparecen actuando en ella y sus ecos internos.

Christian Metz ha dicho que "todo film es un film de ficción",¹⁵ y aunque concordamos con él, nos sentimos tentados, no obstante, a buscar en **INTERVISTA** fragmentos documentales de realidad o, por lo menos, a catalogar por categorías los diversos grados de realidad de cada "compartimiento" descubierto. Sin embargo, ceder ante esa seducción nos adentraría en una nueva maraña de especulaciones, que podría llevarnos a indagar más en el campo de la verosimilitud que en el de la polaridad realidad-ficción. Por tanto, nos proponemos seguir otro camino: viendo las historias -recuerdos, sueños, mentiras, inventos- que representadas a través de su imaginación Fellini nos cuenta en sus films, analizar si pueden constituir -aún siendo ficciones- un tipo particular de realidades que encuentran su razón de ser en sí mismas.

IV

RECORDAR: Del latín *re-cordis*, volver a pasar por el corazón.¹⁶

-¿Recuerda su primera corrida como profesional?

-Yo tenía diez años.

-Cuénteme cómo fue.

-Para mí, un juego divertido.

-Sí...

-No puedo decirle cómo fue.

-¿Porque pasó mucho tiempo?

-No, no solo eso. Aunque hubiera pasado una semana. Uno duerme, habla del hecho con los otros, olvida unas cosas, exalta otras. Todo se altera, la verdad queda escamoteada. Lo que puedo decirle es que tenía una gran ilusión.

De una entrevista de María Esther Gilio con Luis Miguel González Lucas, Dominguín¹⁷

Estas memorias o recuerdos son intermitentes y a ratos olvidadizos porque así precisamente es la vida. (...) Muchos de mis recuerdos se han desdibujado al evocarlos, han devenido en polvo como un cristal irremediablemente herido.

Pablo Neruda¹⁸

INTERVISTA es, antes que otra cosa, un homenaje al Cine; en particular, una reivindicación del mismo frente a la televisión -los indígenas que atacan al equipo de Fellini, no por casualidad, en la escenografía de *América* (previamente en el viaje de Rubini a los estudios Cinecittà solamente habían acechado), portan antenas a manera de lanzas-, un voto de esperanza por el futuro del llamado Séptimo Arte, que culmina con el "rayo de sol", cuando todas las diálogos -excepto una que aún tiene lugar para ese voto- se han cerrado. Culmina pero no termina: "Escena 1, toma 1" implica una continuación, una promesa, una apuesta que multiplica el alcance del film por un factor indeterminado, o solamente determinado por el espectador quien, de esa forma, se hace partícipe, introduciéndose en un nivel diegético más amplio, en el que incluso está contenida **INTERVISTA**.

Esta característica, el final abierto, es común en la obra de Fellini. "Mis películas carecen de lo que se llama una escena final. La historia no llega nunca a su conclusión. (...) mis films dan a los espectadores una responsabilidad muy precisa", había dicho el director en 1960,¹⁹ aunque obviamente el comentario puede aplicarse a **INTERVISTA**. Concordantemente, en la misma oportunidad, el cineasta dijo que "un film es mucho más moral cuando no le ofrece al espectador una solución encontrada por el personaje cuya historia se narra".²⁰

En el caso del film que tratamos, la historia narrada -o la que está presente entre todas las historias involucradas- es la del universo cinematográfico, esa recurrente metaficción, "lugar común" o "tópico" de la obra felliniana, como señala Lisa Block.²¹

Por eso **INTERVISTA** comienza con la apertura de las puertas de los estudios de Cinecittà -esa mezcla de "prisión", "refugio antiatómico" y "fortín" según la denomina Fellini en la misma obra- y culmina en la sensualidad y la protección de un estudio desnudo "donde todo está por hacerse", al decir del

creador italiano. Así, esa megalópolis de la industria cinematográfica se torna en protagonista permanente de **INTERVISTA**, como también lo ha sido en la vida de Fellini -desde que a los diecisiete años fue enviado por *Cinema Magasin* a entrevistar a Assia Noris, una estrella del momento²². "No habito en Cinecittà, pero vivo allí. Mis experiencias, mis viajes, las amistades, las relaciones con la gente, empiezan y terminan en los estudios de Cinecittà", ha declarado el creador.²³

Es precisamente esa simbiosis, la que está reflejada en el film, donde Fellini nuevamente es autobiográfico, una característica confesada en varias oportunidades: "cada una de mis historias es en realidad una temporada de mi vida. En el fondo, me parece que las críticas a mis trabajos -que son el testimonio más sincero, más auténtico de mi mismo- esas críticas, sean buenas o malas, me parecen siempre inoportunas, carentes de pudor, como si cada uno quisiera juzgarme como hombre, hasta tal punto la identidad es total, completa, entre mis trabajos y yo";²⁴ "Soy siempre autobiográfico, ¡incluso si me pongo a contar la vida de un pez!";²⁵ "Un artista habla siempre de sí mismo; hay cierta coincidencia entre el autor y sus personajes, y a veces profunda".²⁶

INTERVISTA, especialmente, se asimila a un diario propio que Fellini escribe -muy fellinianamente podríamos redundar- citándose sin comillas o poniendo a "su realidad" entre ellas. De pronto nos muestra parte de su vida, de pronto nos la cuenta, de pronto la actúa, de pronto la vive, recurriendo a numerosos grados y formas de autorreferencialidad en relaciones a veces homodiegéticas, a veces heterodiegéticas y otras veces homo y heterodiegéticas simultáneamente, con la narración.

Toda autorreferencia -citarse, hablar de sí mismo, aludir a lo que se ha imaginado, soñado y a la propia experiencia, presentar, en definitiva, algo preexistente- implica recordar. Es en ese abrevadero -caldo de cultivo primigenio- donde la memoria de Fellini encuentra los nutrientes que, aún descompuestos y vueltos a componer -y hasta transmutados en combinaciones nuevas-, alimentan sus creaciones. De entre ellas, *Amarcord* (1973) -"palabra del dialecto romano que debería escribirse 'Amacord' y que significa 'Recuerdo que...'"²⁷ es un título bastante explícito.

'El recuerdo -escribe Guido Aristarco- es lo que más fascina a Fellini, lo que promueve en él una inspiración, a veces llena de vida, y de intuiciones con frecuencia asombrosas.' La realidad que describe y que es una realidad espiritual, y, en menor grado, social, solo está en función de él mismo, de lo que él ha conocido, de lo que ha sido, de lo que ha visto en su vida errante", apunta Patrice Hovald.²⁸

El resultado cinematográfico de toda la obra de Fellini, sin embargo, puede no ser muy referencial respecto del motivo original "re-cordado", pero siempre es la expresión de la memoria a través de la sensibilidad del creador: "Como todo creador, Fellini expresa la realidad a su manera, es decir según su corazón", afirma Salachas,²⁹ definiendo, quizás, la mejor forma -o la única- que el realizador ha encontrado para presentar sus recuerdos.

En una decisión poco común, calificada sin precedentes, según Timothy Ferris, Beethoven -otro creador- reintrodujo el tema del Primer Movimiento de su Quinta Sinfonía, como una especie de eco al final de la misma -lo que quizás copió de la Sinfonía N°14 de Hadyn-. "El músico y ensayista inglés sir Donald Francis Torey describió esta reprise del scherzo como un 'recuerdo', y elucubraba en una

notable frase que Beethoven decidió no ampliar este recuerdo porque 'si uno no puede recobrar las sensaciones que sintió durante un terremoto, no sirve de mucho presentar como experiencias propias cosas que era imposible haber conocido en aquel momento'".³⁰ Tal es, probablemente, la limitación para toda creación que, en tanto sustentada por la memoria, se torna en re-creación.

V

En su obra, Fellini recrea momentos de su vida y a su misma obra. Frecuentemente en sus realizaciones reaparecen lugares comunes -"imágenes privilegiadas", "leitmotivs", "rimas visuales", califica Salachas³¹ de su lenguaje cinematográfico y se repiten personajes y situaciones de trabajos anteriores.

Encontramos en sus distintos films, entre esos *leitmotivs*, grupos de gente en movimiento, farándulas, cortejos; "lugares propicios al encuentro y el diálogo" -esquinas y plazas públicas preferiblemente fotografiadas de noche-; en contrapartida a la escenografía nocturna, "panorámicas despojadas, claras y desnudas", "horizontes libres", "grandes espacios" casi siempre perturbados "por la presencia insólita" de algún elemento construido en medio de ese vacío, inclusive "elementos humanos o mecánicos suspendidos entre el cielo y la tierra"; fiestas -banquetes, bailes y hasta orgías-; "el cine y su folklore" -como también el mundo del circo, del teatro y las variedades-.³²

En **INTERVISTA** todo eso está presente: El desfile de bastoneras por Cinecittà, los campesinos que se acercan al tranvía en que viajan Rubini, Antonella y el fascista interpretado por Pietro Notarianni; las colas para recibir "el refrigerio" durante la visita de Rubini al pasado y los comestibles de Navidad que reparte Maurizio Mein al final; la caravana de vehículos que entra a Cinecittà al principio y la que forma el cortejo de la filmación de la secuencia del tranvía, la procesión guiada por el sacerdote en motoneta rumbo a la casa de Anita Ekberg, y, por qué no, la farándula de secuencias que conforman el film. El predio descampado de Cinecittà, ahora sitiado por edificios de apartamentos; el estudio vacío de la última escena y el de los pintores de nubes, que cuelgan del cielo trepados en andamios; los innumerables colaboradores suspendidos en torres de iluminación. El ambiente festivo que provoca la música de Rubini y Antonella y el que se produce en el refugio improvisado en las calles preparadas para la filmación de *América*. El cine y su universo, obviamente, tampoco faltan.

"Los personajes, que en número impresionante navegan por el laberinto del circuito felliniano", dice Salachas, "están tan integrados al ambiente que resulta imposible aislarlos de su medio natural por necesidades de análisis. (...) La disociación de los sujetos y los objetos constituye una operación intelectual, a la vez dolorosa y vagamente arbitraria. Sin embargo, hay que decidirse por ello, puesto que Fellini consintió en 'privilegiar' a ciertos individuos entre la multitud que invade sus frescos. Un destino es irreductible a cualquier otro y si bien algunos personajes mantienen evidentes relaciones de parentesco espiritual, cada uno individualmente, brilla con un resplandor único e irremplazable",³³ "como si estuviesen dotados de una existencia autónoma y reaparecieran bajo nombres diferentes en el universo mitológico de su creador".³⁴

De esta "comedia humana", en **INTERVISTA** encontramos a personajes afines al autor -entre muchos otros no menos típicos como la interminable galería de seres raros-: periodistas -ahora recreados por Rubini, los japoneses y, de alguna manera, por Marcello, periodista de *La dolce vita* que también se apellidaba Rubini- e integrantes del mundo del espectáculo.

De su obra anterior reconocemos la cita de *La dolce vita* en imagen, en el parlamento que Mastroianni repite y en "las notas encantadoras" de su música; la banda sonora recrea, asimismo, temas de *Lo sceicco bianco* (1952), *Il bidone* (1955), *I clowns* (1970) y *Ginger y Fred* (1985), otros films del creador.

Varios episodios de la vida de Fellini pueden ser detectados sin dificultad en **INTERVISTA**: la visita de su juventud a Cinecittà como periodista; su actividad como realizador de cortos publicitarios -que fue criticada "a viva voz por una platea de tres mil personas" en una sala cinematográfica de Milán,³⁵ "Ya no hago más [publicidad]", dice Fellini, "Por suerte", agrega Mastroianni en el film-; y a través de Marcello-Mandrake apareciendo por la ventana, recrea una broma que ocurrió en los días en que se rodaba *La dolce vita*: Mastroianni y Fellini llamaron a alguien por teléfono y le solicitaron "Acércate a la ventana, tenemos que decirte algo" y cinco minutos después se presentaron ante esa persona en helicóptero.³⁶

VI

El neorrealismo italiano -denominación inventada por Umberto Barbaro-³⁷ nace en 1945 con el film *Roma città aperta* de Roberto Rossellini,³⁸ una obra que intentó ofrecer "una imagen verídica y conmovedora" de la ocupación alemana -su preparación había comenzado en la Roma todavía ocupada-,³⁹ en cuya realización Fellini se desempeñó como asistente del director.

Con este film surgió un modo nuevo de contar que ofrecía "la desnuda crónica de los hechos reales, o afines a la realidad, captados fuera de los sets, en lugares auténticos, interpretados muchas veces por personajes anónimos, que asumían impresionante y dolorosa intensidad. El estilo neorrealista sacrificaba la pulcritud técnica a la penetrante eficacia de la expresión directa".⁴⁰ El cine documental que había contribuido en el surgimiento de este movimiento, luego fue influido por él.

Debido a las definiciones, muchas veces contradictorias, que unos y otros dieron al neorrealismo italiano, se discutió enormemente si Fellini representaba un ejemplo serio o sospechoso de dicho estilo. Especialmente los críticos de izquierda proclamaron su traición al neorrealismo.

"Considero que soy tanto y mucho más neorrealista que los neorrealistas dogmáticos", declaró Fellini respondiendo a críticas realizadas a su film *La strada* (1954). "Rossellini, al realizar *Roma città aperta* no sabía que hacía neorrealismo. Después se ha querido construir un muro alrededor del neorrealismo y se ha plantado una bandera. Se nos reprocha, en suma, tanto a Rossellini, como a mí, haber saltado por encima de ese muro. Zampanó, Gelsomina [protagonistas de *La strada*] y Augusto [protagonista de *Il bidone*, obra ya mencionada] no son excepciones. Hay muchos más Zampanós en el mundo que ladrones de bicicletas, y la historia de un hombre que descubre a su prójimo es tan importante y tan real como la

historia de una huelga. Lo que nos separa es, sin duda, una visión materialista o espiritualista del mundo."⁴¹ Y en otra oportunidad agregó: "decir, como hacen ciertos críticos italianos, que el 'neorrealismo' es 'social', se le limita. El hombre no es solo un ser social, es divino".⁴²

André Bazin reconoció "a la actualidad [la de 1955] y el ambiente social italiano su carácter de fuente originaria", pero no omitió "precisar que 'estos realismos' no valen por ellos mismos, sino que hacen el oficio de catalizadores estéticos en una síntesis que siempre debe situarse en un plano más profundo que el social",⁴³ y Umberto Barbaro dijo "El realismo es una forma de ver el mundo que al hacerse expresión se convierte en arte".⁴⁴

"No hay en él [Fellini] una reconstitución, una búsqueda, un documento, del neorrealismo", apunta Hovald. "Sino una 'recreación'".⁴⁵ "El realismo no es un límite ni un panorama de una sola superficie", comentó Fellini en cierta oportunidad, y luego explicó: "Un paisaje, por ejemplo, tiene distintos significados, y el más profundo, ese que solo un lenguaje poético puede revelar, no es el menos real".⁴⁶

VII

Repetidas veces, Fellini ha sido calificado como mentiroso. Más allá de las diferentes connotaciones que puede tener ese título, puede causar asombro que se haya catalogado así a un artista vinculado con la corriente neorrealista del cine italiano, quien además repetidas veces ha definido su obra como autobiográfica. Pero lo cierto es que este creador re-creador se ha mostrado poco referencial en sus narraciones, y no solo en las filmicas.

Existe toda una leyenda en torno a su vida, que él mismo ha ayudado a construir. "Le sucede que no sabe elegir entre las versiones de un mismo episodio, relatado a terceros con escenarios diferentes, y cuya sustancia común la constituyen tan sólo señales imprecisas. No se trata sólo de variantes, sino de contradicciones flagrantes, irreconciliables. Un historiador biográfico serio se vería atormentado, al tener que discernir lo innegable de lo probable a través de los relatos engalanados o fabricados por el cineasta", cuenta Salachas,⁴⁷ y agrega: "Ramas locas de la epopeya felliniana se abren en todos los sentidos, y sus inextricables ramificaciones terminan por esconder el tronco de la verdad. (...) Y puesto que la peste es contagiosa, los colaboradores y amigos del cineasta están también contaminados y relatan recuerdos de filmaciones fantosíos y fantásticas que conviene recibirlos con la misma indulgente perplejidad".⁴⁸ Tal vez por eso Fellini le dice a los japoneses que entrevisten a su ayudante Maurizio Mein porque él "sabe más que yo", una comodidad que se pueden permitir los famosos y que el realizador tal vez aprendió de la diva que entrevistó en su juventud. En efecto, Katia Davis, la diva que aparece en *Rubini en Cinecittà*, le dice a Rubini respecto de su secretaria: "Me ha oído hablar tanto que si no se me ocurre una buena respuesta, ella, que se las acuerda todas, nos lo dice". Si eso ocurrió originalmente, no lo sabemos. Tampoco estamos seguros de la edad de Fellini en aquel entonces: Hovald (ver interlineado que remite a la referencia 22) afirma que tenía diecisiete años, en cambio el cineasta en

INTERVISTA ubica la visita en 1940, cuando tenía veinte -aunque en otra oportunidad cercana a este film, duda entre 1938 y 1939-.⁴⁹ El director llega incluso a mentir sobre datos que conocemos: nos dice que su film terminó en el mismo momento en que vemos que no es así.

Fellini juega a mentirnos pero se confiesa mentiroso, y cuando no lo hace explícitamente, nos acerca pistas para que lo descubramos. Anita Ekberg lo llama mentiroso. También lo hace Mastroianni, otro de los contaminados por el virus felliniano, quien para cubrir su escapada de Cinecittà para visitar a la actriz, miente.

A través de lo que dice uno de los personajes de *Rubini en Cinecittà*, el cineasta parece querer justificarse: "Un ladrón con cara de ladrón es honesto". Al confesar sus mentiras, Fellini no hace trampa, pero nos enfrenta a la paradoja del mentiroso.

En **INTERVISTA** aparenta presentar una aproximación documental -en su haber tiene antecedentes como *I clowns*, ya mencionada, y *Roma* (1972)- a la "atmósfera ensordecadora y alborotada"⁵⁰ del mundo del cine que lo rodea.

A pesar de los innumerables indicios que el propio realizador nos brinda para descubrir el engaño, utiliza, a la vez, todos los artificios que se le ocurren para convencernos de lo contrario: Todos quienes actúan, usan en el film sus nombres reales -o, por lo menos, artísticos-, sin que alguna excepción pueda distorsionar la intención, y los integrantes del equipo de técnicos y colaboradores, incluido el cineasta, desempeñan en la obra sus papeles habituales. Fellini se cuida, además, de dirigir ante el espectador a los "periodistas" japoneses, quienes tampoco son mencionados en los créditos de la película; pero son las preguntas de estos las que desatan el desarrollo fílmico de las diversas secuencias: "¿Qué están filmando?", "¿Cuándo llegó por primera vez a Cinecittà?", "¿Dónde consigue esas caras extrañas?", "¿Filmará América en América?"

En todas sus películas el director, en forma similar que Honorato de Balzac, ha intentado dar la impresión de realismo mediante su "comedia humana" -"Un autor hace siempre el mismo film y todos mis films pueden ligarse unos con otros", ha dicho Fellini.⁵¹ "El conjunto global de su obra es un mosaico de anécdotas cuya coloreada complicación compone una especie de fresco en movimiento", comenta Salachas.⁵²- "Esta técnica consiste en emplear algunos personajes en varias obras, en forma de producir la ilusión de que su presencia en una de ellas no es casual, y que se debe a que de algún modo tienen existencia regular. Esto produce en el lector la impresión de realidad, cosa que difícilmente se logra cuando el personaje aparece en una sola obra", explica Manuel Peyrou al hablar de las novelas de Balzac.⁵³

"Filmo porque me gusta contar mentiras, inventar historias y contar cosas que vi, personajes que conocí. Sobre todo, me gusta contarme a mí mismo. En definitiva, filmo contando elementos de mi vida, con tal sinceridad que a veces llego a la indiscreción, y mis confesiones amenazan con producir catástrofes, porque resultan excesivas e incluso inoportunas", ha explicado el maestro italiano, realimentando la ambigüedad.⁵⁴

Es esa incertidumbre que nos queda, la que posiblemente provoca, cuando aparecen pistas en **INTERVISTA** de que no se trata de un documental sino de una

obra de ficción, que no creamos en dichas señales -porque tal vez cuando Fellini nos muestra que miente, miente-. Así, la ficción ayuda a potenciar la sensación de realismo.

"Todos sabemos que el arte no es la verdad", ha afirmado Pablo Picasso. "Es una mentira que nos hace ver la verdad, al menos aquella que nos es dado comprender. El artista debe conocer el modo de convencer a los demás de la verdad de sus mentiras. Si en su trabajo solo muestra que ha buscado y rebuscado el modo de que le creyeran sus mentiras, nunca conseguirá nada."⁵⁵

VIII

Todas las imágenes que tenemos de la naturaleza
es a los pintores a quienes se las debemos.
Es a través de ellos que las percibimos.

Pablo Picasso⁵⁶

Después de todo
el solo riesgo de que dios exista
es que exista en mi sueño
y allí aletee sin preguntas
dejando llagas en mi corazón

ciertamente la única
alarma de que dios exista
es que exista en mi sueño
y que yo duerma hasta que el cuerpo
aguante.

Mario Benedetti⁵⁷

"Si las cosas no fueran observadas a través del prisma de una imaginación complaciente, no serían lo que son. Este es el motivo por el que Fellini se hizo caricaturista, después guionista y más tarde realizador de películas", afirma Salachas,⁵⁸ y luego complementa: "En cierta medida, Fellini siguió siendo caricaturista hasta en sus invenciones cinematográficas más ricas."⁵⁹ "Estéticamente, esto se traduce en una deformación creadora de la realidad de las cosas. Si elige sus escenografías entre las más naturalmente expresivas (...) las obliga a parecerse a las de su imaginación. (...) domestica a la realidad a fin de poseerla."⁶⁰ "De la misma manera, respecto de la elección y dirección de los actores", los busca, y cuando los encuentra "procede a una doble operación. Primero, utilizando los recursos de su propia seducción los obliga a penetrar en su mundo. (...) En segundo lugar, se aprovecha de su personalidad o de su leyenda a fin de extraer de ellos el máximo de sus posibilidades poéticas o expresivas. Cosa que lo lleva a modificar necesariamente el guión para obtener la adecuación ideal actor-personaje".^{61 62}

"El tema y los personajes fellinianos se anclan profundamente en la realidad, en la realidad cotidiana del neorealismo italiano", dice a su vez Hovald. "Pero esta realidad pronto es trascendida. Fellini la 'surrealiza'."⁶³

“Para liberarse de pesadillas y sueños no es imprescindible recurrir al psicoanálisis; basta con trasformarlos en imágenes. Yo cuando puedo, los filmo; cuando no, me conformo con dibujarlos”, ha comentado Fellini.⁶⁴ *Viaje a Tulum* -una historia escrita por el cineasta similar a **INTERVISTA** que “comienza con la llegada de dos periodistas (...) a una Cinecittà fantasmal, para entrevistar al maestro”, quienes “después de toparse con varios de los personajes y escenografías de sus films, [lo encuentran] adormecido junto al pequeño lago artificial en el que se filmaron escenas de *Amarcord*”, nunca se plasmó en el cine, por lo que Fellini aceptó que el historietista Milo Manara la dibujara. Se publicó en 1989 por entregas en el prestigioso mensuario de *comics Corto Maltese*.⁶⁵

Todo se transforma al recrearse en las manos del maestro italiano, quien si tuviera una actividad paralela a la de cineasta, sería la magia.⁶⁶

“El arte es el lenguaje de los signos. Cuando pronuncio ‘hombre’ evoco al hombre; esa palabra se ha vuelto el signo del hombre”, decía Picasso. “No lo representa como podría hacerlo la fotografía. Dos agujeros, es el signo del rostro, suficiente para evocarlo sin representarlo... Pero ¿acaso no es extraño que uno pueda hacerlo por medios tan simples? Dos agujeros es bien abstracto si uno piensa en la complejidad del hombre... Aquello que es lo más abstracto es, quizás, el colmo de la realidad...”⁶⁷ Un reloj detenido es el único del que podemos afirmar con certeza que da la hora exacta dos veces al día, aunque no podamos determinar cuándo, pero sabemos que indefectiblemente lo hace.

IX

Me siento como un padre ante mis antiguas películas.
Traes hijos al mundo, luego estos crecen, hacen su propia vida.
De vez en cuando te reúnes con ellos, y es un placer volverlos a ver.
Michelangelo Antonioni⁶⁸

Los verdaderos cuadros, si se acerca a ellos un espejo debería cubrirse de vapor, de aliento vivo, porque respiran.
Pablo Picasso⁶⁹

Analizando la obra de René Magritte, Alicia Haber ha dicho que el pintor “nos recuerda que nunca hay que cometer el error de creer que el arte copia a la naturaleza o la representa. Nos convence de que el arte es un lenguaje independiente de la realidad que crea su propia realidad (...) Y nos revela que la obra de arte es su propio modelo”.⁷⁰

“El cuadro”, decía Picasso, “no es pensado ni fijado de antemano; mientras se lo realiza sigue la movilidad del pensamiento. Terminado, vuelve a cambiar, según el estado del que lo mira. Un cuadro vive su vida como un ser viviente, sufre los cambios que la vida cotidiana nos impone. Esto es natural puesto que un cuadro no vive sino por el que lo mira”.⁷¹

Probablemente en base a un presupuesto como el anterior, y “como resultado de una intensa campaña de movilización de opinión pública encabezada

por Federico Fellini bajo el lema ‘no se interrumpe una emoción’”, el Parlamento italiano aprobó “una enmienda a la ley sobre televisión (...) según la cual durante la emisión de películas solo podía pasarse una tanda”.⁷²

La realidad del hombre y la de la obra de arte entran, por momentos, en contacto: durante la fruición de esta por aquel y en el instante de la creación. “Una idea”, decía el pintor catalán, “es un punto de partida, y nada más, para hacer algo. No lo es todo. Si te pones a trabajarla con el pensamiento se vuelve otra cosa”.⁷³

El contacto cuando se da, ocurre a nivel de realidad y realidad, pero convertidas necesariamente en realidad (del hombre) y ficción (de la obra), debido a que nosotros solo podemos acceder a ese encuentro desde nuestro marco referencial que pertenece a una dimensión ajena a la de la realidad de la obra, como para la nuestra, lo es la dimensión suya. Quizás el campo de las *transtextualidades* sea el único que permite traspasar la barrera; en él, ambas realidades se tocan efectivamente como tales: la obra de arte como *transtextualidad* de la idea que la originó y viceversa.

Desde nuestro punto de vista ‘Las enumeraciones minuciosas’, como afirma Peyrou, “la descripción de los detalles, la pintura de ambiente no nos restituyen un mundo real”, solo nos sugieren, paradójicamente, “otro mundo, el de la eternidad del arte”.⁷⁴

Notas

1. La cinta de August Ferdinand Moebius (1790-1868) “es una superficie unilátera -nombre dado por Poincaré y Picard- porque sólo tiene una cara que se puede recorrer a lo largo de una línea trazada en ella, pasando del anverso al reverso sin atravesar la superficie y sin cruzar sus bordes”. Esta definición fue tomada del capítulo dedicado a la Topología -una geometría puramente cualitativa que prescinde de la forma, las dimensiones y la posición de las figuras y solamente toma en cuenta las nociones de orden y continuidad- de Francisco Vera, *Breve Historia de la Geometría*, (“Contemporánea”, N°217), Buenos Aires, Losada, marzo de 1963, pp. 160 y 168.
2. Citado de *La última tentación de Cristo* en Carl Sagan, *Cosmos*, (“Documento”), Barcelona, Planeta, Marzo de 1985, p. 73.
3. Citado en la contratapa en Julio Cortázar, *Historia de cronopios y de famas*, Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, Diciembre de 1986.
4. “La Entrevista”, *Cinemateca Uruguaya*, N°164, Montevideo, Agosto de 1988, p. 6.
5. “La Entrevista”, *Cinemateca Uruguaya*, N°167, Montevideo, Noviembre de 1988, p. 24.
6. Citado en *Crisis*, N°9, Buenos Aires, Enero de 1974.
7. Cuando este trabajo fue redactado el director italiano aún vivía.
8. Gilbert Salachas, *Fellini*, (“Cine Hoy”), Monte Ávila, 1971, pp. 51 y 52.
9. Inmensos estudios en Roma donde es posible realizar absolutamente todo lo necesario para una producción cinematográfica, lugar en el que Fellini hizo la mayoría de sus películas.
10. En varias oportunidades queda marcada claramente la diégesis **INTERVISTA**: cuando se le oye indicarle a un ciclista que debe decir “Nadia, ¿y esa invitación?” en el episodio de la “achicoria”; cuando en una escena en vestuario se escuchan sus indicaciones; cuando marca gestos y actitudes mientras Sergio y Antonella tocan un charleston; cuando le hace especificaciones de actuación a Maurizio Mein y a Nadia, poco después. Una referencia particular merece el caso de la voz que da indicaciones a los dos jóvenes en la selección de

- quién interpretará al personaje de Karl en *América* de Franz Kafka; ese Fellini que habla podría ser el personaje de *INTERVISTA*, pero al dirigirse inmediatamente la misma voz a Mein y Nadia para marcarle sus movimientos, parece indicar que se trata de Fellini personaje de *INTERVISTA*.
11. Estas posibilidades nos inducen una sensación similar a la que nos provocan el grabado de M.C. Escher que representa a una galería que contiene al mismo grabado que la reproduce y los clásicos dibujos en los envases de polvo para hornear *Royal* y de pulidor *Bao*.
 12. Quizá una pequeña revancha de Fellini hacia la tiranía de los productores -varias veces declarada por el cineasta- y una reaffirmación de su desconfianza hacia ellos, la que, incluso, el mismo director dice en el film habérsela comentado a los periodistas.
 13. Aquí Fellini tal vez recuerda la época en que a partir de 1952, a pesar de ser un año rico en producciones de importancia -según señala Giulio Cesare Castello, *El cine neorrealista italiano*, ("Cuadernos", N°69), Buenos Aires, EUDEBA, 1962, p. 25- aparecieron los primeros síntomas de crisis y "desde la parte oficial se auspiciaba la introducción, en los argumentos, de un 'rayo de sol' -que a veces podía estar en oposición con las intenciones polémicas de algunos directores-, de parte de los productores se sostenía que el neorealismo había cumplido ya su período, y que la producción italiana (que aumentaba cuantitativamente en forma peligrosa y desproporcionada con las exigencias del mercado) debía orientarse especialmente a los fines de la exportación hacia el gran espectáculo".
 14. A veces sólo la voz: en el relato fílmico del sueño y al referirse al personaje de Antonella: "De esa muchacha rubia que me acompañó hasta aquí no supe nada más", por ejemplo.
 15. Citado en Lisa Block de Behar, *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1990, p. 118.
 16. Referido en Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos*, Montevideo, Del Chanchito, Diciembre de 1989.
 17. María Esther Gilio, *Protagonistas y sobrevivientes*, ("Bolsilibros", N°61), Montevideo, Arca, 1968, p. 38.
 18. Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Buenos Aires, Losada, Abril de 1976, p. 7.
 19. Fellini en *La Table Ronde*, Mayo de 1960, encuesta de la Universidad radiofónica internacional, citado en Salachas, op. cit., pp. 76 y 77.
 20. Fellini en *La Table Ronde*, Mayo de 1960, citado en Salachas, op. cit. p. 76.
 21. Block de Behar, op. cit., p. 103.
 22. Patrice G. Hovald, *El neorealismo y sus creadores*, ("Libros de Cine", N°28), Madrid, Rialp, 1962, p. 240.
 23. *Cinemateca Uruguaya*, N°164, op. cit., p. 6.
 24. Fellini en *Cahiers R.T.B.*, Bruselas, 1962, citado en Salachas, op. cit., p. 77.
 25. Fellini en documentación para la prensa referida a *Otto e mezzo* (1962), citado en Salachas, op. cit., p. 84.
 26. Fellini a Jean Michaud-Mailland en *Les Lettres Françaises*, 28 de octubre de 1965, a propósito de *Giulietta degli spiriti* (1965) -aunque el cineasta aclaró que las que muestra el personaje no son sus obsesiones personales-, citado en Salachas, op. cit., p. 86.
 27. "Felliniana", *Crisis*, N°3, Buenos Aires, Julio de 1973, p. 26.
 28. Hovald, op. cit., pp. 223 y 224.
 29. Salachas, op. cit., p. 24.
 30. Timothy Ferris, "La música del Voyager", en Carl Sagan, *Murmullos de la Tierra. El mensaje interestelar del Voyager*, ("Documento"), Barcelona, Planeta, Setiembre de 1981, p. 207.
 31. Salachas, op. cit., p. 25.
 32. Op. cit., pp. 25 a 31.
 33. Op. cit., p. 32.
 34. Op. cit., p. 34.
 35. "Criticán a Fellini", *Chasqui*, N°15, Quito, Julio-Setiembre de 1985, p. 76.
 36. Anécdota contada por Marcello Mastroianni según Angelo Solmi, citado en Salachas, op. cit., p. 12.
 37. Hovald, op. cit., p. 262.

38. Castello, op. cit., p. 10.
39. Op. cit., p. 12.
40. Op. cit., p. 10.
41. Citado en Hovald, op. cit., pp. 236 y 237.
42. Fellini a Paule Sengissen en *Tribune de Génève*, citado en Hovald, op. cit., p. 222.
43. Referido en Hovald, op. cit., p. 266.
44. Citado en Hovald, ibidem.
45. Hovald, op. cit., p. 233.
46. Fellini a Paule Sengissen en *Tribune de Génève*, citado en Hovald, op. cit., p. 221.
47. Salachas, op. cit., p. 9.
48. Op. cit., p. 11.
49. *Cinemateca uruguaya*, N°164, op. cit., p. 6.
50. Fellini a Alain Finkielkraut en *Fellini: Intervista*, París, 1987, citado en Block de Behar, op. cit., p. 109.
51. Fellini a Jean Michaud-Mailland en *Les Lettres Françaises*, 28 de octubre de 1965, citado en Salachas, op. cit., p. 87.
52. Salachas, op. cit., p. 18.
53. Manuel Peyrou, "El realismo de Balzac", prólogo a Honorato de Balzac, *Papa Goriot*, Buenos Aires, Mirasol, 1965, p. 18.
54. Fellini en *Les Cahiers du Cinéma*, N°84, citado en Salachas, op. cit., p. 75.
55. "Las confesiones de Pablo Picasso", *Crisis*, N°7, Buenos Aires, Noviembre de 1973, p. 25.
56. Op. cit., p. 28.
57. Mario Benedetti, *Despistes y franquezas*, Primera Parte, ("Obras fundamentales", N°22), Montevideo, La República, 27 de Octubre de 1991, p. 67.
58. Salachas, op. cit., p. 18.
59. Op. cit., p. 39.
60. Op. cit., p. 53.
61. Op. cit., p. 54.
62. Según Salachas, Fellini bosquejaba a sus personajes a punta seca en croquis que precedían a sus films, después los elegía, los vestía y los maquillaba "a fin de hacerlos coincidir con sus concepciones plásticas", un "pecado mortal" que "Los sostenedores de la ortodoxia neorrealista no le perdonaron". Op. cit., pp. 39 y 40.
63. Hovald, op. cit., p. 220.
64. Citado en "Terapia", *Crisis*, N°14, Buenos Aires, Junio de 1974, p. 39.
65. Julio Algañaraz, "Fellini, Manara y Sabrina", *Apsi* 323, Santiago de Chile, 25 de Setiembre de 1989, pp. 25 a 28.
66. Según confesó Fellini a Dominique Delouche en *Cahiers du Cinéma*, N°57, citado en Salachas, op. cit., p. 81.
67. "Las confesiones de Pablo Picasso", op. cit., p. 29.
68. "Citas", *Muy Interesante*, N°66, Buenos Aires, Abril de 1991, p. 11.
69. "Las confesiones de Pablo Picasso", op. cit., p. 29.
70. Alicia Haber, "Arte en Suiza (III)", *El País de los Domingos*, Montevideo, 29 de Noviembre de 1987, p. 6.
71. "Las confesiones de Pablo Picasso", op. cit., p. 26.
72. Pablo Silva, "Publicidad en televisión. Tandas: la emoción interrumpida", *Alternativa Socialista*, 9 de Agosto de 1990, p. 7.
73. "Las confesiones de Pablo Picasso", op. cit., p. 26.
74. Peyrou, op. cit., p. 34.

L'INTERVISTA Y LOS SUEÑOS ENTREVISTADOS

Pablo Thiago Rocca

LA ENTREVISTA DE KAFKA

I

Fellini anuncia una adaptación para cine de la novela de Kafka *América*, pero jamás la realiza. *América* no es, no hace continente, precisamente porque no contiene nada, ni nada la contiene. El joven Fellini viaja a su *América* que no existe porque es ilusión, como Cinecittà: la ciudad a la que solo se accede por lo alto y en sueños.

El novato periodista -que es Rubin pero también el joven Fellini y Marcello de *La Dolce Vita*- no avanza. Viaja en un tren cuyas ventanillas secuenciales corren circularmente como los cuadros de una película en el proyector. El joven no avanza, si bien todo viaje implica una iniciación, el descubrimiento de un nuevo territorio¹, paradójicamente lo devuelve a la inocencia, lo entrevera de fantasía y de ficción. El recorrido jamás se completa pero finalmente -es decir, en algún principio- logra su *América*, la entrevista.

Kafka pretende también que un personaje que le es propio lleve a cabo una entrevista. Para ello escribe una novela en la que un joven viaja o escapa a *América* en busca de trabajo. Karl Rossman -así toma nombre el protagonista- se pierde en un continente deslumbrante, grotesco, anticipadamente cinematográfico. Pero Kafka comete el imperdonable descuido de morirse en mitad de la novela. Karl debe continuar solo, soportar en sus hombros la maquinaria del azar y del absurdo hasta conseguir la entrevista y tal vez un trabajo, en un gran teatro extravagante. Por último sube a un tren que lo llevará hasta Fellini.²

II

La muerte de Kafka interrumpe esta novela, de la cual el autor había escrito siete capítulos hacia el año 1912. En ellos, el aprendizaje del joven protagonista que pretende "la *América*", se va conformando amargamente y el abrupto corte final nos deja en suspense sobre todo posible desenlace. Ahora bien, un ligero y castigado repaso al proceder narrativo del autor a lo largo de su obra, -a saber, los fatigosos laberintos de un terror interior en "La construcción", el brutal aprendizaje de "Informe para una academia", los trabajos humanamente inabarcables de "Un mensaje imperial" y "De la construcción de la muralla china", o los sistemas degradantes que envuelven al hombre en una pesadilla de la que no podrá escapar de *El Proceso* o *La Metamorfosis*, todo ello, está dejando a las claras que esta novela tiene ya un único desenlace presumible: que el protagonista esté separado de su meta prístina por infinitos obstáculos infranqueables, obstáculos que vanamente estará obligado a tentar. ¿Qué otro final puede esperar esta novela que el de no tener fin, salvo aquel que promueve la incertidumbre?

Las equivalencias entre *América* de Kafka y *La entrevista* de Fellini no se consumen, ciertamente, en la elección de los personajes, pero estas marcan puntos cruciales en ambos relatos. Con un actor caracterizado de niño, es decir, con menos edad aún de la que en principio aparenta el joven intérprete, Fellini

busca precisar el enigma que rodea la figura algo asexuada de Rossman y su conflictiva relación con los personajes femeninos en la novela de Kafka. Su elección, nos es dado ver en una de las primeras secuencias del film, es bastante indirecta, como si Fellini actor-director -Fellini hace de Fellini- apenas estuviera al tanto del asunto. En cambio el mismo actor-director prodiga consejos a Rubini, quien es sin lugar a dudas su favorito Rossman, con esa timidez provinciana y la alegría tonta que genera el desconocimiento cabal de las cosas, pues este personaje estaría más de acuerdo con un imaginario desarrollo autobiográfico, en donde encajarían, además, sus fantasmas predilectos como el Marcello de *La Dolce Vita*.

De hecho, las correspondencias no se agotan en el periplo del joven protagonista o en los climas enrarecidos e inverosímiles que cruzan como una ráfaga envolvente las dos obras mencionadas. Bastará recordar, como un ejemplo peculiar, el personaje denominado Brunelda, con sus caprichos y quejas, rodeada de estorbos y sumisos sirvientes, su aspecto apático, "su cuerpo excesivamente obeso"³ antes de tomar un baño, y luego, saliendo ya del baño, la diva molesta y halagada al mismo tiempo por la presencia de Rubini, al que considera alusivamente, obviándolo mientras interroga a los sirvientes, "¿Ya está? Que se quede pues". Consideremos para el caso la probable existencia de dos "Bruneldas", o bien, de dos niveles de relato en función de un personaje emblemático: la Brunelda de *América* filmada mientras se baña en una tina ante los inmiscuidos Rossman y Robison, que la observan como auténticos voyeurs sin dejar de comer sardinas -al igual que en la novela-, y la diva de *L'Intervista*, otra Brunelda más sutil en su definición pero tan grotesca como la anterior en el tratamiento de las apariencias y en la conformación de los caracteres.

Treinta años antes, en las páginas de *Marcha*, Hugo Alfaro escribía:

"En *La metamorfosis* de Kafka, Gregorio Samsa amanece una mañana convertido en un monstruoso insecto. Su familia siente un urbano dolor por el percance y confina en su dormitorio, hasta la muerte al indecoroso animal. Así quieren proceder los censores de *La Dolce Vita* con los malditos, pero Fellini prefiere abrir la casa de par en par, y mirar, mirar a Gregorio Samsa en su monstruosa apariencia, como el ojo del pez mira a las criaturas de la película."⁴

Quizás, como sugiere Borges de dos maneras diferentes en "La flor de Coleridge" y "El sueño de Coleridge", estemos soñando particulares y reducidos fragmentos de un único gran sueño.⁵

Supongamos, siguiendo el hilo de este razonamiento aparente, que asistimos a una creación encubierta que, demás está decirlo, no lo es tanto. Es entrevista. Fellini se sitúa ante la recreación de la novela de Kafka como delante de una trama incesante, un espacio no definido, no delimitable. El modo de representar este texto, esta textura, solo sería concebible por una suerte de construcción de un sueño que se desvanece, o gracias a la elaboración de un abismo que se pierde a sí mismo. El cuadro optativo que nos libra Kafka en el grueso de su obra no nos permite otra dirección, aunque varios sentidos: Fellini está comprometido a este entrever lo irrepresentable de su historia. Desentrañar la forma en que no lo hace, en que nos oculta lo visible y nos aparece lo desaparecido⁶, como destrazar una elipsis, esa es la crítica tarea. Fellini promete filmar la novela, registra solamente una secuencia, pero mientras tanto lleva a cabo de una manera barroca el encargo que debía en homenaje a los cincuenta años de Cinecittà. Al mismo tiempo,

conduciendo de la mano a sus criaturas por el anterior y escabroso camino que compusiera Kafka, concibe una América aún más barroca -y más festiva- que la primera; cumpliendo doblemente con el prometido encargo.

"Mientras tanto Fellini, el dulce iracundo, trata de decirles (a sus personajes) desde la pantalla que no los admira pero los ama, después de todo"⁷
"El telón, al cerrarse, simula un telón entreabierto"⁸

LA SEDUCCIÓN DEL VUELO

I

"Las tablas de Asurbanipal nos dicen, por ejemplo, que si un hombre vuela repetidamente en sueños perderá todo lo que posee".⁹

"La función general de los sueños es intentar restablecer nuestro equilibrio psicológico, eso es lo que llamo el papel complementario (o compensador) de los sueños en nuestra organización psíquica. Eso explica porqué gente que tiene ideas nada realistas o un concepto demasiado elevado de sí misma o que hace planes grandiosos y desproporcionados con sus verdaderas posibilidades tiene sueños de volar o caer."¹⁰

"Tiene el simbolismo del vuelo varios componentes: el más elemental es el que deriva de la sensación placentera de movimiento, en un medio más sutil que el agua, y con la libertad de la fuerza de gravitación; de otro lado, volar es elevarse, y por ello guarda estrecha relación con el simbolismo del nivel, tanto en el aspecto de superioridad, de poder o de fuerza. Bachelard indica que 'de todas las metáforas, las de la altura, elevación, profundidad, descenso y caída, son las metáforas axiomáticas. Nada las explica, pero ellas lo explican todo'"¹¹.

"Particularmente hoy, lo real no es más que esto: reserva de materia muerta, de cuerpos muertos, de lenguaje muerto. Aún hoy la evaluación del stock de realidad (...) nos da seguridad: si el horizonte de la producción se ha desvanecido, el de la palabra, el de la sexualidad, el del deseo, pueden aún tomar el relevo. Siempre habrá que liberar, que gozar, que dar la palabra a los otros -eso es lo real, esa es la sustancia."¹²

A Fellini tampoco parece interesarle la realidad. Sus personajes juegan a una seducción malentendida. El viaje en el tren y el de sus ocupantes, cada cual sumergido en su propio viaje, pero reunidos por un común vaivén entre el peligro irreal de los indios y el absurdo geográfico de los elefantes o la fiesta de los trabajadores de la tierra que ofrendan con sus frutos campesinos ese otro mundo fugaz que se irá con el tren. A través de las ventanillas laterales la acción se desenvuelve como en los almanaques fotográficos plegables, una metáfora del cine segmentado, obligadamente metónimico, entregado a la seducción visual de las apariencias: "Recuerdo que siguiendo a los elefantes entré por primera vez a Cinecittà", asegura la voz "en off" de Fellini, al culminar el viaje en tren de su joven alter ego Rubini.

Dentro del vagón presenciamos otro movimiento, el vertical del poder, simbolizado por el oficial fascista, y el lábil del deseo, encarnado en la joven; ambos de algún modo estériles: el primero no ejercido, presentado como un valor

latente, proléptico, el segundo anulado por un fatal desencuentro. En uno y en otro hay un desconocimiento por ingenuidad o inocencia. De eso trata la seducción: un artificio en el cual siempre es dable esperar un doble final, alternando la presencia y la ausencia del objeto vislumbrado.

“Todo discurso está amenazado por esta repentina reversibilidad o absorción en sus propios signos, sin rastro de sentido.”¹³

II

Podemos esperar. Los personajes que se seducen jamás se entregan del todo, dejando lugar a otra lectura posible, a un juego más, a otro intercambio de miradas y destellos. De acuerdo a esta máxima secreta, la seducción será siempre planteada desde dos dimensiones inarticulables: un enorme lápiz labial rueda como un cañón, hueco y profundo, hacia unos gigantes labios femeninos planos, suspendidos en un enorme cartel. No hay comunión. Si la hubiera, sería por un extraño aquelarre cinéfilo: Marcello Mastroianni se presenta como un gran brujo seductor, con su varita fálica gana el privilegio de la atención de Anita Ekberg y enciende con un gesto la música del pasado; pero solo es un puente, un medio para el tránsito y no el objeto que transita. Siempre detrás suyo, como de una transparencia, vemos a Fellini, y delante también. El film pierde intensidad forzando la nota en los encuentros: la diva cede demasiado pronto a la entrevista -cede un espacio en el largo de su seducción- decreciendo el ritmo de lo narrado. En cambio, el film gana en intensidad cuando hace partícipe a los espectadores de un conocimiento parcial, seductor en su complicidad: una bomba se anuncia va estalla y genera la pulsión de un desenlace fatal que jamás se produce. Los japoneses persiguen entonces a Fellini por toda la ciudad, pero el divo jamás contesta a sus preguntas cruciales: “¿Filmará *América* en América?”. No hay respuestas: la presentación de un enigma debe ser indirecta, debe estar enmascarada por medio del humor -que siempre tiene algo de traslaticio o de vedado-, debe estar en continuo movimiento -donde no haya andenes ni estaciones, donde hasta los hoteles sean “La Casa del Passagero”. Que todo se reconstruya, que nada se detenga. Porque el cine muere si se hace vulnerable a su propia presión, a las fuerzas inherentes del objeto: el cine no puede detenerse sobre el cine, de allí esta “construcción en abismo”,¹⁴ que no tiene un centro sino una cadencia, un tiempo de espejos enfrentados; la lluvia que tiene ese otro ritmo de lo no representable, de lo que no es dable enmascar en un signo, detendrá finalmente la acción y cesará ella misma, por razones que la razón desconoce.

III

“Lo real es mitómano como la magia”
Edgar Mórín

De la caída de agua, del torrente claro, sube un vapor a la velocidad del suspiro, exhalación que empaña en su viaje el otro viaje de la ventanilla del tren: pantalla de reflejos, frontera sensible y flexible de lo real, milagro que integra el

más acá de los pasajeros y en un salto virtual, los espectadores de la sala. Cuando el mundo se sobrecoge a la altura de sus máscaras y no reconoce los vencimientos, la seducción, la pura seducción de lo irreal a lo real y viceversa, crece o decrece al tamaño anormal de la equidad.

“Para los ashanti y para los kai de Nueva Guinea, un sueño de adulterio merece el mismo castigo que un adulterio real, un indio cheroque que sueña ser mordido por una serpiente, recibe el mismo tratamiento que si verdaderamente lo hubiera sido.”¹⁵

El cruce por estas fronteras tiene aduanas que deben pagarse en el plano material. Pero en este continuo pliegue, en ese desdoblamiento en que se teje y deseja *La Entrevista*, se hace posible que el director postule en escena las gracias o los errores que nosotros, espectadores, le hubiésemos podido imputar *a posteriori*. Obra a favor de nuestra desventaja. “Lo lindo es prever lo imprevisible así los embromamos”, se mofa “el productor” embutido en un uniforme fascista. Fellini se redime a sí mismo. Ya no necesita filmar *América*, ni espera nuestro perdón: obra por encargo. Plantea los enigmas de la representación tal como los experimenta un creador pasional, dibujándolos a partir del advenimiento de una atmósfera festiva e incendiándolos con inteligentes paradojas, abandonándonos luego, a la sola tarea de no poder resolverlas.

“Es una película que se cuenta así misma (...) tengo una simpatía indulgente por lo que hago, por eso hablo acerca de mi trabajo de cineasta. He partido con desenvoltura, confianza y afecto viajando por el mundo del cine. El cine ha sido toda mi vida, al hablar de cine hablo de mí. He concebido *La Entrevista* como una charla para amigos que están allí y que escuchan con simpatía, interesados, aburridos, sin hacer preguntas, sin juzgar.”¹⁶

IV

“Su energía autónoma origina monstruos de los que se repropria. Algunos verán aquí signos de un envejecimiento que Fellini reivindica muy nítidamente: su encarnizamiento por recuperar los reflejos de sí mismo que son Masina, Mastroianni, Ekberg, demuestra su irónica resignación”.¹⁷

Hay por cierto un peligro que Fellini deberá correr subido a ningún tren, sin los artificios de mago alguno. ¿A cuántas “lecturas” podremos acceder de *La Entrevista* sin conocimiento previo de la obra del cineasta? ¿Quién o por qué ha de perseguir tantas lábiles intertextualidades? Federico Fellini vuelve a su pasado, a observar su pasado cinematográfico con ojos de 35 milímetros, y los sucesivos planos de ficción se retrotraen a un conocimiento oculto, vedado a los neófitos o a los ingenuos que somos, que podemos ser. Todo un ejercicio costoso de nostalgia que se guarda y se enseña, que se esconde o entrevé, de allí las sonrisas cómplices desde la oscuridad de las butacas que se adivinan en la oscuridad de la sala pronunciado su acuerdo de murmullo.

Hay el riesgo de que todo se consuma en una hipertrofia circular, antropofagia ególatra y displicente. Fellini se propone sujeto hacedor de la entrevista y objeto entrevistado, predador y presa, narrador y personaje, y este desdoblamiento puede quebrarse en virtud de su peso autocoplaciente. Semeja a esos sueños tormentosos donde la conciencia censora y el terror que crece desde el inconsciente,

fuerzan el equilibrio de sus posibilidades y nos precipitamos en el despertar sin haber atrapado el sentido o el misterio de tanta significación.

“Todo lo que ha sido un día constituido en objeto por su sujeto, representa para este una virtual amenaza de muerte”.¹⁸

“Un grupo o un individuo jamás debe tender a su propia conservación. Si quiere realmente ejercerse, tampoco el poder debe buscar su propia continuidad: debe buscar en algún lugar su propia muerte. Sin lo cual cae en la ilusión del poder, en el ridículo del engendramiento perpetuo.”¹⁹

V

Símbolos antes que signos. Arcaicos, fuera de estación. Marcello Mastroianni de traje y galera, flotando por lo alto, acompañado por el rumor de un viento que sopla anunciando la entrada en escena de lo sobrenatural, de la misma forma que lo hiciera al comienzo aéreo del sueño o en la lluvia de pétalos sobre los estudios de Cinecittà. Mandráque aparece entonces como un nuevo Merlín, vaporoso y burlesco, hechicero casi truhán, mago del Tarot: figura estilizada que sostiene en una mano una vara apuntando al cielo, mientras deja caer la otra con el índice hacia la tierra.²⁰ Es un mediador entre lo espiritual y lo terreno, la esfera de lo divino, la de lo mundano. Su presencia es de síntesis y de extasis, pero también de metamorfosis: ata y desata extraños cordones²¹ como hacemos nosotros -simples mortales- con la cara de los zapatos. El mago es un creador de diágesis: fértil en su número de seducción artificial, inventa espacios donde ambos mundos conviven sin excluirse, en una profunda simulación.

“Esas transmutaciones, esos remolinos, en los que se sueldan sueño y realidad, uno renaciendo de la otra, constituyen la especificidad del cine”.²²

VI

En logradas secuencias, las más certeras al juzgar la claridad de su ironía, el enunciado verbal del filme tolera cierta elasticidad virtual propia de los juegos de la representación. Nos referimos especialmente a la escena en que la diva, en un total olvido de pudor declara, “Yo no creo en las entrevistas”, negando limpiamente el discurso literal de su interpretación y en un plano mayor, el film cuyo encabezado paratexual conocemos. En la misma escena, pero en una secuencia posterior, el joven periodista Rubini le pregunta a la entrevistada si cree en los sueños: sueño que porfiaba en declararse, ya que el relato desde su inicio ha sido situado en tal estado de ficción. Y aún queda una tercera y delirante oportunidad donde un aspirante a actor anuncia ante cámaras con una suma de negaciones, “Yo nunca estuve en ningún film de Fellini”.

Los personajes de esta historia van cruzando el río en el tren de la representación, como si fuese el mismo río Halis, confiados en sus investiduras, en sus sueños como en el oráculo delfínico, dispuestos a destruir un gran reino que nosotros presenciamos, los va consumiendo. Porque en los jardines del espectáculo Cinecittà opera como un gran circo caótico donde conviven la magia de lo intemporal -la escena de *La Dolce Vita* con la reducción de color y la música de Nino Rota-, con la animalidad del hombre soterrada en un muestrario o en una

estética de lo grotesco -contundentes y emblemáticas madonnas, elefantes de cartón que se revelan despatarrándose, personajes funambulescos que se insultan suspendidos delante de una escenografía que trasciende toda burla y, finalmente, una travesía por el metro en busca de personajes que es, además, una pesadilla en busca de objeto. Pareciera que Fellini quiere convencernos, mediante largos primeros planos y subjetivos gestos pretendidamente casuales, del pequeño horror común de lo cotidiano, o bien, de cómo la realidad le otorga actores, cuando en verdad asistimos a una construcción mediática de “la realidad” concebida a partir de criterios de elección actoral más o menos azarosos, que el director maneja con oficio y talento convincente. Tengamos en cuenta que, de acuerdo a las palabras de Giradoux, “Si el espectáculo cinematográfico ofrece una fuerte impresión de realidad, es porque corresponde al vacío en el cual es sueño se sumerge con comodidad.”²³ Es esta misma “frágil” realidad la que acecha en el trayecto de recuerdos hacia Cinecittà y la que se evidenciará más tarde en la voz de la encargada de cinemateca: “Los edificios nos están cercando -y agrega no sin un dejo de ironía- Algún día los encontraremos dentro.”

ASÍ EN EL CINE COMO EN EL SUEÑO

“En este punto se deshace mi sueño, como el agua en el agua”.
J. L. Borges

La frase de Borges que sirve de epígrafe a este capítulo, esa imagen de sueño soluble en sí mismo afortunada al definir la prodigiosa virtud que llevan los sueños de mudarse de un tiempo y un lugar a otro, sin perder el hilo, el agua, cuando todos los paisajes se han esfumado o complicado irrazonablemente, cuando todo en verdad, se ha modificado. Los sueños no terminan, no concluyen ni se desvanecen: solo se transforman. Su materia de dialéctica versátil resulta irreproducible. Todas las técnicas y manifestaciones del arte desde Aristóteles²⁴ hasta bien entrado el cine en nuestro siglo, no han podido emular como lo puede hacer ahora Fellini en *La Entrevista*, las condiciones en que se desarrolla el acto onírico²⁵. La arquitectura, la escultura, la pintura, la fotografía y todas las artes que no desarrollan un avance o un despliegue temporal -y no sólo una permanencia- han podido impactar al receptor con una verdad sincrónica, sublime tal vez al congelar la imagen onírica, pero incompatible con la actividad incesante del soñador. Recordemos para el caso la tradición gótica pesadillesca y el Bosco, el preludio manierista alemán con Grünewald en el siglo XV, la “maniera” italiana de Giulio Romano y Domenico Beccafumi, el barroco y la fantasía arquitectónica que produjo la iglesia, las Prisiones Imaginarias de Piranesi, las formas de la alegoría, el surrealismo de Dalí, Max Ernest, Magritte o De Chirico, la extrema transparencia falsa de los hiperrealistas, que poseen la claridad de nuestros sueños más límpidos; y entonces todos y cada uno de estos advenimientos terminan por mezclarse en la sombra de un largo y estático y turbio Sueño del Hombre.

La música por su parte, con su gran poder de sugestión, ha sido desde un principio, y seguramente lo seguirá siendo, el arte de ensoñar puramente, la matriz móvil y cambiante. No obstante, la música no ha podido alcanzar la consustanciación

del oyente con ese algo más delimitado y a la vez inarmónico, yuxtapuesto, mundo de la representación inconsciente. Se establecen formas articuladas, climas, tonalidades o matices casi infinitos, pero ese mismo "hacer" de la creación, se torna matemático, cifrado: números, escalas, reglas, marcapasos, fijan la proyección del compositor a la hora de ejecutar su obra. A nuestra contra llegan las razones de aquellos que han soñado su música. El más célebre caso corresponde a Giusseppe Tartini, para quien, si se hace justicia a la leyenda, el demonio tocó el violín y el músico, ya despierto, compuso *Il Trillo del diavolo*. Y es precisamente esa transferencia, esa experiencia vicaria, la del diablo al compositor, la de lo soñado al soñante, el reflejo de un figura que no nos es dado entrever. Porque al sueño le sucede la vigilia y con ella una nueva elaboración de lo soñado, operación creativa que es esencialmente consciente. Recordemos otro caso igualmente célebre, que no concierne a la música sino al ámbito de la ciencia, pero que servirá para exemplificar más claramente el argumento que en las próximas líneas expondremos. El famoso químico Kekulé²⁶, dedujo a partir de un sueño la estructura molecular del benceno. En los intervalos de su investigación el científico vio en sueños a una serpiente tragando su propia cola: no sabemos, no tiene seguramente importancia, mayores detalles. Kekulé pudo ver en aquella imagen un símbolo del infinito - sería, la interpretación mitológica más "acertada" -, pudo entender aquello como una metáfora de autodestrucción, pero en cambio le reveló una estructura cíclica. En este péndulo interpretativo se mueve nuestra especulación.

Volviendo entonces al anterior caso de Tartini, Jorge Luis Borges ha sostenido que el músico "...dedujo de su imperfecto recuerdo *Il Trillo del Diavolo* (...) Tartini quiso imitar en la vigilia la música del sueño". Este razonamiento de Borges²⁷ tiene, a nuestro entender, un punto débil, pues el soñador cuenta como única herramienta con el recuerdo para volver a acceder al sueño. En otras palabras, bien pudo tener Tartini un recuerdo perfecto de un sueño imperfecto, ya que no contaba más que con huellas en el agua, nunca tuvo la posibilidad de "imitar en la vigilia al sueño"; debió elaborar un proceso diferente que lo supliera todo, mucho más -o menos, no hay forma de saberlo- que lo que pretendiera sustraer a su memoria. Mediante el proceso cinematográfico Fellini no hace otra cosa que, al igual que Tartini o Kekulé, volver a sembrar las imágenes de sus sueños.

En una situación especialmente opuesta a la música, el teatro parece demasiado real para soñarse. Los cuerpos muestran un peso excesivamente táctil, al desplazarse en las tablas de la representación. El deporte exemplifica más claramente esta realidad que fácil se entrega a la representación espectacular del movimiento: nadie podría soñar siquiera cinco minutos de un partido de fútbol, de tenis o de baloncesto, pese a la importancia que le otorguemos a estos acontecimientos cuando despiertos. En el teatro o la danza, el fondo, el clima, el paisaje o lo que anteriormente hemos dado en llamar la matriz móvil, queda minimizado/a en toda la escala de su valor y solo una fastuosa decoración o una escenografía monstruosa pueden esconder el "peso carnal"²⁸, los cuerpos "rigurosamente sexuados"²⁹ y crear la segregación de espacios necesaria para una disposición imaginaria que tienda hacia un ámbito hermético como el cine o el sueño.

En último término la literatura, como un prolongado intento de hacer de los sueños palabras, sintagmas, textos. Pretensión que, si bien pluralmente puede

leerse como un acierto, individualmente no son escasos ni menores los fracasos. Sobre este punto volveremos párrafos más adelante; de cualquier modo "las Letras" se hallan en franca desventaja con las posibilidades retóricas del cine. Citaremos un fragmento del ensayo de Metz, "Notas para una fenomenología de lo narrativo", que ilustra las peculiaridades de esta diferencia:

"Pese a la dificultad de contar exactamente las palabras de un idioma, es al menos posible indicar un límite inferior y un límite superior, delimitando así un orden de magnitud (en francés el lexema 'lav-' existe en tanto no existe el lexema 'patouf'). No ocurre lo mismo en el cine, donde el número de imágenes realizable es indefinido. Varias veces indefinido, habría que decir. Pues los espectáculos profilmicos de por sí existen en número ilimitado; la cualidad exacta de la iluminación es susceptible de variar al infinito y por cantidades no discretas; la distancia axial entre el motivo y la cámara (las llamadas variaciones escalares o de distancia del plano) se encuentra en el mismo caso; e igualmente la incidencia angular, las propiedades de la película y de la curva focal utilizadas, la trayectoria exacta de cámara (incluyendo el plano fijo, que aquí representa el grado cero)... Ahora bien, basta variar en una cantidad perceptible uno de esos elementos para que tengamos otra imagen. El plano no es pues comparable con la palabra de un léxico; más bien semejaría un enunciado completo"³⁰

Si a esta apreciación de Metz sumamos la posibilidad del montaje y los recursos creativos propios de cada director (pensemos en "la construcción en abismo" de *L'Intervista*) estamos en situación de comenzar a descubrir la magnitud de estas posibilidades, o bien, para seguir el razonamiento del teórico, rodamos dentro de las mismas en una invención continua: "La creación desempeña un papel más importante en el lenguaje cinematográfico que en el manejo de los idiomas: 'hablar' una lengua es utilizarla; 'hacer' el lenguaje cinematográfico es en cierta medida inventarlo."³¹

No olvidemos que el cine, más que una forma de arte disímil de las demás, es la suma de las artes que hemos propuesto: posee la fuerza icónica de los paisajes pictóricos por la necesaria elección y selección de las imágenes, le debe a la fotografía la composición y el cuerpo, comprende el volumen que le confiere las leyes de la perspectiva pictórica y de la ilusión teatral, es representado por actores en escenarios naturales o artificiales, musicalizado, reproducido serialmente, y, para finalizar, el comienzo: toda imagen se inaugura en una palabra escrita -puesta en el guión cinematográfico-, previamente fonetizada en la soledad del razonamiento individual. La literatura regala la historia, la crea, la hace factible.

De todas estas artes y artificios se vale el cine actual para lograr sus resultados, y de una técnica sagaz: "El 'secreto' del cine también reside en esto: inyectar en la irrealidad de la imagen la realidad del movimiento y realizar así lo imaginario hasta un punto hasta ahora nunca alcanzado".³² Con estas herramientas se maneja Fellini y con una construcción "en abismo" que desfaceta la irrealidad del cine en numerosos e inseguros planos de ficción, moviendo la atención del espectador hacia una inestabilidad que linda con lo onírico o con la inercia vagá de lo onírico³³. El mérito primordial de Fellini consiste en luchar contra su propio código visual, ya que "la imagen es casi siempre asertiva y la aserción es una de las grandes modalidades de la actualización, del acto sémico"³⁴, mientras que el sueño no posee dicho carácter asertivo, porque su estructura capciosa y su inestabilidad

sensorial no lo permite, o porque la dualidad actor-spectador³⁵ supone una puja: ambos roles se vierten y revierten continuamente tomando sus propias conclusiones dentro de la escena onírica.

En cualquier caso, ya sea razonando parejamente a este examen o obedeciendo inconscientemente a la pulsión creativa, *La Entrevista* se propone una multiplicidad de fases, planos y cordones de ficción que siguen un trayecto disuasivo capaz de mantener en vilo la ilusión paradigmática del sueño.

Ahora bien, si quisiéramos enredarnos aún más el juego de las semejanzas, deberíamos señalar que la obra de Kafka se sustenta igualmente sobre estas inefables columnas narrativas, y por tanto, la elección de *América* para argumento o excusa de este film, no es, de modo alguno, fortuita:

“La técnica de Kafka dice que el sentido del mundo no es enunciable, que la única tarea del artista es la de explorar significaciones posibles, cada una de las cuales considerada independientemente solo será mentira (necesaria) pero cuya multiplicidad será la verdad misma del escritor (...) El sistema alusivo de Kafka funciona como un signo inmenso que interrogase otros signos. Toda debilidad, toda vacilación en el sistema alusivo produciría paradójicamente símbolos, sustituiría por un lenguaje assertivo la función esencialmente interrogativa de la literatura.”³⁶

Para concluir, quisiéramos precisar que si hay una verdadera razón -o una mentirosa sinrazón- por la cual el cine es capaz de imitar al sueño, es debido a que ha cedido a los ritos que lo preceden y lo anuncian: entramos al cine como al sueño, dispuestos a una oscuridad que es a la vez personal y colectiva, soportamos a veces con placer y a veces con terror, elipsis monstruosas y segmentos que parecen totales. Se creería que la única condición imprescindible es aquella de no pellizcarse el brazo, de no romper la barrera de lo táctil que nos separa mágicamente de lo irreal. Salimos, al fin, con ese estado de compensación espiritual propio de ambos. El cine y el sueño no han sido hechos tanto el uno para el otro como el uno dentro del otro. A menudo soñamos viendo “como en una película” los acontecimientos más absurdos y los más felices, recuperamos aquellas figuras amadas -sombras de sombras-, somos los otros; mientras que el cine nos enseña con igual locura y virtual certeza, las historias de esas noches que no velamos sino que ellas nos sueñan.

LAS ENTREVISTAS

“El movimiento no es nunca material sino en todo sentido visual, reproducir su visión es reproducir su realidad; en verdad, ni siquiera puede ‘reproducirse’ un movimiento, sólo se lo puede re-producir a través de una segunda producción, que tendrá el mismo orden de realidad que la primera para su espectador.”³⁷

Si el cine logra emular el sueño o sus mecanismos esenciales en la pantalla mental del hombre, será entonces un sueño recurrente, digno de ser catalogado junto a las pesadillas persistentes y a los sueños de enigmas tenaces y mortificantes.

Luz. Cámara. Acción. El cine se repite por un exceso de contigüidad, por una atrofia metonímica que hace posible una re-visión innecesaria, ya que nada cambia verdaderamente: aunque veamos diez veces *La Entrevista*, nunca será totalmente vista. La serialidad del espacio y del tiempo en sí mismos y por sí mismos, ya que Fellini propone varios filmes en uno, la multiplicación lineal o

elíptica de los sueños puede convertirse en la pesadilla del vértigo monótono: un tren de vagones infinitos que no nos dejan cruzar la vía. Viajes repetidos, escenarios, paisajes repetidos, rostros repetidos, gestos repetidos, tiempo repetido volviendo una y otra vez a los mismo ojos, al mismo tiempo. La predicción (la pre-visión) es total, nulo es su valor, el valor del “enigma” del filme. No hay crisis ni catástrofe. Se puede especular que la repetición de un hecho, o de una imagen, lo/la modifica en razón del que vendrá, suponiendo que la identidad de este hecho/imagen radica en su solo presente, o en el presente compartido con el conjunto de hechos/ímagenes que conforman la serie, lo que en definitiva desacreditaría cualquier predicción. Es posible que un hecho/imagen modifique al idéntico anterior por la razón de ser trascendido, sugerencia que podríamos ver como análoga a la máxima moral de Oscar Wilde según la cual el arrepentimiento modifica el pasado. Pero tal serialidad supondría una degeneración regresiva *ad-infinitum* que anularía la validez de todo recuerdo. Entonces, ¿sobre qué decir pre-decimos?

La serialidad no es por cierto una novedad en el arte de nuestro siglo, pero en el cine se logran imágenes en movimiento, y junto a estas el otro devenir, clonado e inverso, de la producción: por una ironía de este singular espejo las ruedas de los carros giran en sentido inverso, como las agujas de un reloj burlado.

UN QUIJOTE PARA FOUCAULT

Lo que se entrevé es aquello que bordea lo visible con lo oculto y en ese vago horizonte descubrimos analogías reales a fuerza de ser imaginarias -lo real no se contrapone a lo imaginario pero ambos conceptos proponen diferentes categorías de sustancia y de discurso: “(...) Las mínimas analogías son solicitadas como signos adormecidos que deben ser despertados para que empiecen a hablar de nuevo.”³⁸

El mago desempolva la sábana de los sueños que comienza a bailar en azul para los presentes -ellos, que son también los grandes ausentes. El mago es Marcello y la magia es Fellini: “La magia que permitía el desciframiento del mundo, al descubrir las semejanzas secretas bajo los signos, solo sirve para explicar de modo delirante por qué las analogías son siempre frustradas”.³⁹

El delirio es la exuberancia de Anita: “¿Para qué necesita perros si parece un gladiador” -se sorprende Marcello al llegar a su mansión. La frustración de las semejanzas es la constatación mentirosa de que el pasado puede congelarse en los signos del pasado: Anita y Marcello son más reales, están más vivos en la Fontana di Trevi -donde el agua corre todavía, un agua de origen y de ceniza: que siempre es y no es dos veces y jamás se detiene-, no ahora, cuando la belleza ya no los quiere.

Fellini es el anfitrión de los signos, mediante su divismo recomponer como el Quijote de Foucault, la figura propicia a paradojas, del loco y del poeta. La excentricidad del divismo es la forma popular de su locura⁴⁰: su vida mil veces contada dentro de films fantásticamente autobiográficos, víctimas y victimarios de sus propias contradicciones. “El loco -escribe Foucault- carga los signos con una semejanza que acaba por borrarlos”,⁴¹ mientras que el poeta recorre la nostalgia y el metro en busca de caras “fellinianas”, dibuja forúnculos en la nariz del actor

hasta que, de tanto batallar con molinos de viento alcanza a "...oír el otro lenguaje sin palabras ni discurso de la semejanza".⁴²

"La época de la semejanza está en vías de cerrarse sobre sí misma. No deja detrás de sí, más que juegos, juegos cuyos poderes de encantamiento surgen de este nuevo parentesco entre la semejanza y la ilusión, por todas partes se dibujan las quimeras de la similitud, pero se sabe que son quimeras; es el tiempo privilegiado del *trompe l'oeil*, de la ilusión cómica, del teatro que se desdobra y representa un teatro, del quid pro quo, de los sueños y las visiones; es el tiempo en el que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje."⁴³

Tal vez por ello *L'Intervista* sea un film barroco, en el entendido que toda época tiene su barroco y esta uno de retorcido cartón y fastuosidad ficticia, donde los directores y divas son reyes y reinas en una corte de aserrín, los productores bufones que no consiguen elefantes de carne y hueso, y los extras son indios armados con antenas de televisión: signos de la tecnología que prolonga los signos -sin respetar el orden natural de los tiempos-, amenazando la ilusión de un presente real protegido por toldos de nailon: "Quizá sea eso el barroco: una contradicción progresiva entre la unidad y la totalidad, un arte en el que la extensión no es una suma sino una multiplicación, en una palabra, el espesor de una aceleración."⁴⁴

Notas

1. "El proceso de individuación se simboliza frecuentemente como un viaje de descubrimientos a tierras desconocidas". Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, 1984, p.287.
2. El último capítulo, octavo de la novela, "El Gran Teatro Integral de Oklahoma", tiene un clima "felliniano" de circo esplendoroso y patético a un tiempo, con mujeres aladas desafinando trompetas, haciendo las veces de ángeles, mientras el aparato burocrático corre, detrás de bambalinas, la espera angustiosa de los aspirantes. En especial el último párrafo de esta novela inconclusa guarda una poética proximidad con la escena del filme en la que Rubini junto a una bella joven quedan atrapados por el hechizo de una cascada que emana fantástica, irreal, para empañar los cristales de la ventanilla del tren. Transcribimos las últimas líneas de la novela: "El primer día cruzaron amplias montañas, moles de piedra de un negro azulado, se acercaban en cuñas hasta el mismo tren; se asomaba uno por la ventanilla y buscaba inútilmente las cumbres: allí se abrían valles oscuros, angostos, desgarrados, y uno indicaba con el dedo la dirección en la que se perdían; allí venían anchos ríos correntosos que de prisa se precipitaban en forma de grandes olas, sobre el quebrado cauce y, arrastrando en su seno mil olitas espumosas, se volcaban bajo los puentes que el tren cruzaba, tan cerca, que el rostro se estremecía al hálito de su frescura" (*América*, 1977, p.213).
3. *América*, 1977, p.156.
4. "La Dolce Vita o el blues de un creyente", *Marcha* N° 1027, set. 1960, Montevideo. La crítica del 45, 1968, p.69.
5. *Nueva Antología Personal*, 1982.
6. Extremándonos en las semejanzas recordemos que la novela *América* fue titulada por su autor como *El desaparecido* según Ricardo Weber, estudio preliminar de *El Proceso*, Centro Editor de América Latina, Bs. As. 1978, p.4.
7. H. Alfaro, 1968, p.69.
8. Oliverio Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1966.
9. Tablas correspondientes a la llamada Biblioteca de Nínive del reinado de Arsubanipal, 669 a 626 A.C., citadas por MacKenzie en *Los Sueños*, 1976, p. 33.
10. Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, 1984, p.43.
11. Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 1978, p. 465.
12. Jean Baudrillard, *Olvidar a Foucault*, Pretextos, Valencia, 1986, pp. 66-67.
13. J. Baudrillard, *De la Seducción*, 1987, p.10.
14. Se llama "abismo" en el campo de la heráldica, al centro de los escudos y se ha de referir a "construcción en abismo" cuando "en el interior de un escudo, un segundo escudo reproduce al primero en tamaño más pequeño". (Ch. Metz, *Ensayos sobre la significación cinematográfica*, 1980, p. 337).
15. N. MacKenzie, 1976, p. 87.
16. Extraído de la entrevista a Fellini realizada por Oliver Curchod en la revista *Positif*, n° 322, 1987.
17. Ibidem.
18. J. Baudrillard, *Las estrategias fatales*, 1985, p. 101.
19. Ibidem.
20. El primer arcano en el mazo Rider. En este naípe la vara simboliza un vector o una línea recta que, al decir de Cirlot, "evoca las nociones de dirección e intensidad y al igual que el cetro o el bastón es un emblema de fertilidad".(Diccionario de símbolos, 1978, p.127).
21. Para Lisa Block de Behar el término "cordón" designa "el hecho de unir y separar a un

tiempo". En este caso podría verse como un puente donde los personajes transitan entre los universos diegético y metadiegético, ya que, como la autora ha señalado, "el cordón define la producción de la ficción y provoca su recepción en la realidad". (*Una retórica del silencio*, 1984, p. 85.)

22. Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona, 1961, p. 89.
23. Cita extraída del libro de Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine*, 1972, p.27.
24. Nos remitimos al capítulo "La literatura científica sobre los problemas oníricos", escrito por Freud como preámbulo a *La interpretación de los sueños*, donde se manifiesta la originalidad de Aristóteles al considerar el sueño como fenómeno personal del durmiente, "no como una revelación sobrenatural, sino en obediencia a las leyes de nuestro espíritu humano, aunque desde luego participante a la divinidad." (p.58) Tomamos la referencia, pues, como una "nueva" disposición del creador artístico en relación a su objeto soñado.
25. A diferencia de nuestro idioma, en otras lenguas se asiste a un fenómeno de segmentación de los términos que designan al sueño como circunstancia onírica propiamente dicha del simple acto de reposo. En lengua alemana tenemos los vocablos *Traum* y *Schlaf*, en francés *rêve* y *sommeil*, en inglés *dream* y *sleep*. Distinguimos el acto onírico del "simple" dormir, distinción que se torna permeable cuando debemos diferenciar el sueño de la ilusión o ensueño de ojos abiertos, aquel que "sueña despierto", o igualmente imprecisa al determinar el sueño como alucinación y los distintos estados de conciencia modificada, razón por la cual nos avenimos a la polisemia del término.
26. MacKenzie, 1976, p.112.
27. "El sueño de Coleridge", *Nueva Antología personal*, 1982, p.208. De ningún modo pretendemos cuestionar la visión de Tartini, mucho menos el ingenio del planteo borgiano, sino apreciar la utilidad de estas afirmaciones para el desarrollo del proceso creativo.
28. Ch. Metz. *Ensayos sobre la significación en el cine*, 1972, p.27.
29. Giradoux citado por Metz, Ibídem, p.26.
30. Ibídem, p. 158-159.
31. Ibídem.
32. Ch. Metz, "La construcción en abismo en *Ocho y medio* de Fellini", 1972, p.337.
33. Recordemos que, según lo declara Metz, ha sido Fellini con 8 y 1/2d el primero en utilizar este recurso de metalenguaje "del film dentro del film", de una manera total y multiplicadora, "varias veces desdoblada". ("La construcción en abismo..." 1972, p.337.)
34. Ch. Metz. *Ensayos sobre la significación...*, 1972, p.159.
35. Citamos a Borges, quien cita: "El alma, cuando sueña -escribe Addison- es teatro, actores y auditorio". "Nathaniel Hawthorne", *Nueva Antología Personal*, 1982, p. 214.
36. R. Barthes. "La respuesta de Kafka", *Ensayos Críticos*, 1967, pp. 171-172.
37. Ch. Metz. *Ensayos sobre la significación...*, 1972, p. 26.
38. M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, 1985, p.54.
39. Ibídem.
40. Ha dicho Gilles Lipovetsky que "El reino de la seducción personal es el último reducto de la libertad colectiva", valdría para Fellini invertir el axioma: el reino de la libertad colectiva es el último reducto de su seducción personal.
41. *Las palabras y las cosas*, 1985, p.56.
42. Ibídem.
43. R. Barthes, 1967, p. 129.

BIBLIOGRAFIA

- Alfaro, Hugo R. "La dolce Vita o los blues de un creyente", *La crítica del 45*, Antología, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.
- Barthes, Roland. "La respuesta de Kafka", *Ensayos Críticos*, Seix Barral, traducción de Carlos Pujol, Barcelona, 1967.
- Baudrillard, Jean. *Las estrategias fatales*, Anagrama, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, 1985.
De la seducción, Cátedra, traducción de Elena Benarroch, Madrid, 1987.
La transparencia del mal. Anagrama, Barcelona, 1991.
Cool Memories, Anagrama, Barcelona, 1989.
- Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio*. Siglo Veintiuno Editores, México, 1984.
- Borges, Jorge Luis. *Nueva Antología Personal*, Bruguera, Barcelona, 1982.
Siete Noches. Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de Símbolos*, Labor, Barcelona, 1978.
- Curchod, O. (Entrevista a) Fellini. *Positif* N° 322, 1987.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1992.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Planeta-Agostini, Traducción de Elsa Cecilia Frost, 1984.
- Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*, Biblioteca Universal Caralt, traducción de Luis Escobar Bareño, Barcelona, 1984.
- Kafka, Franz. *América*, Centro Editor de América Latina, Traducción de Milena Fabiani, Buenos Aires, , 1977.
- *La Muralla China*, Alianza Editorial, traducción de Alfredo Pippig y Alejandro Guiñazú, Madrid, 1973.
- *El proceso*, Centro Editor de América Latina, Traducción de Cristina Essner, Buenos Aires, 1978.
- MacKenzie, Norman. *Los Sueños*, Biblioteca Universal Caralt, Traducción de Antonio González Grau, Barcelona, 1976.
- Metz, Chistian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona, 1961.

REFLEJOS DE LA AUSENCIA: LA CREACION

*Marisol Alvarez
Richard Danta
Laura Eirín*

"Quizás los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es."

Jorge Luis Borges: "El Aleph"

INTRODUCCION

"Nous sommes embarqués...". La última frase del film nos convoca con la fuerza sugestiva de un llamado, que no clausura sino que abre, anuncia, promete un suceder sin fin, en un tiempo cíclico que percibimos lineal desde nuestra individual dimensión humana. "Hemos embarcado" o "Estamos embarcados", la ambigüedad de *sommes*, nos hace dudar del comienzo mismo de la aventura en la cual ya posiblemente estemos envueltos o quizás estemos por emprender a partir de su enunciación.

La aventura que nos llama, y que por ser humanos ya nos acoge, es la de la significación. Nacemos a un mundo de signos y desde nuestra concepción existimos como signos. El vínculo que nos une a este mundo simbólico es la memoria. Fuente de nuestra identidad y de las herramientas culturales que transforman las sensaciones en percepciones, la memoria se dibuja en un conjunto de tramas conceptuales que filtran las imágenes bajo las cuales se nos presenta el mundo.

Nuestro presente es el extremo de un índice que desde el pasado nos indica hacia dónde nos dirigimos: somos herederos de significados y forjadores de nuevos sentidos. Inmersos en rutas de significación en las que se hace imposible reconocer una primera marca, un primer momento de diferenciación, caminamos dejando huellas que remiten a otras que quedaron atrás y que serán luego. Huellas que están presentes y que no lo están. No hay sentido que exista, si no es en función de otro que además de marcarlo, recibe su impronta en un proceso infinito de semiosis, de circulación sin principio ni fin.

A través de nosotros viajan los circuitos de interpretantes, como los llama Charles S. Peirce, precisamente por ser individuos condicionados y determinados en contextos culturales, encadenados a la linealidad temporal del logos y a la parcialidad de nuestro espacio compartimentado por categorías.

Cuando concebimos nuevas posibles conexiones semánticas, acuden a nombrar esos modelos inasibles, viejas palabras con sus repertorios de significados, para compartir con ellos, por desplazamiento o condensación de sentidos, sus circuitos de significación. A través del entrecruzamiento dinámico de voces que juegan entre sí, los nuevos universos conceptuales apelan a las viejas voces, acabando por resemantizarlas en una conversación constante.

Como en un viaje de sentidos, la nave transporta democráticamente a todos los pasajeros. La única condición es que seamos mortales, incluyendo a los ex-ángeles.

“Alas del Deseo” es un film acerca de un encuentro. Unión amorosa, unión humana, unión simbólica. Es la historia de dos individualidades que, siendo uno y todos a la vez, difieren pero son complementarias. De ahí que su unión sea una comunión, la generación de algo distinto, la síntesis de dos términos anteriores. Una antítesis camino al oxímoron: dos mundos que se excluyen buscando un estadio común que los comparta aún en sus diferencias, que los haga totales en su dualidad.

El planteo de la pareja como una antinomia recuerda la crítica que Jacques Derrida hace al pensamiento occidental. En su artículo sobre “La Différance”, Derrida afirma que la tradición de occidente ha funcionado permanentemente en base al establecimiento de pares dicotómicos (palabra-imagen, sueño-realidad, creación-tradición, pasado-presente, escritura-oralidad) que implican la subestimación de un elemento en favor del reinado del otro.

Seducidos por el llamado de Wenders, nos embarcamos en la búsqueda de los múltiples sentidos que a través de un juego entre presencias y ausencias, la obra nos permite vislumbrar. Deslumbrados por la visión, emprendemos un viaje que no pretende ser sistemáticamente analítico, sino una travesía reflexiva motivada por los mundos del autor.

LAS ALTERNANCIAS COMO ESPEJOS

“Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo (...), vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra (...), y sentí vértigo y lloré porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjectural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo”.

Jorge Luis Borges: “El Aleph”, El Aleph.

“Alas del Deseo” se desenvuelve como una alternancia de imágenes que se contrastan, que se oponen en un movimiento que al mismo tiempo es deseo de encuentro. Desde el inicio, Wenders juega con los contrarios, relevando la idea de oposición en el mismo título: “El cielo sobre Berlín” (del original alemán), donde invoca en un solo espacio (el espacio cósmico) lo celestial y lo terreno, lo sagrado y lo común, lo intangible y lo tangible. Traducido al francés, “Les Ailes du Désir” conserva ese carácter antinómico, y eso es lo que sucede con la traducción del título al español.

“Alas del Deseo” resuelve en un oxímoron la condición alada de los ángeles (espíritu, esencia, virtualidad) y el deseo humano (apelación a la materia, a lo terreno, a la actualización de lo virtual). Integra en un sintagma dos condiciones que al contradecirse primariamente (y decimos que la oposición es primaria, porque lo que Wenders propone es el primer registro de un trayecto hacia la comunión), inauguran el carácter deconstrucciónista del film.

A nivel de la diégesis², la primera alternancia que percibimos es entre el ojo y la mano, la mirada y la escritura. Ambas acciones con una característica común: la distancia que media entre ellas y el objeto.

El ojo, que pronto sabremos pertenece a un ángel, nos sugiere metonímica y metafóricamente la lente de la cámara, por comparación con una parte del aparato cinematográfico que identifica el todo.³

Esta visión, mediada por la cámara o por la naturaleza angelical, implica una toma de distancia, un estar afuera de lo observado. Por otra parte, la escritura, de por sí lengua diferida espacial y temporalmente (el destinatario no está presente, es un registro del pasado para el futuro, entre otras cosas), que en este caso fluye al dictado mental de un poema: visión trascendente de la realidad, que ilumina nuevos aspectos desde perspectivas diferentes, rompiendo con la familiaridad de lo cotidiano.

Al mismo tiempo, permanencia de la escritura, sistema significante, sistema significado: el poema escrito como forma de una sustancia de expresión, como representación; pero a la vez como forma de una sustancia de contenido representada. En ese poema encontramos el film cifrado: es un resumen que precede y que prevé, es el universo textual del film en un sólo punto. Es el Aleph.⁴

Por otra parte, si consideramos las definiciones de Peirce en torno al signo⁵, el film puede entenderse como representación del propio poema, como texto que lo interpreta.

Reflejo especlar, relación dinámica entre textos: transtextualidad e intertextualidad.⁶

El Aleph, discurso paratextual, mantiene una relación de significancia con el film. Lo antecede al iniciar espacialmente sucurrir, y al mismo tiempo es consecutivo: diegéticamente, si aceptamos que es Damiel, ya humano, quien lo escribe, y extradiegéticamente, si establecemos que la mano y la voz pertenecen a otro, tal vez Wim Wenders.

Así, la apropiación intertextual está funcionando como parte de una operación metatextual: Wenders reflexiona y es consciente del lugar que puede ocupar el signo escrito como tal, y como apertura del universo fílmico. Le reconoce su poder generador de significación, lo incluye iniciando el film. Primera marca de trascendencia textual, el film cita un poema, lo muestra, conversa con él, lo textualiza. El texto en el texto. Ambos significándose mutuamente, sin agotarse.

Visión poética, visión angélica, la asociación que se sugiere metafóricamente en la sucesión de imágenes, se afirma por metonimia cuando oímos la continuación del poema simultáneamente a la presencia de Damiel. Así nos es presentada una de las partes de la antinomia: el ser inmóvil, el ángel, representado en un principio, en dos individuos: Damiel y Cassiel.

Hay, en primer lugar, un desplazamiento, una síntesis, sinécdota de la condición angélica en la mirada del ángel, porque ésta implica una acción puramente intelectual, que desde su punto de observación permite a la vez al sujeto “alcanzar” cualquier objeto, pero no poder pertenecer a su universo, el de lo tangible. Su inmaterialidad le permite estar en todas partes, incluso conocer la interioridad de los humanos, aún no perteneciendo a ella. Su percepción es total, pero algo de lo humano está más allá de su alcance. El oído, del mismo modo que el ojo, le permite percibir todo, incluso los pensamientos que se expresan en diferentes idiomas.

Es la polifonía, en su carácter más literal. Berlín es mostrada por Wenders como una ciudad Babelónica: la ciudad es lugar de encuentros y desencuentros, de

compañías y de soledades, de comunicación y de no comunicación. Esta polifonía evidencia el caos, la entropía intertextualizada de la bíblica torre de Babel y también la imposibilidad de comunicación en los seres humanos que solo conversan consigo mismos.

En esos microcosmos, los ángeles-políglotas del pensamiento, ingresan para oír. Interactúan con el mundo de los mortales a través de su capacidad de ingresar en las mentes humanas, a través de la vista y el oído.

Su inmaterialidad es presentada en el film por diversos recursos. Entre ellos, los movimientos de la cámara en tomas largas que causan la sensación de ingrávidez por su traslación vacilante y a veces pendular, como si la cámara siguiera realmente el vuelo de esos cuerpos etéreos carentes de peso. La iluminación contribuye también a crear una atmósfera fantástica, como la que podría ser vista por una mirada atemporal. Berlín es representada en un momento histórico, pero al mismo tiempo, se nos presenta a través de un tamiz de neutralidad creado por la luz, además de por el blanco y el negro: blanco, todos los colores y negro, ausencia de color. En ambos casos, ausencia de lo particular. Estamos en el universo de lo total, lo eterno, donde no existe el tiempo, categoría inútil donde no transcurre nada.

Damiel y Cassiel se encuentran en un presente sin principio y sin fin, desprovistos por lo tanto, de coordenadas que impriman dirección a algo que no puede ni siquiera llamarse vida, puesto que no existe la muerte que la diferencia y la nombra. Al igual que los ángeles, el propio cine también está atrapado por su especificidad en el presente, único tiempo posible de cualquier arte icónico: su cronos es el que transcurre a la vista del espectador que rehúye el pasado y el futuro. Damiel y Cassiel recuerdan inevitablemente a los habitantes de Tlön, universo imaginario donde el mundo empírico existe solo como idea, donde la historia del universo es una escritura sagrada que lo abarca todo y que lo conoce todo desde el comienzo.⁷

Esto se advierte en el propio discurso de los ángeles, que usan un lenguaje poético para dar forma simbólica a la realidad, sin tratar de ordenarla o explicarla de acuerdo a criterios humanos. En el diálogo que tiene lugar en el automóvil, Damiel y Cassiel intercambian datos recogidos por ellos desde un último encuentro, y lo hacen bajo la forma de un inventario de fenómenos cuya lógica no comprendemos. Sus palabras expresan descripciones, catálogos, productos de observaciones y no de intervenciones en una realidad que les veda su temporalidad. Su universo es una serie de procesos mentales que no se desenvuelven en el espacio, sino de modo sucesivo en el tiempo: todo es transcurso y por tanto, su vida mental es una interminable asociación de ideas.

Atrapados en la eternidad, su esencia, la del tiempo, es reconocida por aquellos humanos que aprehenden la realidad de un modo distinto al común: los ancianos y los niños. Un ciego palpa su reloj cuando el ángel se acerca. Capaz de reconocer la esencia angélica (el tiempo que solamente fluye), la no videncia es signo de una humanidad diferente que se evidencia en la distancia con respecto al mundo, y a su vez, en el acercamiento a partir de otra sensibilidad. El ojo es testigo de lo presente, por eso quien no puede percibir a través de la mirada trasciende las categorías naturalizadas.

Siendo un todo sin límites, el tiempo deja de existir para los ángeles. Anulación de la totalidad, autofagia de los opuestos: todo y nada, principio y fin. Existencia apoyada en la no existencia. Idealidad que comienza a resquebrajarse solo cuando nace el deseo en Damiel.

Con él hay una intrusión de ese mundo observable en el mundo angélico. Ya en el diálogo del auto esto se esboza, con el pensamiento de Damiel acerca de la nuca de una muchacha. Impulso de aprehender la materialidad misma, de conocer otra sensibilidad ("la sensación de un golpe de viento, el peso de cada paso, el poder decir *ahora*").

El mundo al que aspira pertenecer es el reino de la finitud. Los mortales viven sus vidas particulares aprisionados en su individualidad: "Cada uno es fortaleza inexpugnable", dice Damiel. El sentido de sus vidas es precisamente el límite que les impone la muerte. Damiel comienza a envidiar el poder ingresar a lo espacial y lo temporal del mundo sensible. El film lo presenta primero en breves momentos de color, cuando desplaza nuestra mirada desde el ojo del ángel a los sentidos de los mortales, y luego, con el abandono del blanco y negro en el momento en que Damiel nace como mortal.

De ese mundo temporal da cuenta entre otras imágenes, la de la trapecista Marion, quien representa con el movimiento de su cuerpo, la sucesión temporal y la espacialidad simultáneamente. Signo del devenir espacio del tiempo a través de la variación de forma y posición del cuerpo. Signo de la temporización del espacio que conforma su transcurrir por una sucesión de estados espaciales diferentes. También el cine encarna esta reciprocidad temporo-espacial: las imágenes fijas de los fotogramas proyectadas en rápida sucesión representan el movimiento, devenir temporal del espacio.

Marion como signo de la finitud, subrayada por la naturaleza de su trabajo, el constante peligro de caer. La muerte como límite de la vida, como accidente, como azar. La fascinación por la incertidumbre de la vida humana, donde la única certeza es la muerte que vuelve significativo cada momento por irrepetible.

Signo también de la aspiración a la trascendencia, en esas alas que paradójicamente usa en su balanceo. Algo hay de angélico en ella, algo esencial. Tal vez por eso Damiel la elige para su deseo. Tal vez esa familiaridad es la que lo seduce.

Gracias a la percepción sobre humana del ángel, conocemos la interioridad de la artista. Y también gracias al cine, que conviene una vez más asociar con la condición angélica: el cine en su principio mismo es una máquina de ver, de dirigir la mirada.

La interioridad de la artista es de una calidad distinta a la de los seres inmortales: continua reflexión de su propio interior, interroga una afectividad que a veces la domina y la sume en estados de ánimo que no comprende pero que reconoce. Es frecuente la mirada de la mujer en un espejo, signo de la identidad que refleja. El espejo reivindica su función normal, la devolución de una imagen. Pero opera de manera algo distinta en los dos personajes. En Marion, la reflexividad resulta de su búsqueda interior. En Damiel, el espejo actualiza su función primera: el descubrimiento, el acceso a algo nuevo, la visión de la exterioridad. A él recurre por primera vez cuando se humaniza y adquiere su nueva identidad. Damiel ingresa

a la humanidad a través de la visión, y se busca en la alteridad especular para encontrar su propia-nueva configuración. Es necesario que se vea como otro para conocerse a sí mismo: ahora forma parte de esa otra realidad a la que aspiraba.

EL PODER GENERADOR DE LA AUSENCIA

“El tiempo, que atenúa los recuerdos, agrava el del Zahir. Antes, yo me figuraba el anverso y después el reverso; ahora, veo simultáneamente los dos (...). Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas”.

Jorge Luis Borges: “El Zahír”, El Aleph.

Esencia y presencia, permanencia y fenomenología, ángel y acróbatas nos sugieren inevitablemente el concepto derridián de diferancia. Su raíz latina (*differre*) tiene dos sentidos. Uno se refiere al tiempo e implica una mediación temporal, un posponer o demorar consciente o inconscientemente. Diferir es temporizar el espacio, es espaciar el tiempo. Por otra parte, la diferancia incluye la acepción espacial de lo discernible por ser otro diferente, con lo cual se establece un intervalo en el seno mismo de la desemejanza. En lo instantáneo de lo que es lo mismo se introduce la alternancia temporal de lo diferente, el devenir tiempo del espacio.

Derrida introduce así, en el interior mismo del diferir que encierra la oposición tiempo- espacio, la relativización de los términos que se transforman uno en el otro: temporalización y espaciamiento. El sufijo “ancia” le otorga una naturaleza difícil de concebir por encontrarse entre lo pasivo y lo activo, por consistir en “una operación que no es una operación (...). Pertenece a un orden que no pertenece a la sensibilidad (...) jamás puede exponerse más de lo que en cierto momento puede hacerse presente, manifiesto (...) un estando-presente en su verdad (...).”⁸

Es el juego silencioso sobre el cual Saussure basa la condición de posibilidad y funcionamiento de todo signo. Es inaudible la diferencia, por ejemplo, entre dos fonemas. Pero es ella la que permite reconocer su presencia. Es sobre este tejido de diferencias que se apoya todo código, porque es en base a la remisión a algo distinto a sí mismo que cada elemento presente adquiere significación. La diferencia es esta constitución del presente como síntesis no simple, no originaria de huellas. Pensar el presente en su presencia implica el olvido de la diferancia que hace posible el pensarlo: la percepción de la diferancia que existe entre el ser y el estando, como plantea Heidegger.

Este olvido se ve superado en el film mediante el juego de oposiciones que recuerdan constantemente las diferencias del ángel-esencia y la acróbatas-presencia. Como en Saussure, respecto a los elementos de la significación, que funcionan por la red de oposiciones que los distingue y relaciona, las figuras del ángel y la acróbata surgen y se definen gracias a las diferencias conceptuales, negatividades puras.

En la propia enunciación, el film cuestiona la autoridad de la presencia o de su contrario (la ausencia). Rebasando los límites de una definición del ser en tanto presencia o ausencia, la presencia ya no se plantea como forma de matriz absoluta del ser, sino como determinación y efecto en el interior de un sistema que no es más el de la presencia sino el de la diferancia.

EN EL ORIGEN FUE LA MOTIVACION

“En el reverso de la invención se percibe un elemento sustancial: la motivación, que interpreta esas circunstancias fantásticas. No puede separarse la motivación de la invención; forman una unidad indivisible esencia y fenómeno se realizan en el símbolo”

Jaime Alazraki: La Prosa Narrativa de Borges.

Historia de amor, “Alas del Deseo”, es también una metáfora de la invención, del después de la epifanía, de la actualización de la idea, del ser convertido en “ser del estando”.

El ángel, inspiración artística-aspiración del ser, solo puede lograrlo en la motivación, en la presencia de las figuras retóricas que le dan existencia y que interpretan esas circunstancias fantásticas.

Invención que abarca no solo la creación artística, sino que alimenta cotidianamente a la lengua con nuevos significados y a la creación científica, que expresa sus avances inéditos bajo la forma de paradigmas de base metafórica. Como afirma Christian Metz en “El Referente Imaginario”, hasta el sentido más convencional de las palabras tiene una base figurativa: las palabras cambian continuamente de sentido gracias al juego de empleos figurados que, luego de su original carácter innovador, son apropiados por la lengua para transformarse en norma, pasando de ser marcos activados en la enciclopedia a ser marcos activadores.⁹

Metz reconoce que las figuras retóricas no son simples adornos del discurso, sino verdaderos motores de la evolución léxica. Desde esta dialéctica entre figura y sentido propio, transgresión y norma, Charles Jenks habla del lenguaje de la vida cotidiana como universo de metáforas adormecidas y cita a Braque: “la realidad solo se revela cuando es iluminada por un rayo de poesía”.¹⁰

Antes de su carácter arbitrario-convencional, las figuras se originan a partir de una motivación cuyo primer movimiento, al igual que el afecto, tendría sus raíces en el inconsciente, campo de las operaciones primarias. Para Jacques Lacan¹¹, el pasaje de lo primario-motivado a lo secundario-convencional se da en la conciencia, lugar donde se alinea lo inconsciente desde operaciones códicas relacionadas con el lenguaje. A partir de esta tensión, que hace que lo primario solo pueda ser conocido en el momento de su secundarización, la distinción entre motivación y arbitrariedad es de difícil rastreo. De hecho, la motivación original que da origen a una figura siempre tiene carácter arbitrario, porque implica la selección de algunos atributos comunes a dos conjuntos de significados diferentes, en detrimento de otros.

Esta relación-tensión dialéctica entre lo primario y lo secundario, lo virtual y lo actualizado, encuentra en "Alas del Deseo" una imagen que con la economía que caracteriza a las figuras, la describe sin empobrecer su complejidad.

El encuentro final entre Damiel y su acróbata se realiza en un bar elegante y domesticado. El ámbito anexo es una especie de cueva gótica de características oníricas donde toca una banda de rock. Allí Marion participa de un espectáculo, en un área fácilmente asociada con el reino de los impulsos y los afectos. Un mundo-signo de pulsiones originales donde la realidad adquiere otro carácter, un espacio que desde su condición espectacular significa la dimensión genésica de la realidad que también es espectáculo. Como metáfora de lo irreflexivo, esa es la zona donde domina la fuerza del placer y la destrucción, la materialidad en su condición irracional de fisión y ruptura.

Desde ese lugar de lo primario, Marion pasa a la zona donde la espera Damiel, donde lo reconoce y racionaliza su necesidad de unirse a él a través de un largo monólogo. El lenguaje da forma a los contenidos que habían albergado en su inconsciente hasta ese momento. El lenguaje hace posible el encuentro.

Daniel ha debido necesariamente abandonar su condición de esencia en favor de su existencia corpórea para comulgar con la trapecista-objeto de deseo.¹² Marion, que pertenece al mundo de la existencia, también lo ha buscado desde su particularidad. También se siente perdida en una realidad que no comprende, aprisionada en una serie de causalidades que la determinan, atraída por una trascendencia que no puede lograr sola, pero tal vez sí solitaria junto a Daniel. Por eso sus palabras: "Nunca fui solitaria, ni sola ni con los otros. Quiero decir, solitaria. Soledad quiere decir 'al fin estoy entera'". Individualidad que remite a una totalidad, pasaje de un estado potencial al estado corpóreo de la propia expresión. Como plantea Jean Baudrillard, decir la propia soledad (yo conmigo) es demandar amor (yo conmigo y con otro).

Daniel buscaba las cualidades de existencia, plenitud y presencia que la trapecista representaba por su propia humanidad. Ella aspiraba a la trascendencia, a determinar su destino a través de una decisión: la unión con Daniel. Unión amorosa, unión simbólica, unión histórica: "Ahora nosotros somos el tiempo. Toda la ciudad forma parte de la decisión. Ahora los dos somos más que dos. Decidimos el juego por todos".

Una vez consumado el vínculo consciente-inconsciente, la última escena entre ambos los muestra unidos a través de una cuerda en torno a la cual Marion hace sus ejercicios de acróbata, y que Daniel sujeta sólidamente apoyado en tierra firme, pero con sus ojos puestos en esa figura que despegada del suelo, lo sigue atrayendo.

Otra vez el cine aparece como paralelo. El esfuerzo del ángel por superar ese presente- eterno-total que es su virtualidad, por dejarlo atrás al buscar una existencia en el mundo humano, es la lucha del artista para escapar de los condicionamientos del cine como lenguaje, del presente determinado por el iconismo.

Esfuerzo por lograr una ruptura entre el tiempo-presente obligatorio y la modalidad real de la acción en la pantalla: generación de un modelo artístico del tiempo, producto de una búsqueda que transformó al cine en arte, como Daniel se transformó en hombre.

LA REBELIÓN REVELADA. O LA RESISTENCIA DEL ARTISTA FRENTE A LOS CONDICIONAMIENTOS DE LA ICONICIDAD

La ruptura que transforma al cine en forma estética no sólo es presentada por la metáfora del ángel y su pasaje a la existencia. La escena que tiene lugar en el set, con Peter Falk probándose sombreros frente a un espejo es un ejemplo especialmente significativo, porque se ocupa de la propia naturaleza del cine.

La figura de enunciación elegida por Wenders, el espejo, es un objeto薄膜ico privilegiado al decir de Metz. Como pantalla dentro de la pantalla (a diferencia de otras de diferente naturaleza, como las puertas, ventanas y parabrisas), el espejo representa el plano subjetivo: a través de la mirada del personaje hacia sí mismo, el espectador se ubica en la línea de visión del personaje.

El espejo en tanto caso típico de reflexibilidad, nos sugiere la del cine, que también se imita a sí mismo. Juego icónico de creaciones, de imágenes de imágenes, de reflejos de reflejos. Recortes en el continuum del llamado "mundo real", tomados como plano de la expresión para transmitir significados que refieren a los modelos ideados que producen esos recortes. Búsqueda que se propone como paralela a la del director Wim Wenders, quien aún en posesión de una idea indecible, explora el mundo sensible para encontrar una forma de concretar esa pulsión. Idea indecible como signo, que determina y construye su interpretante-film, a través de una labor de hipercodificación que incluye diversos sistemas códicos.¹³

Frente al espejo, Peter Falk es una metáfora de la propia producción de sentido del cine: una reflexión sobre sí mismo, gracias a la función especular de esa imagen metafórica que imita su otra cara, la imagen ideal. Y lo hace, al mismo tiempo, en un movimiento metonímico hacia un aspecto parcial de esa idea. Así como el sombrero basta para sugerir al berlínés, la escena de los sombreros sugiere la búsqueda de esa motivación que inaugura el acto creativo.

En un segundo plano se encuentra el set, instalado en un antiguo edificio bombardeado durante una guerra que pertenece al pasado del film de Wenders, o quizás imitación de una ruina dejada por el bombardeo incluido en el film de Peter Falk. Desde el lugar en que se desarrolla la selección de sombreros, se produce una especie de señalamiento hacia donde suceden hechos diferentes y simultáneos.

Un sector con camas es un barracón de campo de concentración, donde esperan su turno para actuar extras maquillados para desempeñar su rol de prisioneros. En otro sector del set unos dobles ensayan una pelea. Los técnicos van y vienen preparando otros escenarios. En ese segundo plano se nos presenta una metáfora de la realidad en su multiplicidad de apariencias, de diégesis, de voces. Nuestra mirada se dirige a Falk y sus sombreros, pero al mismo tiempo percibe otras realidades que existen más allá de él: superposición de mundos que nos deja alcanzar una especie de transparencia del significante.

En primer lugar Peter Falk, personaje del film de Wenders, es el actor norteamericano real que todos reconocemos inmediatamente, pero al mismo tiempo,

es el famoso personaje Columbo de una serie televisiva que nos es familiar tanto a nosotros espectadores, como a los personajes del Berlín de Wenders. Así, una persona (un actor) y un personaje (Columbo) se superponen. Aún más, Peter Falk se revela en la diégesis del film como un ex-ángel que ha elegido la humanidad, igual que Damiel. Tres identidades, tres realidades: mundo diegético (Peter Falk-ex-ángel), mundo extrafílmico (Peter Falk-actor) y mundo ficticio extradiegético o extrafílmico (Peter Falk-Columbo). Las diferencias (aparentes) entre ellos se diluyen al textualizarlos en el film. Con este procedimiento, el texto busca su propia trascendencia a partir de la intertextualidad como modalidad de producción.

En segundo lugar, está el film de Falk, en cuya diégesis se incluye una guerra que forma parte aún del presente de la ciudad, por las huellas que ha dejado en sus edificios, en la gente, en la ruptura con su propio pasado, en su división política. Guerra que motiva a Wenders y que comparte con nosotros-spectadores.

En tercer lugar, el set mismo, con los diferentes espacios que pueden verse simultáneamente gracias a una segunda pantalla constituida por el piso semidestruído en el bombardeo. En ese set que representa un abanico de realidades, los extras del film de Falk son “gente extra”, ciudadanos de segunda, utilizados en el film de Wenders como engranajes insignificantes de una maquinaria que no controlan y ni siquiera entienden.

El film funciona como una caja china de ficciones: film dentro del film, personajes dentro de personajes, personas extra y extra personas, ex-soldados que actúan como soldados, prisioneros que actúan su propio pasado. Puesta en escena dentro de esa puesta en escena que es el propio film de Wenders, *mise-en-scène* que juega con diferentes sistemas de significación.

Wenders no evidencia la puesta en escena de su film “Alas del Deseo”, pero sí la del aparato cinematográfico en general. Proponer al cine como “maquinación confesada” (como plantea Metz) es, de alguna manera, poner en crisis el propio dispositivo. Al desnudar intertextualmente el procedimiento cinematográfico, Wenders la convierte en recurso metacinematográfico.

La generación de la puesta en escena se da al traducir otro texto: la historia, presentada no solo como conjunto de acontecimientos, sino a través de una actitud ideológica hacia ella. Transcontextualizada, la cita se convierte en actualización del pasado. Wenders apela a la idea de historia en tanto escritura, como historia de diferencias y de huellas de huellas que remiten unas a otras. Sólo así es posible que en el set se confunda para nosotros- espectadores, el origen de la destrucción del edificio.

Esta traducción de otro(s) texto(s) posibilita que la puesta en escena explicitada funcione como maquinaria poética, como semiotización de la historia misma a través de las leyes del lenguaje cinematográfico. Al mostrar cine en el cine, Wenders centraliza el carácter ficticio de lo intertextualizado y en consecuencia, aumenta el grado de “impresión de realidad” del universo narrado: la verosimilitud de la historia que transcurre entre el mundo angélico y el mundo humano se ve reforzada.

LA CAPACIDAD ESTETICA DEL CINE

“Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (mirrors and fatherhood are hateful) porque lo multiplican y divultan”.

Jorge Luis Borges: “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, Ficciones.

Keiji Asanuma¹⁴ plantea que el texto cinematográfico es la representación personal y condensada del mundo-Imagen, la imagen de la imagen, la representación de la representación. Conocemos el ser de un objeto por la percepción sucesiva de sus aspectos. El plano cinematográfico es resultado del recorte de una cámara fijada en un punto de ese mundo-Imagen. Lo que toma la cámara es el mundo aparecido al sujeto que mira. En este sentido, el cine no actúa como imagen del mundo, sino como el mundo mismo tal como se nos aparece, parcializado a nuestra conciencia imaginante bajo la unidad aparente que oculta su polisemia.

Pero por sus planos montados independientemente de la relación contextual del mundo-Imagen, el texto cinematográfico es la negación de ese mundo ideológico unitario. En su forma extrema, es un texto incomprensible que devela la polisemia del mundo, por la sucesión de aspectos neutralizados que ya no pertenecen a una subjetividad.

“Alas del Deseo” representa la tensión entre ambos extremos. Su aspiración estética se manifiesta en el esfuerzo por producir nuevos sentidos que devuelven la polisemia del mundo, dirigiendo su mirada hacia la función misma del cine como imagen del mundo-Imagen. Su naturaleza estética radica en el manejo textual de las tomas que, superando la negatividad pura de la que habla Asanuma, crean nuevos códigos con el objetivo de trascender los convencionales, sin perder la comprensión de la obra por parte de los espectadores.

Cuando Marion plantea que su unión con Damiel es histórica, habla desde el reconocimiento de su historicidad contingente. Representación del escape de una casualidad que los apresaba a ambos, porque él también formaba parte de un plano que no había elegido. Representación del reconocimiento del olvido de la polisemia y del carácter de imagen del mundo, porque ella había vivido en un mundo-Imagen ideológico que ocultaba su carácter textualizado.

En “Alas del Deseo”, solo aquellos que no tienen un acceso completo a ese mundo-Imagen ideológico parecen percibir, de un modo u otro, la dimensión virtual a la que pertenece Damiel cuando es ángel: los ciegos, debido a su incapacidad física; los niños, por su socialización incompleta. El resto de los seres humanos, vive el carácter construido y segmentado del mundo-Imagen ideológico desde el olvido.

El cine, por su naturaleza icónica, parece condenado a ser cómplice de ese mundo-Imagen ideológico, en tanto solo puede reproducir aspectos. De hecho, eso es lo que se dedica a hacer el cine que no quiere incomodar al espectador: facilitar el reconocimiento, afianzarse en el automatismo del mundo-Imagen. Pero también el cine actualiza la posibilidad opuesta: la deconstrucción de los mecanismos de afianzamiento del mundo-Imagen a través de la explicitación de la polisemia y la

textualidad. El cine como arte. La deconstrucción, la distancia, la proposición de una forma distinta de ver (condición del arte según Shklovsky) revelan el carácter construido del mundo-imagen.

Sin embargo, para que esa función del cine se concrete, es necesario que la negación no sea total, de forma que se revele a través de la tensión intertextual producida, la naturaleza del mundo como imagen. La negatividad pura total crearía otra imagen del mundo, pero rechazada por incomprendible: revelaría las convenciones del mundo-imagen ideológico vigente por oposición, no por contradicción evidente. Contra él, no a partir de él. Así, su eficacia sería mínima.

Para develar es necesaria la tensión artística, la creación a partir de lo conocido, y el ansia de conocer. Como Damiel, como Marion. Su decisión los separa del reconocimiento vulgar y los conduce a la visión, destruyendo el automatismo que los apresaba a las circunstancias derivadas de su condición.

Ese movimiento necesitó de la motivación. La creación, el arte, también. Las figuras, como creadoras de nuevos sentidos desde el sentido conocido, rompen el automatismo de las palabras, de las imágenes corrientes. De ahí su fuerza para explicar la producción de la semiosis, la creación.

EL TIEMPO COMO ESPACIO DE LA MEMORIA

“El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está ‘realizado’ no interesa para el arte”.

Victor Shklovski: “El Arte como Artificio”.

Como en un sueño o en un discurso, los movimientos figurales caminan en los espacios que los peatones definen en la ciudad. Este paralelismo es posible no solo porque la expresión deambula en las tres regiones, sino también porque ese progreso discursivo (soñado, verbalizado o caminado) se establece como una relación entre el sitio del cual se parte (el origen) y el no-sitio que se crea (el lugar de pasaje).

Caminar en una ciudad es carecer de sitio, es estar presente y ausente a través de relaciones e intersecciones cambiantes, es buscar lo propio en lo ajeno y a través de una suerte de vagabundeo errante. De ahí que la identidad creada por la ciudad sea más que nunca figurada: solo existe el hormigüeo de transeúntes, el juego entre coches y luces verdes, un paseo por las semblanzas de lo real, un universo de lugares visitados, hablados o solo soñados.

Alguna vez, los nombres propios de la ciudad crearon cronologías y justificaciones históricas. Con el tiempo perdieron su validez superficial como monedas gastadas, pero su capacidad de significar los sobrevivió. El Muro de Berlín, la plaza, el café de la pre-guerra, están y no están al mismo tiempo: ofrecidos a la polisemia de quienes pasan por allí una y otra vez, el tiempo los vuelve lugares imaginarios, metáforas, por razones extrañas a su validez original.

Homero, el personaje del film que encarna al narrador helénico pero también al historiador contemporáneo y habitante de Berlín, es hoy otro transeúnte-flâneur de una ciudad que fue y que, como él mismo, es varios sitios, varias presencias hechas de ausencias. Berlín es también aquella plaza donde Homero se

cruzaba con otros habitantes, aquel café, aquel tránsito. Y también es la ciudad que los ángeles recuerdan desde épocas lejanas, la ciudad iniciática de sus primeros caminos y puentes.

La ciudad como cantera de imágenes, como conjunto de textos yuxtapuestos que, desde el inicio de los tiempos, acumula en su tesoro verbal, temporal y espacial un todo simbólico: “La definición misma de sitio es ser una serie de movimientos y efectos entre las capas pulverizadas de las que está hecho.”¹⁵

El deambular de la gente como escritura, como continua remisión a otras huellas. Igual que el deambular de sentidos en la lengua, en su referencia constante a voces que ascienden a la conciencia para descender al inconsciente, y que otra vez vuelven a la conciencia en un movimiento que recuerda el mundo de la Biblioteca borgiana: universo infinito de anaqueles, de enigmas escondidos bajo enigmas, de escaleras plegadas de signos que suben y bajan periódica e interminablemente.

El Muro de Berlín, como la Biblioteca, más que una estructura es un encuentro de voces y de silencios, de historias inarticuladas que las leyendas locales actualizan creando un espacio concreto. El movimiento indagador de la memoria es itinerante: un peregrinaje que, desde el ahora, vuelve a las ficciones originarias y originadas de las leyendas. Las narraciones, hechas de historias olvidadas y gestos opacos, son collages donde las relaciones están articuladas en lagunas de sentido. Los textos producen en su interior antitextos, efectos de disimulación y fuga, oportunidades para pasar a otros pasajes. La dispersión de las narrativas se convierte en dispersión de lo memorable. En las ciudades, las leyendas despiertan un pasado que también se esconde en los gestos diarios del caminar, del comer, del dormir. Vivir un sitio que fue vivido es, de alguna forma, vivir sus antiguas revoluciones. Todo sitio es la presencia de sus ausencias. Todo lo que es, es también lo que ya no es.

Homero, bibliotecario eterno, narrador y habitante de un Berlín que ya no existe pero que se niega a olvidar, busca la plaza de sus recuerdos en un lugar que ahora es baldío. Homero abre las páginas de un libro buscando orígenes o simplemente existencias. El mismo nos dice que su voz, la de la memoria, es la que nos mantiene vivos. El es quien hace presente los primeros renglones del libro de mil páginas que es la historia-existencia.

Homero reivindica lo diacrónico, ya no lo producido sino la producción misma. Como el film de Wenders, un espacio en el que lo intertextual no hace más que evocar ausencias marcadas por las lagunas. La propia fragmentación enunciativa del film sugiere espacios de ausencia y nos abre a ellos.

Cada pensamiento de Homero es el eco de otros que fueron alguna vez, y un presagio de los que serán. El pensamiento es la ciudad, el pensamiento es una biblioteca, la ciudad es una biblioteca donde rincones-galerías vienen de algún otro rincón y se dirigen hacia otra galería. Berlín es un universo en el que fantasmas y espejos juegan entre sí multiplicando el pasado, el presente e incluso el futuro. Todas las historias en un sola o una historia dividida entre todos: ausencias-espíritus de ángel buscando ser.

CONCLUSIONES

"Berlín representa el Mundo, por ser un lugar histórico de la verdad, tan dividida como nuestro mundo, como nuestro tiempo, como los hombres y mujeres (...). Berlín es más real que todas las otras ciudades. Más que una ciudad es un sitio (...). Vivir en esa ciudad de verdad indivisible, frecuentar las figuras invisibles del futuro y el pasado (...) Ese es mi deseo sobre el camino del film".

Wim Wenders: *Cahiers du Cinéma* 400.

La mirada del cine, como la que se dirige desde el cielo que se extiende sobre la ciudad, crea la ficción del conocimiento. Transforma al mundo en un texto, le permite leerlo como si fuera el ojo de un dios con un poder omnivisual. Pero esta vasta texturología no es más que una representación, un artefacto óptico. El panorama de la ciudad es un simulacro teórico, cuyo pre-requisito de realización es el olvido y la incomprensión de los procesos. La mirada de dios creada por esta función debe separarse de los oscuros entrelazamientos de la conducta cotidiana y alienarse de ella:

"Above these waters Icarus can ignore the tricks of Daedalus in his shifting and endless labyrinths. His altitude transforms him into a voyeur. It places him at a distance."¹⁶

Por el contrario, abajo, están los moradores de la ciudad, la materia prima de ese texto que ellos escriben sin poder leerlo, habitantes de espacios de los que cada cuerpo es un elemento. Todo sucede allí como si cierta ceguera caracterizara los procesos por los que la ciudad está organizada. Las escrituras que forman una historia múltiple están formadas por fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios, sin creadores ni espectadores.

Eludiendo la imaginaria totalización del ojo, hay un extrañamiento en ese sitio que solo es la avanzada de un límite, un recorte de lo visible, perteneciente al dominio antropológico de las operaciones, dominio ciego de la ciudad habitada y transhumante que se insinúa en el texto urbano lesbó.

La mirada celestial desciende entonces movida por el deseo de memoria, que empieza el viaje abriendo la posibilidad de partidas y llegadas, a sitios que esperan ser ocupados por fragmentos de recuerdos, de leyendas y supersticiones. El cine busca impregnar su ilusoria sabiduría totalizadora con la percepción motivada por la experiencia de lo fortuito, lo cotidiano, lo inmediato.

Asanuma menciona la tensión del cine en tanto obra mimética y parcial y en tanto obra totalizadora e incomprensible. Tensión que busca resolverse con la unión de esas dos miradas que, separadamente, están limitadas por una ceguera que le es específica a cada una: la de la ilusión de conocimiento, y la de la inmersión en los lugares que no permiten su lectura como texto.

De una unión tal nace una visión trascendente, capaz de mirar más allá del signo. Mirada que reivindica la diacronía de la experiencia, para entender al signo como una sustancia que ocupa su lugar debido a una cadena de motivaciones y decisiones. Mirada que reivindica al signo como presencia, pero también como ausencia de aquellos mecanismos que hacen posible esta instancia.

"Alas del Deseo" se define siempre en la tensión entre mundos. En la explicitación del anverso y el reverso de los signos, el film dice la condición casi omnisciente de una mirada que, desde las alturas, parece abarcarlo todo. Y al mismo tiempo la revela como impotente para aprehender el suelo humano. En la mirada del ángel que puede y no puede aprehender la esencia humana, está figurada la mirada del cine deseando la apropiación de lo inapropiable, obsesionado con fundirse en el (los) texto(s) que sobrevuela.

Notas

1. Se opera incluso un fenómeno especular en ese sentido. El paratexto es lo que nombra por primera vez lo antinómico, desde su carácter también antinómico con respecto al texto. Esta condición está relevada en la propia significación del prefijo "para", que señala deficitariamente al film a través de una relación de sumisión y dominio, distancia y proximidad, diferencia y similaridad, interioridad y exterioridad; una frontera entre la diégesis y lo extra-diegético que asume su carácter especular incluso con respecto a su propio nombramiento, actualizando así una suerte de relación meta-para-textual. (Block de Behar, L.: "A Manera de Prólogo", pp.15-30).
2. Universo espacio-temporal en el que se desarrollan los acontecimientos que se suceden dentro de la narración.
3. Se trata en este caso de una metáfora de base metonímica: una relación de similaridad establecida entre el ojo del ángel y el ojo que supone la cámara cinematográfica, a partir de la relación de contigüidad sincédóquica propuesta entre el ojo (la parte) y el ángel (el todo). Al tratarse de desplazamiento entre dos representaciones visuales que han sido tomadas de un universo del relato que fundamenta la condensación, estamos frente a una metáfora diegética; aún cuando la elección paradigmática de los 'objetos' y la conjunción sintagmática de los mismos resulten de la intervención extra-diegética del autor. (Genette, G.: "Metonimia en Proust", pp.75-91).
4. Sugerencia de Borges. Como letra primera del alfabeto sagrado, el infinito, el Aleph es "... un signo que representa o entabla la relación especular, que entre el signo y la tierra, refleja un universo y en Él un hombre, que al ver, se ve viéndo[se] (...). El Aleph del texto fílmico es cita (fragmento y parte), recuerdo (y registro), comienzo (motivo y partida), un vestigio extraño (ajeno), (...) que a modo de indicación paratextual (...) lo inicia o finaliza, fija o dirige su interpretación, una sucesión determinante y marginal que repite y sin embargo anticipa (...)." (Block de Behar, L.: "A Manera de Prólogo", pp.24, 25 y 27).
5. "Un signo o representamen es algo que está para alguien en lugar de algo en cuanto a algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás, un signo más desarrollado. Al signo que crea lo denomino interpretante del primer signo. Este signo está en lugar de algo que constituye su objeto. Está en lugar de ese objeto no en cuanto a la totalidad de sus aspectos, sino respecto de una especie de idea, que a veces he denominado el ground [fundamento] de la representación". (Peirce, C.S; cit. por Eco, U. en *Lector in Fabula*, p.42).
6. Se define a la transtextualidad como "... la manera que tiene un texto -o que se le puede dar- de evadirse de sí mismo, al encuentro o a la búsqueda de otra cosa, que puede ser, por ejemplo, y para empezar, otros textos". (Genette, G.: "Transtextualidades", p.55). La intertextualidad es una modalidad de transtextualidad basada en la copresencia de dos o más textos. Generalmente adopta la forma de cita o mención (explícita o no) de un texto por otro, ya sea de la totalidad del mismo, de algunos de sus fragmentos, o de sus procedimientos de producción.

7. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" en Borges, J.L.: *Ficciones*.
8. Derrida, J.: "La Diferencia", p.49.
9. Se hace referencia a la capacidad de las palabras (cuando su uso figurado pierde su cualidad de tal y se integran al sistema) de transformarse de marcos activados en la enciclopedia, a ser marcos activadores en la misma. La enciclopedia es un sistema semántico producto de la circulación intertextual (en cuanto puede considerarse como un destilado de textos precedentes), integrado por elementos de hipercodificación a través del registro de marcos, entendidos estos como representaciones sobre el mundo que permiten realizar actos cognitivos fundamentales como percepciones, acciones y comprensión lingüística. Así, las palabras en su utilización figurada significan un complejo de sentidos constituidos como marcos dentro de la enciclopedia, mientras no han pasado a formar parte del sistema lingüístico, que Coseriu llama la norma. Ese complejo de sentidos es puesto en funcionamiento al utilizar las palabras en la modalidad figurada que lo provocó. Una vez que esa utilización es aceptada socialmente y se integra al menos a la norma lingüística de esa sociedad, se establece una correlación directa entre término (en su aspecto significante) y sentido (contenido), capaz de solicitar determinado sistema semántico preciso de acuerdo a los universos del discurso (campos semánticos) que admite ese uso ahora convencionalizado. Antes solo podía permanecer dentro de la enciclopedia esperando a ser conducida por los caminos que el sujeto (lector u oyente) eligiera dentro de los múltiples sentidos permitidos por el uso figurado. Ahora, es el sistema semántico quien determina la travesía de sentido admisible, por lo menos hasta que un nuevo uso imaginativo transgreda sus determinaciones.
10. Jenks, C.: "Semiología y Arquitectura", p.2.
11. Metz, C.: "La fuerza y el sentido", pp.194 y sigs.; y "Condensación", pp.199 y sigs.
12. "Seducción es abandono de sí mismo, división, escisión". Baudrillard, J.: *Les Stratégies Fatales*, p.57.
13. Se entiende por hipercodificación una modalidad de lo que Umberto Eco llama extracodificación, caracterizada por proponer, a partir de una regla anterior, una regla adicional que complica particularmente la regla general. En el caso del film, esta "adición" se produce a partir de códigos cinematográficos y de códigos del mundo-imagen-ideológico (ver Eco, U.: *Lector in Fabula...*, p.30 y sigs.) que, llevados a la segmentación y reformulación, son admitidos provisionalmente como unidades pertinentes del código en formación. Así, ya establecida la relación pragmática, nos ubicamos en la perspectiva del fruidor. La hipercodificación hace referencia a los procedimientos de producción. La hipocodificación a las operaciones abductivas de reconstrucción del código propuesto por la obra. Dos momentos diferentes, opuestos, pero ambos con la misma capacidad generadora.
14. Asanuma, K.: "La Calidad Estética del Texto Cinematográfico".
15. De Certeau, M.: "Practices of Space", p.138.
16. De Certeau, M.: Idem, p.141.

Bibliografía

- Asanuma, Keiji. *La Calidad Estética del Texto Cinematográfico*, en Marie, Michel & Vernet, Mark (comp.). *Christian Metz y la teoría del cine*. Catálogos, Buenos Aires, 1991.
- Baudrillard, Jean. *Les Stratégies Fatales*. Ed. Galilée, Paris, 1986.
- Bettetini, Gianfranco. *Puesta en Escena y Producción Significante*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- Block de Behar, Lisa. "A Manera de Prólogo", en *Maldoror* 20: El Texto según Gérard Genette. Montevideo, 1985, pp.15-30.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1957.
- De Certeau, Michel. *Practices of Space*, en Blonsky, Marshall (ed.): *On Signs*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore-Maryland, 1985, pp.122- 145.

- Derrida, Jacques. *La Diferencia*, en *Maldoror* 21: Jacques Derrida. *Primeras (P)referencias*. Montevideo, 1985, pp.43-63.
- Eco, Umberto. *Tratado de Semiótica General*. Ed. Lumen, Barcelona, 1985, 1^{er}ed: 1977. *Lector in Fabula*. La Cooperación Interpretativa en el Texto Narrativo. Ed. Lumen, Barcelona, 1981.
- Genette, Gérard. "Transtextualidades", en *Maldoror* 20: El Texto según Gérard Genette. Montevideo, 1985, pp.53-58.
- "Metonimia en Proust", en *Maldoror* 20: El Texto según Gérard Genette. Montevideo, 1985, pp.75-91.
- Godzich, Wlad. *The Semiotics of Semiotics*, Blonsky, Marshall (ed.). *On Signs*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore-Maryland, 1985, pp.421- 447.
- Jenks, Charles. "Semiología y Arquitectura", en Broadbent, Geoffrey. *El Lenguaje de la Arquitectura* (Un Análisis Semiótico). Ed. Limusa, México, 1984.
- Lotman, Juri. *Estética y Semiótica del Cine*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- Metz, Christian. *El Significante Imaginario*. Psicoanálisis y Cine. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- Shklovski, Victor. "El Arte como Artificio", en *Metodología de la Investigación Literaria*. Departamento de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias (Departamento de Filología Moderna), S.P.D.I. (Servicio de Publicaciones Docentes Internas), Montevideo, 1987, pp.7-22.

ANGELES: LOS POSIBLES REALES

*José Carlos Álvarez de Ron
Robert Orguet Benne
Leonardo Quiroz Caputi*

INTRODUCCION

Al enfrentarnos a este trabajo, no pretendemos de modo alguno realizar una crítica del filme de Wenders; tampoco desarrollar la crónica o relato del mismo. Realizar la crítica cinematográfica es para nosotros aventurarnos en el terreno de posturas ideológicas definidas frente al texto, a las que no queremos atarnos. La crónica solamente haría un resumen descriptivo de la "anécdota" en el sentido de cuento, acontecimiento o relato; pero también anécdota alude a "narración" e inclusive "relación"; por lo cual no es tan válido el intento de no trabajar con la anécdota, sino que se superpone con parte de nuestros objetivos.

Nos vamos a referir a un análisis paratextual, a lo que une los elementos del sistema y también le sirve, al mismo tiempo, como separación: a los cordones; a las (co) incidencias con otros productos textuales, al universo diegético, la verosimilitud, la función angelical entendida como un ejercicio de metonimia y otra serie de cuestiones semióticas que se irán dando cita a medida que nuestro análisis avance. Al mismo tiempo, en este trabajo se reunirán una serie de consideraciones semióticas analizadas en el curso que se realizó en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, tanto en su componente teórico como en el Seminario que fuera dedicado a las cuestiones cinematográficas y concretamente a *Las Alas del Deseo*, de Wim Wenders (años 1990-1991).

Ubicados en un espacio nuevo, realizaremos nuestra interpretación. "Por medio de su interpretación, cada uno intenta una crítica de reparación: cumpliendo con un gesto múltiple, repara, observa y compone; dispuesto a aclarar una voz por otra, un texto por otro, una lengua por otra; restituye, en cada caso parte de un conocimiento anterior al que otra vez accede"¹.

SE APAGAN LAS LUCES, SE CORRE EL TELON: PRIMERAS IMPRESIONES

El filme comienza con un primerísimo primer plano de una mano que sostiene un lápiz, y comienza a escribir un poema que se reiterará en toda la película en sus diferentes estrofas. Una "voz en off" subraya lo que dice la escritura manuscrita, logrando un primer impacto muy fuerte, inesperado, dado por la redundancia entre escritura y "voz off", lo que permite realizar del poema una lectura única, uniacentual. La mano que escribe reitera a la voz que habla sentenciosamente, con ternura:

"Cuando el niño era niño
andaba con los brazos colgando
quería que el arroyo fuera un río
que el río fuera un torrente
y que este charco fuera el mar.
Cuando el niño era niño
no sabía que era niño,
para él todo estaba animado
y todas las almas eran una.
Cuando el niño era niño
no tenía opinión sobre nada,

no tenía ninguna costumbre
se sentaba en cuellillas,
tenía un remolino en el cabello
no ponía caras
cuando lo fotografiaban".

En la voz que dice el poema existe algo muy particular. No solamente habla, sino que cambia la entonación. Al mismo texto le imprime una musicalidad muy particular, muy suave, muy pausada, casi se puede seguir el trazo de la escritura con el relato sonoro. Esa voz tiene un "grano" también muy particular, y, como dice Roland Barthes refiriéndose al "genocanto", lo define como "el volumen de la voz cantante y discente, el espacio en que las significaciones germinan desde el interior de la lengua y en su materialidad misma; es un juego significante ajeno a la comunicación, a la representación (de los sentimientos), a la expresión; es esta punta (o este fondo) de la producción donde la melodía trabaja realmente la lengua -no lo que esta dice- sino la voluptuosidad de sus sonidos significantes, de sus letras: explora cómo trabaja la lengua y se identifica con este trabajo. Es, con una palabra muy simple pero que hay que tomar en serio, la dicción de la lengua"².

Esa dicción con que la "voz off" va emitiendo el poema, no es lineal, transita entre la severidad de la entonación idiomática y la ternura de la entonación musical. El texto, en la medida que va siendo entonado musicalmente, se vuelve cada vez más blando, más dúctil; recurso que usa también la imagen que va mostrando la mano en sus partes más blandas, menos rígidas, con más curvas, al tiempo que la entonación "ablenda" el texto sonoro.

Un poema que habla sobre la niñez, la ingenuidad; actúa como sensibilizador del espectador que va a visionar el filme. Es deliberado que Wenders no comience con los créditos y los coloque inmediatamente a continuación. Tampoco aparece la totalidad de los créditos, sino un fragmento de ellos, los sustanciales en letra de imprenta escrita a mano como para saber qué es lo que vamos a ver.

¿Qué es lo que vamos a ver? A la manera de Magritte, un gran ojo nos observa desde la pantalla. Observamos a alguien que nos observa desde otro medio, otra época, otra historia y otras circunstancias. El ojo escudriña hacia el frente y ocupa la totalidad de la pantalla. La ficción, desde otro tiempo y otro espacio, nos recuerda que está siendo testigo del espectador. Pero no es así, es en realidad el espectador quien se queda perplejo frente a ese disloque, a esa ruptura que nos hace sentir la necesidad de saber a quién pertenece, cuál es su función, qué busca. Así la ficción se confunde con la realidad ¿o la realidad con la ficción? Lo observado es la ciudad, es Berlín. Mediante una toma aérea se ve la ciudad desde arriba y mediante un contrapicado desde la ciudad, se ve el ángel encimado en la torre de una iglesia. La toma aérea aplasta la ciudad, a la vez que totaliza, nos permite la contemplación total, y cuando la cámara va al contrapicado, la figura del ángel adquiere una sobredimensión. En esa sobredimensión le desaparecen repentinamente las alas, alas casi etéreas, transparentes.

En un travelling que va desde el contrapicado al picado y en un trayecto horizontal, advertimos a un niño que observa hacia arriba, el cielo, allá... Lo mismo

sucede con los pequeños pasajeros de un ómnibus y otro chico que va con su madre en bicicleta. Todos miran hacia arriba y la imagen es ahora un travelling horizontal que descubre un paisaje ciudadano lleno de edificios, ahora a la misma altura. Las tomas describen perspectivas que se diluyen alternativamente por los movimientos de cámara que dan una sensación de corporeidad a todo lo que segmenta y descubre³.

Solo arbitrariamente y para un mejor estudio, desligaremos ahora la banda de sonido de la imagen. Cuando la "voz off" dio lugar a los créditos, solo apareció una música muy suave que gradualmente fue siendo desplazada por el sonido ambiente. Ahora el sonido ambiente dialoga con la banda de imagen y aparece otro sonido muy particular: las reflexiones, los pensamientos de la gente. A medida que la cámara descubre los primeros seres humanos, ante cada uno la banda de sonido reaccionará con una voz particular diferente y bien identificada por parte de cada uno de los personajes que de alguna manera son "entrevistados" y expresan su sentir explícitamente.

Existe un desorden explícito en los contenidos de tales reflexiones que "ordenan" al espectador. Las reflexiones son distintas y del momento. Son personales, muy personales, hasta el punto de que sin la imagen del que reflexiona, casi no tendría sentido la reflexión, no existiría por sí sola. Las reflexiones son tan personales que alejan al espectador de la historia, pero a la vez lo acercan por medio de la identificación, de la empatía. El filme nos pone en lugar de los personajes, los muestra por dentro, disecciona sus reflexiones en una visión de los seres humanos a través de ellos mismos. Un alejamiento nos acerca. Otra vez la ficción habla de la ficción. ¿Es ficción el filme? ¿O el filme es la realidad y la imaginación de la interioridad de los individuos es la ficción? ¿Dónde el adentro, dónde el afuera?

EL ADENTRO Y EL AFUERA

Ante la diversidad de situaciones-ficciones, admitimos la necesidad de definir un "adentro" y un "afuera" de la Diégesis Cinematográfica. Siguiendo a Etienne Souriau⁴, diremos que la diégesis cinematográfica constituye el universo espacio-temporal en que ocurre la narración cinematográfica, donde al decir de Mikel Dufrenne⁵ "el espacio es contemporáneo del tiempo, es ese medio donde el otro puede aparecer una vez que yo me he retirado de mí mismo y por lo tanto toda alusión a la alteridad recurre a metáforas espaciales: sentirse próximo a..., alejarse de..., estar cerca..., vivir el problema desde dentro...", y así la metáfora que deja implícita Souriau se define en relación al espacio que según él, es "ese lugar donde lo actual y lo virtual, lo efectivo y lo posible, se implican a los ojos de un sujeto capaz, gracias a la temporalidad de componer lo presente y lo ausente. En ese sentido es siempre inacabado y abierto"⁶.

Cuando visionamos el filme de Wenders que nos ocupa, descubrimos que las metáforas espaciales abundan en todo el contexto de la narración. El espectador se siente próximo a determinadas situaciones, tomas o secuencias. Se aproxima por un lado, a partir del contenido, se mete dentro de la historia, una historia en blanco y negro que luego advertiremos que es la historia de otros. Miramos a través del punto de vista de los personajes, ya no del director. Por otro lado, el

filme se cierra consecutivamente y mediante una visión cromática nos acerca a otro afuera. No hay una delimitación precisa entre el adentro y el afuera, se alternan. La forma de interpretar el filme determinará que penetremos en una u otra dimensión separadas entre sí por las figuras de puntuación cinematográficas, que no perteneciendo a la diégesis, marcan instancias de separación en el relato.

VIAJE A LA TIERRA

Cuando el protagonista se encuentra encima de la torre de la iglesia, tenemos la impresión de que el descenso a la misma lo hará usando sus alas. Pero las alas desaparecen ante la vista del espectador. Todo indica que del lugar en que se encuentra se trasladará a la tierra que muestra la cámara, que habrá una variación espacial del lugar que ocupa el protagonista. Lo que podría predecir el espectador es que ese tránsito de espacio o de planos se realizaría mediante un recurso técnico que permitiese visionar el pasaje del tiempo. El ángel se ve primero en la torre, luego en el aire -pero en un avión- y al final en la tierra.

Ángel con alas, ángel sin alas, ángel en alas. Todo un recurso secuencial-visual que no deja nada librado a la imaginación. Así, como espectadores desprevenidos, desconfiamos desde las primeras tomas de esa explicitación excesiva de los momentos de la narración. Lo explícito no nos define -paradójicamente- seguridad en lo que estamos viendo: el ángel está en el avión, es un hombre, penetra en las reflexiones de la gente, es intuido pero no visto. Nos encontramos en la disyuntiva de creerle o no al filme. En un comienzo no resulta del todo verosímil e introyecta la duda. El discurso anterior nos decía que el ángel no era visto salvo por los niños, pero ahora en el avión, la azafata ha esquivado el contorno del ángel. Ha determinado enfáticamente su presencia en el pasillo.

Lo verosímil, según Christian Metz⁷, "es desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales, es de lleno censura: solo "pasarán" entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que autorizan los discursos anteriores".

En el caso que nos ocupa, la censura cinematográfica no hubiese permitido dar lugar a la transgresión de la azafata cuando esquiva el cuerpo que, por lo tanto, intuye. Esa licencia que se permite el realizador cinematográfico es un recurso que le da vida y hace más abierta a la obra, es un pequeña "guiñada" que nos hace desde la realización, muy pequeña, casi imperceptible. A tales efectos, Metz puntualiza que: "siempre y en todas partes, la obra hundida en lo verosímil puro es la obra cerrada, que no enriquece con ningún posible suplementario el "corpus" formado por las obras anteriores de la misma civilización y del mismo género: lo verosímil es la reiteración del discurso. Siempre y en todas partes, la obra parcialmente liberada de lo verosímil es la obra abierta, aquella que, en tal o cual parte, actualiza o reactualiza uno de esos posibles que están en la vida (si se trata de una obra "realista") o en la imaginación de los hombres (si se trata de una obra "fantástica" o "no realista"), pero que su previa exclusión de las obras anteriores en virtud de lo verosímil, había logrado hacer olvidar"⁸

La primera aproximación del ángel a la Tierra es el contacto -todavía aéreo- con la torre de control del aeropuerto, la que es mostrada en movimientos

de cámara lentos, centrándose el objetivo mediante una pausa cada vez más en una calle hasta que penetra en la habitación de un departamento. Lo curioso de esa torre de control es que en ella se confunden las lenguas. Eso es por lo menos lo que explica por vez primera el filme. El sonido de diferentes idiomas se escucha a la vez. Quienes los emiten no están en la imagen pero son verosímiles por la presencia de la torre. Una presencia justifica así varias ausencias, o dicho de otro modo, una imagen en un recurso de metonimia sustituye a otras tantas imágenes que se encuentran "out".

Si pudiésemos descontextualizar cada una de las tomas que se dan cita en esta secuencia, obtendríamos un resultado ininteligible. Cada uno de los componentes de ella es esencial para su comprensión y no existiría por sí mismo. En la metonimia, se da el caso de que un término sustituye al otro. Una cosa va por la otra. Georges Mounin⁹ precisa que "la metonimia no implica dependencias ni inclusión, características esenciales de la sinédoque. Mounin presenta este tropo como un cambio de categoría lógica en el cual se confunde la apariencia con la realidad. Hay metonimia cuando la causa es tomada por el efecto. (...) Los objetos de una metonimia pueden ser considerados independientemente uno del otro, mientras que en el caso de la sinédoque forman una unidad. La metonimia no ha de ser reducida a la mera relación de contigüidad física como se hace actualmente para oponerla de modo más claro a la metáfora".

A lo largo del texto fílmico analizaremos en varias oportunidades los casos de metonimia. Este recurso de asimilar a términos semánticos o lingüísticos todo el lenguaje audiovisual cinético, nos permite realizar correspondencias que a los efectos de nuestro análisis nos permitirá la reducción de ese texto y realizar la correspondiente lectura entre líneas que nos permite la semiótica. Leemos en forma de metonimia, leemos en la línea y descubrimos ese espacio que permite la reflexión, el encuentro con las "estructuras ausentes".

EL ENCUENTRO DE LOS SILENCIOS: LOS ÁNGELES DE WENDERS

En su afán de aislarse, de mantener los silencios, de alejarse del otro, los seres humanos logran, según el punto de vista de Wenders, un silencio cargado, un silencio creativo, un silencio con sustancia. A pesar de no articular sonidos, los pensamientos fluyen ante el espectador, y lo más curioso es que los mismos no obedecen a las modernas teorías psicológicas que definen estructuras básicas comunes del pensamiento como un ente ajeno a la lengua, al idioma. Para Wenders, se piensa en lenguaje; más aún, se piensa idiomáticamente, y por lo tanto transmitimos lo que entendemos o tenemos en común con el otro. El ángel registra el pensamiento de quienes hablan idiomas que conoce. Le causa perplejidad el idioma de los árabes en el auto, que no comprende; pero sí comprende los otros idiomas, y la traducción del filme apoya este recurso: traduce lo que entiende el protagonista.

Los ángeles se encuentran. La aparición por vez primera de otro semejante para este protagonista nuestro, determinará la existencia de otro protagonista. Es

el resumen del día. Uno expone y el otro escucha; pero el diálogo es solo entre ellos y el espectador; el resto de los personajes queda excluido, no son vistos, y su apariencia física los revela como diferentes, sobrios, pelo largo pero recogido, sobretodo oscuro, ropa oscura, una moda que no condice con la época que explicita el filme. A partir de allí, cualquier otro personaje que veamos así vestido nos hará sospechar de su apariencia humana y corroborará su existencia espiritual. Es esta una de las escenas más significativa en cuanto a definiciones concretas. Son ángeles particulares, "ángeles de Wenders", invisibles a los demás, con mayor visión que los demás, harto sensibles y conocedores del sistema social humano donde nada les es ajeno, donde no cabe la extrañeza ante costumbres o reflexiones. El diálogo supone la narración de hechos que ellos conocen. Asimismo, el contenido del diálogo permite perfilar "personalidades" diferentes en uno y otro ángel.

El nuevo personaje, seguro en su relato, no emite juicios ni expresa dudas. En cambio, el protagonista comienza a marcar las primeras pautas de su desacuerdo con la forma de existencia espiritual, etérea.

Esa dualidad de personalidades se unifica en el concepto angelical que el filme manifiesta como una "función" de los personajes. Hay una transformación de los conceptos angelicales tradicionales, bíblicos, un enunciado que difiere del "discurso poético anterior".¹⁰

Se distorsiona la máxima de Santo Tomás de que "solo a Dios están patentes y sujetos los pensamientos y deseos interiores del hombre. Los demonios y los ángeles solo pueden conocerlos en cuanto que tales pensamientos y deseos ocultos se reflejan de algún modo en nuestros sentidos o en nuestros cuerpos, y solo pueden causarlos o influir en ellos a través de los sentidos interiores o exteriores"¹¹; más que omitida por el relato filmico, es transformada, es una variación intencional del realizador, del guionista. Estos ángeles sí conocen la interioridad, los pensamientos más recónditos de los seres humanos, y sí influirán en cualquier persona como veremos más adelante. Los ángeles se transforman en una especie de catalizadores que otorgan placer, bienestar, en la medida en que se acercan al ser humano. Estos corrimientos, estos desplantes de tergiversar las concepciones tradicionales, se ven en toda la obra de Wenders. En el mismo diálogo a que hacemos referencia -el primero entre estos dos protagonistas- , Cassiel -nuestro primer ángel-, se queja de "habernos dejado fracturar las caderas en luchas nocturnas". A los oídos de un atento espectador, hay un desplazamiento impactante: la narración vuelve a cambiar el contenido de la referencia bíblica. En el Génesis bíblico (Gen. 32, 23-33), en realidad es el ángel quien fractura la cadera de Jacob luego de la lucha nocturna en el valle que a partir de allí denomina Penuel. Este pasaje bíblico es muy rico, como lo es también el contenido de las reflexiones de los ángeles en el auto. Esta lucha con el ángel, que textualmente puede ser interpretada como un índice de la fuerza de Jacob, en realidad se transforma aquí en un índice de la paciencia del ángel frente a la brutalidad de Jacob. Según Peirce, "un índice consiste en un hecho que en la experiencia común implica o anuncia naturalmente a otro hecho: en este sentido decimos que las nubes negras son índice de lluvia, el humo un índice de fuego, etc."¹²

Si nos detenemos en estas consideraciones es porque realmente los desplazamientos funcionan como un "alerta" para activar una lectura crítica y activa

del filme. En este caso, la lucha con el ángel es pretexto para sortear un obstáculo que no explicita. Se nos ocurre pensar que la referencia mítica alude a la lucha del ángel con las sensaciones humanas, las cuales también están explícitas en el mismo discurso.

APROXIMACIÓN AL SILENCIO

Dentro de sus múltiples despliegues, el filme avanza y retrocede alternativamente sobre ideas recurrentes. Nos aproximamos por primera vez a la biblioteca, lugar predilecto de los ángeles, lugar de encuentro con otros semejantes.

La biblioteca como el "reino del silencio" se nos presenta como un lugar aséptico, como un sanatorio, como un hospital. La biblioteca como un espacio en el que coexisten varios espacios. Un lugar que ocupa muchos lugares, determinados por el relevamiento individual de pequeños espacios que son delimitados por luces individuales. La luz general no importa, funciona como una gran mácula en la que se están gestando infinidad de nuevos seres complejos, cargados de un algo que a su vez llena todos los intersticios que se ofrecen ante el despliegue de un complejísimo travelling que renueva otra vez la idea de perspectiva, de grandiosidad. Las paredes también están en silencio. El gran espacio de esa mácula permanece en silencio.

Pero a Wenders no le basta que en un espacio haya silencio, sino que lo llena con innumerables sonidos, ora entremezclados, ora inteligibles que los ángeles oyen alternativamente. Todo lo que se oye es la ficción, una imaginación que se reitera, se oye el proceso de la lectura.

Los procedimientos de la lectura y el silencio del lector, han merecido un especial tratamiento por parte de Lisa Block de Behar en su obra *Una retórica del silencio*¹³, cuando afirma que "ese silencio voluntario, doblemente sospechoso -ya que sospecha de la palabra pero es objeto de sospecha a su vez- tiene por contrapartida el silencio de los otros, un silencio conspiratorio (...). El silencio suele ser un procedimiento de anulación eficaz y, sobre todo, no deja rastros, constituye una aceptación discreta, que no se manifiesta, destinada a neutralizar por inadvertencia dialéctica el discurso del otro."

En la obra, la idea de "silencio que no deja rastros" estaría ocupada por el silencio que no solo deja rastros sino que los confunde. El silencio-bullicio sobrepasa los límites del silencio, que no existe como tal, que es oído, que ocupa un lugar sonoro. El silencio para Wenders necesita de un tratamiento especial ya que en él reconoce también un tiempo especial, tiempo de pensamientos oídos y una música diegética que funciona como el verdadero silencio. No es casual que el autor e intérprete de esa música sea Jürgen Kniepper, cuya obra se caracteriza por el compromiso con una concepción del arte más espiritual y subjetiva que sensible. Las voces-cantos que como una liturgia envuelven el clima de la biblioteca se transforman en el verdadero silencio. Se da cuenta nuevamente del recurso de metonimia: la música sustituye al silencio. Una instancia sonora toma el lugar de otra que no lo es, no llena el hueco. Lo sustituye. Así, la idea que viene perfilando Wenders de espacios superpuestos se da totalmente y sin censura.

En esta atmósfera de silencio sonoro, descubierto por la mirada de los ángeles es que aparece en una escalera la figura de un narrador a la manera de Borges. Sus pensamientos aluden al recuerdo, a la historia de la humanidad, y el discurso adquiere una significación y belleza sumamente emotivas. El narrador habla, también a la manera de Borges del tiempo, de la tradición, de la historia, y también, a la manera de Borges, encuentra un lugar de apacible descanso entre los libros, la biblioteca pública. El narrador bien podría haber hecho suyas las palabras de Borges acerca del fin, de la eternidad: "la muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos convueven por su condición de fantasmas; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los inmortales, en cambio cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principios visibles, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo."¹⁴

El narrador se acerca a la idea de la muerte, el narrador intuye la historia como el devenir y el tránsito de diferentes generaciones, diferentes costumbres. Alude a un pasado que posee en sí mismo un índice temporal, a la manera de Benjamin, por el cual todo el que se sumerge en él queda remitido a la redención. Esta traslación de concepciones de uno a otro texto, de una a otra lectura. De Borges a Benjamin y viceversa, de lo santo a lo profano, de lo secreto a lo público, son las mismas interlineaciones de que aludíamos anteriormente. Se trata de textos que se ensamblan dentro de otros: Wenders, Handke, Borges, Benjamin, Nick Cave, Laurie Anderson, Jürgen Knieper..., y nuestro texto, nuestra interpretación intencionada que intenta rescatar desde la profundidad de la lectura, de los contenidos y de la forma, la última metamorfosis de conceptos llenos, plenos de resonancias silenciosas.

A partir de la presencia de nuestro narrador, le damos cabida a la historia en su forma más amplia. El narrador, en la concepción de Benjamin reflexiona y piensa que "la imagen de la felicidad que albergamos se halla enteramente teñida por el tiempo en el que de una vez por todas nos ha relegado el decurso de nuestra existencia"¹⁵.

Benjamin¹⁶ dice también que "existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Y como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una flaca fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos." Consiste en la recriminación que le hace el recuerdo, que le obliga a volver a penetrar en lo que ha sucedido, le obliga a ser el voluntarioso rememorador de lo ido, de lo que hizo sufrir el pasado y de las maquinaciones del tiempo.

A partir de su aparición y en más, el narrador se convertirá en ese testigo intemporal que suponemos de los seres inmortales. El narrador deja su estela de espuma al pasar por el mar de lo posible, por las aguas que rompen en las márgenes de la memoria mediata. Un recuerdo trae al otro y el otro a su vez otro y así indefinidamente. Cada rincón tiene la apariencia de algo ya vivido, ya visto, como si a la manera de un palimpsesto fuera revelando una escritura, una vivencia anterior y que de algún modo revelará otras posteriores.

EL CIRCO DEL ÁNGEL

Descubrir el circo en el filme es una de las propuestas temáticas de Wenders. Damiel va en un metro hasta que lo atrae algo. Dos niños juegan con un imán y en el recorrido del mismo hacia la superficie, hacia la calle, aparece de nuevo para descubrir un callejón, un túnel que parece la única salida al exterior de algo. En la salida de esa oscuridad enmarcada con negro por los cuatro costados, la luz, la carpeta del circo aparece relevada, y en su interior aparece también relevada Marion, la trapecista.

El circo es el hábitat de Marion, es el lugar en que se encuentra trabajando, creando con el cuerpo. Es necesario describir la escena que contemplamos por vez primera en el circo: la trapecista ensayando, los músicos tocando una música desafinada, el domador dando órdenes a manera de dueño de una bestia. Marion se exalta cada vez más en sus justificaciones. Damiel, invisible, contempla la escena desde la altura. En un determinado momento y por vez primera en el filme, desde la mirada del domador, aparece el color en la película. El ángel ya no se encuentra en el sitio que ocupaba, por lo menos no es visible mientras dura el calor.

La primera reflexión que nos surge alude al hecho de que el color corresponde a la visión de los mortales, de los hombres de carne y hueso, pero es fugaz, solo dura unos segundos y es el momento de mayor excitación de Marion. Inmediatamente vuelve el blanco y negro a ocupar la imagen.

El tema del color y el blanco y negro es recurrente en Wim Wenders. En *El Estado de las Cosas*, cuando pretende continuar la filmación de una película en Portugal, al no conseguir el material se cuestiona el porqué de una filmación en blanco y negro, y la reflexión resultante consiste en que "el verdadero estado de las cosas es siempre en blanco y negro, el color lo produce la visión humana". Con esto Wenders pretende llegar a la esencia de las cosas mostrándolas en la dimensión de su ideología. La vuelta al blanco y negro nos restituye el marco referencial del filme.

Esta irrupción inesperada del color actuó como el desborde de un cordón¹⁷. Los cordones corresponden a una "ambigüedad que es inherente a la condición liminar de los mismos, trazan y suspenden jurisdicciones, son marcas de límites, en efecto, pero establecen una limitación que vale más como extensión que como restricción".

Marion reflexiona: "todo termina siempre cuando acaba de empezar", como reflexiona uno de los personajes de Samuel Beckett en *Fin de Partida*: "el fin está en el comienzo y sin embargo se continúa...". Es la resignación frente a la vida, frente a los acontecimientos ciertos de la condición humana. Entonces, ¿dónde está el comienzo?, ¿cuál es el fin? Nuevamente los cordones se hacen patentes ahora por el diálogo, por la reflexión; o como en un instante anterior en que la protagonista sale del circo en medio de las burlas de sus compañeros de trabajo - personaje visible para ellos- y, seguida por Damiel -personaje invisible-, uno de los músicos exclama "¡Ha pasado un ángel!". El ángel que pasa -Damiel- se sorprende y se siente aludido ante esa expresión. El espectador advierte nuevamente que el realizador del filme "le hizo trampa". Que nuevamente puso en juego la verosimilitud del filme y reafirma la concepción de Metz¹⁸; de lo tedioso que puede resultar lo verosímil puro, neto.

Un silencio sostenido acompaña la salida de Marion y el ángel del circo, hasta que un elefante emite un ruido bastante disonante que es seguido por los acordes del acordeonista. Durante toda esta escena, los pensamientos de Marion seguirán emitiéndose en "voz off", hasta un momento culminante que es el preciso instante en que nuestra protagonista se dirige al carromato del circo y comienza a bailar con un compañero. Solo algunos pasos de danza y el contacto cuerpo a cuerpo y ya no se escuchan más los pensamientos. Solo la música y la danza en una de las tomas más hermosas del filme. Las reflexiones se interrumpen para relevar esta escena plásticamente impecable. Allí se configura un momento íntimo trascendental: Marion interrumpe su reflexión existencial para gozar estéticamente de su propia habilidad, así como Wenders le transmite esa misma posibilidad a los espectadores.

Ya instalada en el carromato, otro desplazamiento -a los que Wenders a esta altura ya nos tiene acostumbrados- ocurre dentro de la diégesis. Marion colocó un disco de Nick Cave, claro exponente de la música posmoderna y comienza a tararear la melodía. Pero lo curioso es que mientras ella "tararea" interiormente, sus pensamientos siguen reflexionando como autónomamente. Son independientes de que se pueda expresar corporalmente (como la actividad voluntaria de "tararear" en este caso) otra cosa.

Este deslizamiento corresponde a otra pequeña ruptura, así como la nueva irrupción del color cuando el deseo de ser carne es evidente en Damiel. Toda una serie de pequeños desbordes y transgresiones que preparan al espectador a algo que vendrá. Salidas y entradas de la diégesis cinematográfica que configuran un nuevo universo; otro espacio donde confluyen los demás; o que entre los espacios a que nos tenía acostumbrados el realizador apareciera otro que poco a poco y secuencialmente los abarcara en un todo que a la vez de continente es contenido.

UN RETORNO A LA HISTORIA

Las reflexiones acerca del pasado se suceden en todo el filme como el *leit motiv* necesario para narrar una vivencia, o la historia por la vivencia. El tratamiento del tiempo es bastante particular. En el filme coexisten varios tiempos diferentes. No solo existe el tiempo de la historia, recurrente, también hay un tiempo de la reflexión, un tiempo interior, y otro instantáneo, diferente del eterno tiempo sin tiempo de los ángeles. Diferente de la eternidad, es el ahora humano, la fugacidad.

Walter Benjamin nuevamente nos ilustra sobre la necesidad de penetrar en el concepto de tiempo y dice que "la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, tiempo ahora"¹⁹.

Las páginas que hojea el narrador corresponden a imágenes de perseguidos en el transcurso de la historia. Fotografías que concurren a un mismo acontecer ideológico, a un mismo hecho histórico que se fue repitiendo durante muchos años: el hombre víctima del hombre por culpa de la ideología. Hace muy poco tiempo, en su pasaje por Montevideo, el director teatral Eugenio Barba afirmó que se encontraba abocado a la reconstrucción de su vida a partir de recomponer su

historia, sus orígenes, sus ancestros.²⁰ Barba hacía referencia a un hurgar permanente en la memoria colectiva para mantenerla viva, para mantenerse vivo. Y Wenders plantea el problema en los mismos términos, solo que subrayado por sus varios flancos. Es necesario reconocerse en el pasado y solo así encontraremos la veta que nos guíe hacia el devenir comprendido como necesidad de cambio.

El narrador pasa de la biblioteca al exterior. Los ángeles penetran en esa historia que rememora en blanco y negro la crueldad documental de la guerra. Distinguimos entre la óptica de los ángeles y la del narrador. La función angelical vuelve a ser pasiva, de contemplar a través del narrador. Es él quien se cuenta, quien nos cuenta, quien tiene los recuerdos. Cuando intenta recomponer el pasado lo transmite en forma casi literal, literal-documental, en blanco negro. Pero el narrador también tiene su momento íntimo con el mundo, y es cuando contempla el presente. El presente se nos impone mediante el color de la escena, del derredor del espacio que se ve sensiblemente y nos da la pauta de que en esa reflexión estamos junto a él. Los ángeles no median esa visión. Estamos mano a mano con el narrador.

Una toma bastante curiosa es la que combina movimientos de cámara con el desplazamiento del actor. El ángel se desplaza y es tomado por la cámara en el momento en que una escultura que representa dos alas estilizadas, queda colocada exactamente a sus espaldas. No solo queda en el sitio donde supuestamente van implantadas, sino que guardan también una proporción bastante real con respecto a su tamaño. Hay un instante de detención para su andar: nos muestra en un interjuego entre causalidad y casualidad cómo ese objeto descompone o recompone el establecimiento de un lenguaje. La casualidad está dada por la inadvertencia del ángel por la posición que ocupa. El ángel no registra que las alas han quedado a sus espaldas. La causalidad está dada por la asociación de imágenes que se reiteran: ángeles, vista aérea y alas.

Es importante destacar que en cada toma aérea, los ángeles están situados en lo alto, y que siempre que han estado en lo alto, hay un símbolo que se identifica: las alas. Siempre ha tenido un ala o la escultura de alas en alguna parte del filme. Y nos predisponen cada vez que aparecen a ver una toma aérea.

FILMAR UNA FILMACIÓN

La presencia de "Columbo" en el filme cumple una función metacinematográfica. Por momentos revela como un "cine dentro del cine", que se confunde a veces con revelar el artificio, las cámaras. El protagonista llega en auto a un lugar donde lo esperan personas uniformadas. En un momento pensamos nuevamente en el recuerdo, en la historia. Pero enseguida, el artificio da cuenta de la filmación de algo. Otro filme se está rodando en un escenario edificado a tales efectos. Una pequeña confusión de tiempos y de planos es sustituida por el desenfado con que los actores se aperciben y por lo tanto alertan al espectador de que allí se está ficcionando algo dentro de la ficción.

El ángel observa lo que ocurre en la filmación a través de un agujero en el techo, a través de un pequeño orificio "visiona" los mecanismos con que opera la

“caja negra”, todo el andamiaje y el aparato cinematográfico. Las tomas subjetivas se alternan. Lo que ve Cassiel, todo en picado aplastado, y lo que ve el otro ángel en plano medio. Este juego de cámaras que a su vez muestra una cámara trabajando nos vuelve a alertar sobre el peligro de pensar en una verosimilitud pura, neta.

Tal vez la escena de los sombreros en el escenario de la filmación sea otro hito artístico dentro de la obra. Es sumamente plástico y significativo que el actor se pruebe sombreros alternativamente frente al espejo. El espejo representa la representación, vemos a “Columbo” a través del espejo como si en esta secuencia Wenders se propusiera explicitar los múltiples recursos de un lenguaje. Ahora hace referencia a una función conativa, revisa el canal, de la misma manera que ya lo habíamos percibido en otras secuencias del filme.

El espejo representa, y en este caso hay una representación de la representación cinematográfica²¹. La reflexión es genial: representación dentro de la representación que a su vez es representada por otro medio.

CONTEMPLACIÓN Y FASCINACIÓN

“Ahora te voy a mostrar una cosa” dice Damiel al segundo ángel, y seguidamente los vemos situados dentro de la carpeta del circo. Hay una nueva necesidad de recurrencia a lo imprevisto, a la fascinación, a contemplar sin pensar, disfrutando, sintiendo. La expresión de Damiel al encontrarse en las gradas del circo es de perplejidad, adoración, se encoge de hombros en actitud de gozo.

Está sentado entre los niños y uno de ellos se dirige a él. Aquí nuevamente como al comienzo, un personaje da cuenta sensible de la presencia del ángel. Ese personaje nuevamente es un niño. Hay un vínculo en toda la película entre el ángel y los niños. Esa relación se da en un mismo plano; no hay sorpresa ahora por parte del chico al hablarle a Damiel. Es como si Wenders considerara que en los niños hay evidencias angelicales, características comunes entre los mismos, que permite ese esbozo comunicativo. El ángel es un niño más entre tantos niños.

La trapecista -Marion- está ejecutando sus números circenses en la medida que Damiel va quedando cada vez más fascinado ante la habilidad, la destreza de su arte. Hay idea de columpio, de girar en el aire, de vuelo. La música diegetizada con el movimiento y la situación de la protagonista se torna cada vez más alucinante, más impetuosa. El espectador mismo se fascina ante el hecho en sí de esta escena en que los movimientos armonizan con el ritmo enloquecedor de los sonidos: la música alucinante por un lado y el ruido ambiente por el otro contribuyen a que esta diégesis de complejo al máximo.

El hábito de mirar a los humanos, de escuchar sus reflexiones, le hace añorar cada vez más a Damiel la posibilidad de convertirse en uno de ellos. Lo angelical como función dentro del filme toma así ribetes de metáfora, de una compleja constatación.

OTRAS TRANSGRESIONES

Las transgresiones textuales a tradiciones lejanas son una constante en el filme de Wenders, que realiza con una casi inocencia. Por momentos ya vimos que trastocó los conceptos bíblicos, las tradiciones teológicas más aceptables y al final casi de su existencia angelical, cuando Wenders quiere retirar el blanco y negro, nuevamente tenemos un balance. Ahora no es el balance del día; es el recuento total de la historia.

Parece que a Wenders no le alcanzara con transgredir concepciones puntuales. Ahora hace alusión a una mezcla híbrida de teología y antropología. Los ángeles hablan de la evolución teológica, de la que también la Biblia nos habla, y se sitúan al mismo tiempo como parámetros fundamentales, como los testigos consecuentes de un tiempo antes del tiempo, de una historia, antes de la historia. Mezclan las modernas concepciones acerca de la formación de la tierra, de sus sucesivas transformaciones hasta el momento culminante en que el primer hombre se irguió en la sabana y pronunció sus primeros sonidos, y entonces aprendieron a hablar con él, como él.

A partir del hombre la reflexión se torna cada vez más puntual, ya no son solo generalidades las que “todavía” recuerdan, sino hechos muy concretos que dieron como fruto diversos contenidos culturales. La gran reflexión es la guerra, la lucha de algunos por escapar y el destino de tantos de quedar incluidos en ella. La guerra los hace anónimos, debilita las defensas naturales, se constituye en un caos que marca todas y cada una de las apreciaciones acerca del pasado. Cada vez que el filme hace mención a la guerra, es para realizar una crítica consecuente, para resaltar la inutilidad de la ideología por sí misma, sin una instancia reflexiva superior. La guerra en Wenders -concepción a la que nos sentimos ligados- es sinónimo de caos, destrucción, desorden, desborde inconsecuente al que es necesario mostrar, pero mostrar desde todos sus ángulos posibles.

Transgredir la concepción religiosa del origen divino del hombre por las apócrifas concepciones evolucionistas, se constituye en la más grande transgresión textual del filme. Los ángeles han estado allí desde el comienzo, observando, siendo testigos de un algo que ellos mismos cultivaron y que “siendo tan pocos” solo sirvieron para atestiguarlo.

El hombre no es una creación divina directamente, sino que evolucionó desde formas o sistemas bastante simples hacia su complejidad. Es el fruto último de un proceso que continúa y que la apariencia de los ángeles solo puede influir en una pequeña medida. Ellos no son los guías de nada, son los facilitadores simplemente para que afloren los sentimientos, para que el equilibrio racional-emotivo se mantenga dentro de sus márgenes.

La amalgama que representa el hombre concluye en la combinatoria de dos concepciones: la divina y la evolutiva a un mismo tiempo. No se alternan ni se oponen, sino que coexisten ambas en un mismo significante. La función angelical dentro del filme se revela una vez más en múltiples direcciones, pero por sobre todo sirve como testigo silencioso de un acontecer simple, que fluye incansablemente y por momentos se revela como por entre las grietas del pasado. El pasado es hoy y el futuro también. El hoy es inherente a la calidad humana, no es angelical como

es el siempre. El hoy es instantáneo, en el momento que quiero retenerlo se me va entre el tiempo. El hoy es el presente, la vivencia que tanto añora Damiel.

CONQUISTAR UNA HISTORIA

Los ángeles-cronistas de la historia, narran todos los acontecimientos en igual forma, y por eso según Benjamin, dan cuenta de una verdad, ya que narran lo grande y lo pequeño sin distinción. La verdad que dan cuenta dice que “nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido por la historia. Por cierto, que solo a la humanidad redimida le cabe por completo en suerte su pasado, lo cual quiere decir: solo para la humanidad redimida se ha hecho su pasado citable en cada uno de sus momentos. Cada uno de los instantes vividos en una situación al orden del día, pero precisamente, del día final”²².

Los ángeles son seres inmortales. Consecuentemente, Damiel se queja de ser eterno testigo de la historia, apenas un testigo, de ser un alma etérea, no tener peso y no poder ser dueño de un tiempo y de las sensaciones propias de los mortales. Como el inmortal de Borges, Damiel se siente vacío, nada, que es sentir todo a la vez: “Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy Dios, soy Héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy”²³. Damiel quiere una vez más “conquistar una historia propia”, con su ser, su persona, quiere estar presente y renegar de “un mundo detrás del mundo”.

Un hombre se deja caer desde una torre para quitarse la vida, quiere dejar de pertenecer al mundo de los humanos y su reflexión cala la duda en Damiel, su compañero se deja caer en el abismo. En el abismo del espacio y del tiempo para contemplar el caos y la miseria de la guerra y sus secuelas. Los fragmentos funcionan a manera de un video-clip con una música diegetizada que da la sensación de una caída libre, estrepitosa, pero cuando nuestro cálculo temporo-espacial nos hace referencia a que tiene que haber tocado tierra en su caída, vemos que el desplazamiento se traduce a otra caída que es el abismo insondable de la historia. Ante sus ojos y en forma de fragmentos desfilan a gran velocidad diferentes secuencias de la historia de la humanidad. No solo está implícito el concepto de la historia, sino que los personajes hacen reiteradas referencias textuales a él. Damiel habla de historia. Marion también, y hasta el actor cinematográfico se reconoce en otra historia verdadera. El actor del filme (Columbo-Peter Falk) mira un televisor en el que es protagonista. Protagonista en la ficción y en la realidad, ya que para nosotros la realidad es el filme global. Otro desplazamiento a la manera de Magritte, nos recuerda un cuadro con un paisaje y dentro de ese paisaje otro cuadro con el mismo paisaje pintado indefinidamente sin poder concebir dónde termina el cuadro y dónde comienza el paisaje²⁴.

Un actor que cuando actúa habla sobre la actuación y que a su vez es visionado mientras se está mirando en otro medio -la televisión-, constituye nuevamente un recurso metacinematográfico. Se nos ocurre nuevamente la reflexión sobre una obra del artista Eric Orr, “consiste en una construcción muy simple: una abertura en la pared. La pared, de frente, unida a dos laterales, funciona como un

marco o pantalla en ángulo creando un ambiente diferente en el interior del museo. Desde ese espacio particular los visitantes de la exposición observan a otros visitantes de la exposición que contemplan las obras allí exhibidas. Por medio de la reproducción es posible observar a esos observadores que observan a otros observadores”²⁵.

Estas ambivalencias en la construcción de “cordones” constituyen una restitución de la vigencia del observador crítico frente a la obra de arte, del receptor por parte del artista.

LA MÚSICA EN *LAS ALAS DEL DESEO*

Durante todo el filme, la música alternativamente se combinó con diversos sonidos del ambiente. Por momentos uno de ellos sobrepasaba al otro en nitidez y en volumen, pero manteniéndose dentro del universo diegético en todas las ocasiones.

En realidad se trata en su gran mayoría de sonidos distorsionados o sintetizados de instrumentos musicales y voces humanas. Sin embargo, en el momento en que la música es también incónica, como en el caso de “Nick Cave y Birthday Party” en que el grupo está ejecutando la música que suena, justamente Wenders elige a alguien que no utilice la distorsión electrónica. En casos anteriores, la música sí estaba sintetizada, como en las composiciones de Laurie Anderson o Jürgen Kniepper, ambos ejemplos del postmodernismo tecnológico. Era sonido ambiente, diegético, que acompañaba la estructura general del relato. Pero cuando presenciamos las actuaciones de Nick Cave y su grupo, constatamos que otra vez se da la contraposición: “Logra un ambiente de demencia, desquicio, muerte, venganza, suicidio, negrura espesa, tortura, lucidez, frescura, inteligencia, pero por sobre todo los adjetivos: personalidad en cada una de sus composiciones. Todo esto se logra con instrumentos convencionales a los cuales puede acceder cualquier otro grupo. Y aquí está la diferencia: ellos acceden y los ejecutan de una manera anticonvencional.”²⁶

En general, y como podemos advertir en las composiciones de Nick Cave en *Las alas del deseo*, su música es inexplicable; abarca músicas casi sin melodías en donde predomina la voz. Podemos constatar algunas bases de “folk”, música indígena africana, “jazz”, pero nunca identificarlas totalmente con “rock” o con “jazz”. Los recitales de Cave en el filme concurren a representar un modo de pensar y de sentir muy de nuestro siglo, sobre todo hacia el fin de la década de los 80. Es curioso es que los mismos conceptos de los ángeles, las reflexiones de Marion, sean lo que canta en sus letras, el artista apodado “Ángel de Satán”. Como si Wenders hubiese querido utilizar dos universos contrapuestos para decir lo mismo. Como un texto recitado en dos idiomas diferentes.

LA METAMORFOSIS Y EL GÉNESIS

El cambio de estructura era previsible por el desarrollo del relato. La narración cinematográfica nos venía diciendo que nos preparásemos que algo podía

pasar. Las permanentes transgresiones, la ruptura de cordones al pasar del blanco y negro al color por momentos, así lo indicaban. La reflexión de los ángeles tenía previsto en sus últimos encuentros que Daniel podía llegar a adquirir apariencia humana. El espectador ya lo desea. Columbo también, cuando registra su presencia espiritual.

Sobre la Alemania Oriental de aquel entonces, sobre la capa de nieve que cubre las adyacencias del muro, aparecen repentinamente pisadas provocadas por Damiel. Su compañero da cuenta de ello, lo registra, cruza el muro con él en brazos, y ahora todo es un mundo cromático, vivaz, con sonido propio por todas partes. Damiel se ha transformado en un ser humano que no precisa la protección de la coraza del silencio y la invisibilidad que le había acompañado desde tiempos inmemoriales. Ahora la coraza le cae encima, lo lastima en la cabeza, sangra, registra el fluido que sale de su cuerpo, y registra también a su lado esa armadura que antaño usaban los guerreros para protegerse de las armas enemigas. Ahora es cuerpo y alma; ahora es un ser humano.

No solo tiene que cruzar la frontera de la vida, Wenders también le hace cruzar el muro. De un mundo a otro, del silencio al bullicio y la comunicación. Para Damiel es como nacer de nuevo, y en realidad es así: nace. Ya no mira desde arriba sino a la altura de los ojos, y el mundo se le comienza a revelar como una instancia compleja y decisiva. Luego, el encuentro con el amor, los sentimientos, el cabello libre al viento y hasta el cambio de indumentaria. Luego la sangre, el frío, la espera y los otros. Valdría aquí la genial reflexión de Eugenio Barba: "Después de la última página viene la primera; esta premisa que podría ser la conclusión del libro, es su comienzo".

Continuará...

Santa Lucía, diciembre de 1991.

Notas

1. Block de Behar, Lisa. *Dos medios entre dos medios*. Siglo XXI. Editores. Buenos Aires. 1990. p. 12.
2. Barthes, Roland. *¿Por dónde empezar? El grano de la voz*. Tusquets Editores. Barcelona. 1974. p. 111.
3. Panofsky, Erwin. "La perspectiva como forma simbólica". Tusquets Editores. Barcelona. 1980. p. 51. "... Cuando la perspectiva dejó de ser un problema técnico-matemático, tuvo que derivar en mayor medida a un problema artístico. La perspectiva es, por naturaleza, un arma de doble filo, por un lado ofrece a los cuerpos el lugar para desplegarse plásticamente y moverse mímicamente, pero por otro ofrece a la luz la posibilidad de extenderse en el espacio y diluir los cuerpos pictóricamente, procura una distancia entre los hombres y las cosas (lo primero es el ojo que se ve, lo segundo el objeto visto, lo tercero la distancia intermedia -dice Durero corroborando a Piero Della Francesca- pero suprime de nuevo esta distancia en cuanto absorbe en cierto modo en el ojo del hombre el mundo de las cosas existentes con autonomía frente a él; por un lado reduce los fenómenos artísticos a reglas matemáticas sólidas y exactas, pero por otro las hace dependientes del nombre, del individuo, en la medida en que las reglas se fundamentan en las condiciones psicofisiológicas de la

impresión visual y en la medida en que su modo de actuar está determinado por la posición de un "punto de vista" subjetivo elegido a voluntad..."

4. Souriau, Etienne. *L'univers filmique*. Flammarion. Paris. 1953.
5. Dufrenne, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. P.U.F. París. 1967.
6. Souriau, Etienne. 1953. op. cit.
7. Metz, Christian. *Lo verosímil*. "El decir y lo dicho en el cine" ¿Hacía la decadencia de un cierto verosímil? *Communications* N° 11. Ed. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1970- pág. 20.
8. Metz, Christian. 1970. op. cit. pág. 23.
9. Mounin, Georges. *Diccionario de Lingüística*. Editorial Labor S.A. Barcelona. 1979. p. 121.
10. Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio*. Siglo XXI Edi-tores. México. 1984. p. 15 "... aunque se descuenta que cualquier enunciado actual es una transformación de discursos poéticos ante-riores, no hace falta recurrir a la pragmática del texto para saber que el sentido de la afirmación cambia si me entero de que se trata de un enunciado de 'discurso repetido'".
11. Santo Tomás de Aquino. *Summa Teológica*. "Tratado del gobierno divino del mundo". Introducción a la cuestión. Madrid. B.A.C. 1959. p. 900.
12. Mounin, Georges. 1979. op. cit.
13. Block de Behar, Lisa. 1984. op. cit. p. 22.
14. Borges, Jorge Luis. *Nueva antología personal*. Bruguera. Barcelona. 1982. p. 159.
15. Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. "Tesis de filosofía de la historia". Taurus Ediciones S.A. Madrid. 1973.
16. Benjamin, Walter. Ibídem.
17. Block de Behar, Lisa. *Al margen de Borges*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires. 1987. p. 127.
18. Metz, Christian. 1970. op. cit.
19. Benjamin, Walter. 1973. op. cit. p. 183.
20. Barba, Eugenio. conferencia dictada en el mes de junio de 1990 en la Academia Nacional de Letras. La versión de estos apuntes es responsabilidad de los autores de la presente monografía.
21. Metz, Christian. Conferencia dictada en el Ministerio de Educación y Cultura. Montevideo, 1990. Los apuntes son responsabilidad de los autores de esta monografía.
22. Benjamin, Walter. 1973. op. cit. p. 178-179.
23. Borges, Jorge Luis. 1982. op. cit. p. 158.
24. Block de Behar, Lisa. 1987. op. cit. p. 128.
25. Ibídem.
26. "El primero en nacer no está muerto" (Reportaje sobre Nick Cave). Revista "Generación Ausente y Solitaria" G.A.S. 1987. Montevideo N° 6 (sin otras referencias bibliográficas por tratarse de una publicación *underground*)

Bibliografía

- Barthes, Roland. "¿Por dónde empezar?", Barcelona, Tusquets, 1974.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- Block de Behar, Lisa. *Dos medios entre dos medios*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1990.
- Una retórica del silencio*, México, Siglo XXI, 1984.
- Al margen de Borges*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1987.
- Borges, Jorge Luis. *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera, 1982.
- Dufrenne, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, París, P.U.F., 1967.
- Generación Ausente y Solitaria (GAS) Montevideo, Nº 6, 1987 (Revista sin otras referencias bibliográficas por tratarse de una publicación "subterránea")
- Metz, Christian. *Lo verosímil*. En *Communications* 11, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Mounin, Georges. *Diccionario de lingüística*, Barcelona, Labor, 1979.
- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1980.
- Santo Tomás de Aquino. *Summa teológica*, Madrid, B.A.C., 1959.
- Souriau, Etienne. *L'Univers filmique*, París, Flammarion, 1953.

DETRADAS DE LOS ESPEJOS *claves para una probable interpretación de un film de Win Wenders*

*José Luis Martínez
Freddy Sartorotti*

PREFACIO

Este trabajo parte de la incertidumbre. Pero toda búsqueda de una verdad no puede tener otra pretensión que la de construir un verosímil. No hemos tenido otra intención al aproximarnos a *Alas del deseo* de Wim Wenders.

Nuestro tránsito ha sido un poco como el de los personajes de este filme: del caos a la instauración de un orden (¿nuevo?) siempre esquivo, relativo. Como a ellos nos ha ganado por momentos la angustia, la desesperación. En cambio la vivencia de este fenómeno, que desde cierto punto de vista no es más que el de la fragmentación, de sufrir el peso de la existencia, nos ha dejado a las puertas de una hermenéutica diferente fundada en la "pietas" que reivindica Vattimo para todo pensar, actitud propia de una "ontología de la actualidad", posmetafísica. En este sentido hemos procedido, como sugieren Deleuze y Guattari, con la estrategia del *rizoma*, construyendo agenciamientos "ciertamente" discutibles pero cuyo único objeto ha sido la apertura hacia lo posible.

A este respecto no se puede hablar quizás de un centro de nuestro discurso sino de varios, aunque el hombre y su existencia sigan siendo el punto de convergencia de las distintas aproximaciones. No hemos procurado más que "jugar" a construir sentidos posibles en el vasto campo de los "juegos del discurso". Sintiendo siempre la certeza de la voracidad del signo que todo lo traga, todo lo interpreta. He ahí nuestra posibilidad. Como la película, hemos oscilado en ese movimiento pendular en que se despliega el quehacer y la existencia humanos: entre lo posible y lo imposible. Según esta perspectiva, como en la conocida pintura de Magritte, este trabajo "es" lo que "no es"... O quizás sea simplemente un tránsito entre lo uno y lo otro.

- 1 En el principio creó Dios los cielos y la tierra.
2. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas.
3. Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz.
4. Y vio Dios que la luz era buena...

Génesis I:2, 3, 4

INTRODUCCION

Berlín desde el cielo. Una estrella de TV viaja en avión, reflexiona: "Lo importante es el vestuario". Blanco y negro, los ruidos de la ciudad se suceden junto a las imágenes; fragmentos; estados; gente que pasa; individuos aislados en su mundo interior; solipsismo...

Dos hombres de sobretodo oscuro deambulan por las calles. Tal es el "estado de las cosas". Las imágenes se suceden. Ni el espectador ni los protagonistas saben lo que pasa, más allá de compartir un mismo sentimiento de in tranquilidad. Se camina al borde de la angustia.

Es el cielo sobre Berlín. También el cielo que se cierre sobre la humanidad a las orillas del fin de la modernidad. Algo se ha roto, se ha fragmentado. Es el mundo, "un mundo". Como Berlín se encuentra "fragmentado". Como la(s) identidad(es) se ha fragmentado. El signo, la imagen, se independiza de su sentido; existe por sí mismo sin que el "ser" pueda colocarse, espacializarse, reconocerse en él. O más bien, el ser y el signo mantienen entre sí una relación hostil, "inhospitalaria". Ya no encuentran su lugar como no parecen encontrarlo esos seres que vemos en los inicios del filme y que no nos permiten a nosotros tampoco -dedicados a ser meros espectadores en el juego del discurso fílmico- encontrar nuestro lugar.

Estas imágenes iniciales que discurren (como discurre el tiempo) libremente, sin aparente pretensión de sentido, sugieren en su dinamismo, en su vertiginosa movilidad, una inmovilidad de fondo. El "progreso" se ha convertido en rutina, se ha vaciado de sentido y con él se ha empantanado el "telos" social convirtiendo el tiempo presente en una serie de fragmentos perpetuos, desconexos.

Entre tanto ...una mano escribe...

Inventar el regreso del mundo
después de su desaparición.
E inventar un regreso a ese mundo
desde nuestra desaparición.
Y reunir las dos memorias, para juntar todos los detalles.
Hay que ponerle pruebas al infinito,
para ver si resiste.

R. Juarroz: *Nueva Poesía Vertical*

Un día el diablo me dijo: 'también Dios tiene su infierno: su amor a los hombres'. Y el otro día le oí decir: 'Dios ha muerto, sucumbió Dios a su compasión por los hombres'.

F. Nietzsche: *Así hablaba Zaratustra*

El tiempo en que el niño era niño.

Cuando el niño era niño, era el tiempo de preguntas como "¿por qué soy yo y no tú?", "¿por qué estoy aquí y no allí?" y "¿cuándo empezó el tiempo y dónde termina el espacio?" Este señalamiento sobre el origen, el origen del hombre, del adulto (que será en adelante, en igual perspectiva histórica, de la humanidad) proporciona el marco (*frame*) para una reflexión continua sobre el sentido de la existencia, que ya no nos abandonará hasta el final del filme. Se trata de recuperar ese "anterior" para llegar a este "presente". Pero si es claro el "para qué", aún resta preguntarse sobre el "qué" y el "cómo".

Cuando el hombre aún era niño podía preguntarse, sin agobio, sobre el origen del existir. Sobre "¿cómo así es que hay el haber?", o "¿si nada hubiera empezado nunca?" Podía experimentar ese abismo, esa "verdad" radical e impenetrable que señorea sobre toda existencia. Cuando el niño era niño podía "sentir" la extrañeza fundacional del ser asomado a su propia posibilidad de "no ser", a las "extrañas de lo impenetrable", sintiendo la "panza del ser" (diría Nietzsche) sin por ello paralizarse.

Es que de ese reconocimiento esencial a toda existencia, conocimiento de la "posibilidad de la imposibilidad", de la posibilidad del "no ser", nace la fuerza de la acción, el sentido de "ser", su más "propia" posibilidad. Pero ese sentimiento inherente al existir y que puede exacerbarse con su devenir, se ha convertido en angustia, o más bien la insinúa en toda su extensión y obliga a la huida, a la fuga, que es "fugacidad", como se verá.

¿Qué ha sucedido en ese tránsito entre el niño y el hombre? ¿es que acaso uno no da lugar al otro?

El hombre ha "matado" al niño que hay en él. Y lo ha ahogado en cuanto que "sido", no forma parte de ese "ser ahí" que él es. No hay pues "recuerdo" del niño que fue sino "olvido"; no hay asunción de las propias posibilidades de la existencia (que es también la posibilidad de "ser para la muerte", la posibilidad radical de no ser más), de lo "real para mí", sino más bien temor: temor por mí, por mi existir, temor al otro, de enfrentarse cara a cara a la verdad radical y a la angustia que el conocimiento de esa revelación implica. Es preferible ocultarse a esa verdad. ¿Cómo? Perdiéndose, temeroso, en la "publicidad" del uno; en ser "uno más" en vez de sí mismo. Perdiéndose en la "masa" (en la cultura de masas) que ofrece como sustituto de esa verdad radical a cada "ser ahí," (arrojado a sus propias y finitas posibilidades) la ilusión.

¡Con las caras y miembros salpicados de cincuenta manchas
estabais sentados ahí, los hombres del presente, con gran asombro mío!
¡Y rodeados de cincuenta espejos que halagaban
y reflejaban vuestro juego de colores!
¡No podríais llevar, hombres del presente, máscara más eficaz
que vuestro propio rostro!...

F. Nietzsche: *Así hablaba Zaratustra*

EL SIGNO DE LA ILUSIÓN

En la cultura de masas la ilusión se construye massmediáticamente. El "uno" es el "uno" de la realidad virtual; por ejemplo, el de la realidad televisual que, como medio ampliamente extendido, lo representa. El ser ahí se refleja ilusoriamente; se "ve" en acción, ilusiona su protagonismo, construye héroes y en el mismo acto se absorbe en la contemplación de la propia imagen (que constituye su más profunda impropiedad, según Heidegger), incapaz de decidir desde el aquí y ahora su cotidianidad; de tomar las riendas de la "situación".

El signo queda así enajenado de su sentido; ya no significa ni reenvía a la acción. El hombre, como Narciso, ha quedado atrapado en su imagen pero no a causa del insombrable amor a sí mismo sino por temor a forjar su existencia; a "decidirse".

Como en la alegoría platónica de la caverna, el hombre ha quedado condenado a un destino de contemplación; a una realidad virtual que discurre en imágenes autorreflexivas y por lo mismo míticas (mitificadoras), cuyo tiempo, como sucede en el mito, es eterno. ¿Pero es que lo eterno tiene memoria? No. Contrario sensu de la historia, que posee un antes y un después, el mito comienza y acaba en sí mismo. Es por siempre y siempre ha sido así. El mito es pues, según el ejemplo de Pere Salabert, como un puente que atraviesa el río de la historia.

He ahí nuevamente, la fuga del sí mismo. Si el hombre es todas las imágenes que ve, entonces no es ninguna.

Tal vez haya otro sitio
en donde todo lo otro pese,
las cosas y los ángeles.
Pero el hombre
allí no tendrá peso,
allí no será nadie

R. Juarroz: *(Poesía Vertical)*

Vosotros miráis hacia arriba cuando ansiáis elevaros;
yo miro hacia abajo, pues estoy elevado.

F. Nietzsche: *Así hablaba Zaratustra*

LA RECUPERACION DEL SIGNO: LA ESCRITURA

Cuando el niño era niño el hombre se representaba a sí mismo a través de la acción. Del mismo modo que actuar es, en tal sentido, significar, hay pues que intentar recuperar el signo para el hombre. Se trata de recuperar su protagonismo; la acción al tiempo que la representación. O, de otro modo, recuperar la memoria. Pero ¿de qué hablamos? ¿qué es la memoria? Hablamos de recuperar el "sido", el niño, su capacidad de asombro y de extrañamiento; de actualizar el legado histórico de otros hombres que han sido en otras situaciones ya pasadas. De rescatar formas de ser ya transcurridas que son legado y herencia de la humanidad, pero no para "copiar" (que es convertir la historia en algo "muerto") sino para "actualizar". Se trata de "reiterar" la experiencia, aquellas experiencias que han instaurado su más propia "posibilidad" de existencia, en ese "eterno retorno de lo mismo", en ese eterno sí renacer y remorir, siempre diferente, que es la existencia en toda su dramática.

¿Cómo lograr esta recuperación del signo, de la memoria? A través de la escritura, que es actualización del sentido a partir de la experiencia en el lenguaje. Escritura es así acción; significa al mundo (el mundo); quien escribe es el protagonista que a través de la experiencia en el lenguaje se hace a sí mismo. Damiel escribe sus memorias. Antes que nada, una mano escribe... y señala el origen: la escritura, que es legado... el niño. El filme transcurre en una gran elipsis, metonímicamente, en tanto que las imágenes en movimiento ganan el lugar de la letra en el papel y construyen una gran metáfora sobre la existencia humana. La acción se representa "a sí misma" en un acto: la escritura.

"No es difícil el dar razón ahora
de lo que motivó entre las naciones
a creer la existencia de los dioses,
...

Es que ya desde entonces los mortales,
aunque despierto el ánimo, veían
los simulacros sobrenaturales
que la ilusión del sueño exageraba
a su imaginación: así, creyendo
que movían sus miembros y que hablaban
con imperiosa voz, proporcionada
a su gran porte y fuerzas desmedidas,
por vivos y sensibles los tuvieron.

También los suponían inmortales;
pues siendo su hermosura inalterable,
con la misma belleza se ofrecían
a ellos los fantasmas celestiales;
y porque siempre con tan grandes fuerzas
creían imposible que triunfase
de ellos acción alguna destructora:
también por muy dichosos los tenían,
pues no les inspiraba sobresalto
el temor de la muerte; y porque en sueños
los veían hacer muchos prodigios
sin quedarse por ellos fatigados."

Lucrecio: *De la naturaleza de las cosas*

EL LOGOS Y EL ALOGOS

I

El signo ha sido enajenado de su sentido a través de la estetización massmediática de la existencia y en razón de que el hombre no puede asumir su ser "propriamente". Se muestra incapaz de partir de la "situación" -que implica el reconocimiento de "ser ya arrojados a sus posibilidades"- para llegar, mediante su "decisión", a un "estado de resuelto" que le encabalgue sobre el lomo de su destino, que le permita su más propia "realización" (en el sentido del "hacerse reales de las cosas"). Tránsito que va de la contemplación a la acción, de lo virtual a lo real, de la ilusión a la ensoñación.

En cambio asistimos al imperio del signo, a la imposibilidad del Logos para dar respuesta al vacío de la existencia, a la paradoja de la razón massmediática que dándolo todo espectacularmente, no puede dar nada.

¿A qué aludimos? Al orden que el platonismo ha instaurado, que la razón moderna ha convertido en autosuficiente y que el cristianismo ha llevado a la esfera de lo trascendente, proyectándolo más allá de lo finito. Esta jerarquización que introduce un orden entre lo mismo y lo semejante, la copia y el simulacro, estalla al borde del fin de la modernidad. De la mano del simulacro (copia degradada, semejanza de lo desemejante), la modernidad ha terminado por invertir el platonismo en todos sus sentidos. Lo mismo y lo semejante están condenados a la simulación, esto es, a ser simulacros, en un eterno retorno, en la aceptación de su imposibilidad: lograr ocupar alguna vez el lugar del fundamento. ¿Pero es que hay fundamento? Se trata de *aceptar* -en el mismo instante en que se alcanza la mayor "semejanza"- la naturaleza de toda copia, de toda representación: su propia y profunda desemejanza. Su "perversión" que, según esta hipótesis, es universal de todo signo. Decíamos "en el mismo instante", en el sentido de que cuando se ha puesto en marcha la máquina de la ilusión, cuando más imprescindible resulta -ante el presentimiento de la "orfandad metafísica" en que el fin de la modernidad ha dejado al hombre-, cuanto más análoga parece ser la copia (caso de la representación cinematográfica), más lejos se está de alcanzar el mito fundante: el Ser idealizado, el ser ahí protagonista, el hombre de acción. Y aparece, como fundante del mito moderno, bajo el aura de la representación cinematográfica, el hombre de la pantalla. Que no tiene ni ocupa lugar: sucede en todos y en ningún lugar; ha sido siempre (y no ha sido nunca).

¿Qué papel les cabe dentro de este orden a los protagonistas del filme? Damiel forma parte de ese orden y como Marion, sostiene una ilusión. Él, desde un mundo angélico (copia más cercana a lo Mismo). Ella desde el circo, espacio de ensoñación (capaz de "carnavalizar" este orden) donde sin embargo, atrapada en su propia ilusión, trata de semejarse a esos seres míticos y alados (¿algo más imposible?). Precisamente, entre su necesidad de "ilusionar" y su capacidad de "ensoñar", la burda semejanza y la creación artística, se encuentra -como veremos- la "posibilidad" de Marion. La imagen persiste en la retina. Existe algo "perverso" en su intención; o quizás, la "semejanza" que intenta lograr resulta simplemente

grotesca. Es que el mundo angélico y eterno, al igual que el terrenal e histórico de Marion, no puede existir sino formando parte de ese orden, de una misma (y necesaria) ilusión, y solo es posible la participación en aquél a través de una (triste) copia, ciertamente grotesca, si lo pensamos en relación a la imagen mítica que aparece en el sueño de Marion, por definición, inalcanzable. (Pero ¿no es también el mundo angélico una triste, limitada, copia de lo terreno? Nuevamente: desarticulación del orden platónico.)

Ahora bien, ¿cuál es el punto de ruptura de este orden? ¿Es posible escapar a él? ¿Aceptar la "posibilidad de la imposibilidad" de la representación, del signo?

El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre,
una cuerda tendida sobre un abismo.

Un peligroso cruzar, un peligroso mirar hacia atrás,
un peligroso estremecerse y detener el paso.

Lo que tiene de grande el hombre es el ser puente y no fin;
lo que puede amarse en el hombre es el ser tránsito y hundimiento.

F. Nietzsche: *Así hablaba Zarathustra*

...Por fin, cuando
debajo de los pies vacila el orbe,
cuando caen las ciudades desplomadas,
y están amenazando otras ruina,
¿por ventura, es extraño que los hombres
se llenen de desprecio hacia sí mismos,
y reconozcan un poder más grande
y una fuerza divina extraordinaria
que a su gusto dirija el universo?

Lucrecio: *De la naturaleza de las cosas*

II

Aquí es donde aparece nuestro héroe de televisión, Columbo, un detective; por definición un hombre de acción. Se trata del personaje de una serie policial, un "actor" y "agonista", que en el inicio del film sobrevuela Berlín. Falk vuela en avión; Damiel y Cassiel por medio de sus alas; Marion lo intenta desde un trapecio; todos participan (como semejantes) del orden al que hemos referido, aunque uno de ellos -Falk- para invertirlo...

La diferencia se establece a partir de Falk pues si bien se nos presenta como formando parte de ese orden ilusorio, se coloca, al mismo tiempo, por fuera

de él, denunciando el dispositivo de la enunciación. En el set de filmación mira cómo se representa una escena. El, actor, toma distancia del dispositivo de narración, de lo narrado, en una suerte de efecto de distanciamiento brechtiano construido a partir del punto de vista. Es en este juego especular donde ese "actor" de series policiales se desliza. Columbo-Peter Falk, Peter Falk-Columbo, personaje y actor, convergen en un mismo agonista, siempre en el marco de la realidad virtual. Por ello no hay diferencia entre el teniente de la serie, la "star" que no es reconocida como Falk al caminar por las calles de Berlín y -agregamos- el personaje (¿Columbo? ¿Falk? ¿otro?) de la película de Wenders. Se trata siempre de una misma actuación, de "uno mismo" (sí mismo). Columbo "es" Falk en su "realidad para sí" y viceversa. Hay en este personaje aceptación del simulacro, de lo dionisíaco, de lo "demoníaco" (en lo que esto tiene de subversivo) y a su vez comprensión de la "imposibilidad" que este encierra, lo que le permite asumir el reto, "jugar" con él sin más pretensiones.

Por ello "juega" a representar cuando intenta trazar el dibujo de uno de los "extra" que espera tediosamente en el set, al tiempo que acepta su imposibilidad (la de él) de poder hacerlo acertadamente. Del mismo modo juega ante el espejo con su imagen. En Columbo-Peter Falk el signo y su posible-imposibilidad, la representación y la acción, el sí mismo y el otro -como en un subversivo carnaval- son uno y lo mismo.

Quizás asumir su existencia en forma dionisíaca (la imposibilidad de representar a través del dibujo junto al placer de tomar un café caliente, del contacto con el otro...), su rol de agonista en el mundo, le permita a este personaje -en el horizonte de la orfandad metafísica en que el advenimiento de la modernidad ha dejado a la humanidad- tomar distancia, cuestionar el dispositivo de la ilusión en vez de ser absorbido por él. Esta lucha se insinúa, por ejemplo, cuando Falk (actor) es reconocido como personaje (Columbo) al caminar por las calles de Berlín disfrutando de un paseo.

Pero, ¿qué le hace diferente a Damiel o Marion? ...es que él *sabe...*, aspecto que dilucidaremos prontamente.

Y es este tránsito que se expresa en este personaje, -reenvío de la representación a la acción- el que experimentarán los protagonistas de esta historia, Damiel y Marion. Entonces Damiel dará un nuevo sentido a su existencia; dejará de "ser" en función del cuidado de los seres terrenos (función que podríamos denominar "angélica", de índole ilusoria), de ser desde la "omnisapiencia" (pretensión del Logos cuya metáfora es la biblioteca) y en la escena final sostendrá a Marion no ya desde la ilusión, sino de la realidad (en el sentido anteriormente señalado). Es que aún para los ángeles -a imagen y semejanza de los seres terrenos- hay "imposibilidad" pero también dificultad para aceptarla: su vida es eterna, su ser no es "para la muerte", su omnisapiencia parece infinita, pero están obligados a "transcurrir" en el tiempo eternamente, a no "realizarse", y su saber es falible.

Por ello Cassiel no puede evitar un suicidio y emerge en él la desesperación, la angustia, expresadas en la fugacidad y vertiginosidad de las imágenes que suceden a esta escena. No puede evitarlo porque, precisamente, no posee todas las respuestas. No puede responder al sin sentido de la vida (o mejor aún, en qué consiste su sentido) porque no ha vivido. Como en el caso del "suplemento", de

aquel conocimiento que no se tiene, lo marginal, lo menos, compite con la pretensión del conocimiento absoluto y denuncia en el mismo acto lo absurdo de tal pretensión. Lo relevante es precisamente aquello de que carecemos. O como en el ejemplo borgiano, de nada vale el incommensurable conocimiento acumulado en la laberíntica biblioteca si no se puede encontrar en ella aquello que se busca (¿Paradoja de todo conocimiento que en procura de lo cierto se encuentra siempre al borde de lo incierto?) Los ángeles pueden amar, pero su amor está limitado a la compasión. De igual manera Marion, llevada a asumir su propio destino, ahora "decidida", sin pretender ya la participación de lo mismo a través de lo semejante, libre de su propia ilusión (el circo ya ha cerrado) simula en la escena final el vuelo, pero no sostenida desde lo ideal por su ángel de la guarda, sino por un ser "real", un ser en el mundo (que es un ser para la muerte, ser con el otro) ...y una cuerda que es índice de esa realidad. (¿La cuerda de la que habla Nietzsche en su metáfora sobre el hombre?)

Marion aquí ya no se mira en el espejo de la autocomplacencia, de la autoconmiseración, de la ilusión; en los "cincuenta espejos" donde los hombres reflejan y se complacen con sus juegos de colores... La trascendencia no se alcanza ahora a través de la búsqueda de lo semejante, bárbara copia de lo etéreo y lo alado, sino de la expresión artística. Una Marion ya sin alas pende en lo alto sostenida por un hombre y una cuerda, mientras dibuja figuras en el aire. Aquí ya no hay pretensión de ilusión sino de creación (recreación) y juego; de simulación, que es posibilidad en el sentido ya no mitológico sino "apolíneo-dionisíaco". Pero en el mismo sentido, la alusión permanente a la escritura (no olvidemos que el filme "es" un acto de escritura como creación de mundos posibles, búsqueda de la trascendencia, trasgresión de lo imposible, que es la permanencia) ¿no nos quiere decir algo, que también la escritura es simulación? Al igual que Marion y Damiel, ahora también el espectador *sabe*.

"Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad.

Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto. No había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera: en algún hexágono. El universo estaba justificado, el universo bruscamente usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza.

Yo conozco distritos en que los jóvenes se prosternan ante los libros y besan con barbarie las páginas, pero no saben descifrar una sola letra (...) quizás me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana -la única- está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta".

J. L. Borges: *La biblioteca de Babel*

...Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo. (...) Mis sueños son como la vigilia de ustedes. (...) Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras."

J. L. Borges: *Funes el memorioso*

HOMERO EN LA BIBLIOTECA

I

El Logos ha producido una cantidad incomensurable de saber y ha ordenado ese conocimiento. Los signos se acumulan en las bibliotecas a modo de una gran memoria. Sin embargo el rito no se cumple: la humanidad no puede recordar. Ese saber carece de sentido. La memoria no puede ser recuperada. ¿Por qué? Es que el hombre ha perdido la capacidad de significar, de actuar, y a través de la acción de dotar de sentido el mundo, las cosas. Falta quizás la conciencia intencional que signifique. El signo se ha divorciado del sentido. Ya no comunica. Cuanto más acumulación de saber, cuanto más presente se hace la herencia de la humanidad transcurriendo ante nuestros ojos como en una gran panorámica, ...el signo menos trasmite.

Esta situación a que la modernidad ha llegado se expresa en la biblioteca donde no es casual que estén presentes los ángeles, puesto que forman parte de ese orden (son inteligencia), y donde los seres humanos requieren, asomados al borde del sin sentido, a la imposibilidad de obtener respuestas, mayor ayuda y cuidado.

La escritura, el lenguaje escrito, ha perdido su calidad de testimonio, de experiencia de vida, su poder de significación, para ser mero trazo sobre papel. Ha perdido su calidad de "huella". ¿Pero la ha perdido o es que el hombre ya no encuentra su sentido, no puede "recordar", recuperar su "sido"? Dos extremos obligados a dialogar, por lo mismo que no existe sentido en el signo si no hay acción significativa. Es que el hombre está enfermo, diría Nietzsche, y mira hacia el horizonte metafísico sin darse cuenta de que Dios ha muerto...

El hombre ha quedado sin épica. Ya no sabe. ¿Qué? De los otros hombres, de sus vidas, de sus (otras posibles) formas de ser, del antiguo drama de vivir. Testimonio de esto es Homero, el anciano personaje, a veces críptico, que poco a poco se devela ante nuestros ojos y que expresa, entre otras cosas, la reivindicación de una (escritura) épica para el hombre. A diferencia de otros personajes, Homero sabe lo que muchos de estos desconocen. Es que ha vivido. Y ha asistido también, como testigo de este mundo fragmentado, a la pérdida de ese conocimiento.

Representa la conciencia que contempla con preocupación la desaparición de los protagonistas en un mundo agónico. Y no es caprichoso que su nombre nos reenvíe a los orígenes de la historia, a tiempos en que "el niño era niño", en una suerte de eterno retorno hacia el origen, de eterno "renacer" y "remorir". No hay lugar para el escritor -parece decirnos- porque ya no hay nada que contar. No hay protagonistas, para contar ninguna historia que refleje el drama humano, la lucha del hombre por su existencia.

El lugar del escritor está cuestionado. En este sentido la "historia" ha devenido mero registro (como lo demuestran los ángeles); ha perdido la calidad de "tiempo vivido". Homero, en cambio, aún puede experimentar, recordar los momentos vividos a partir de las impávidas fotografías de la segunda guerra mundial impresas en un libro (reenvío de la representación a la acción). Y sale luego en busca de huellas de ese tiempo que la humanidad parece haber olvidado. Homero en su peregrina búsqueda se pregunta cuál es su lugar en ese mundo fragmentado y contempla, sin fuerzas, las esferas sobre la mesa; mundos separados que como los personajes de esa biblioteca, permanecen aislados, incapaces de comunicarse aunque paradójicamente se encuentren inmersos en el Logos que se ha transformado en un saber que nada comunica.

¿Será por eso que como el resto de los personajes que hemos visto, requieren de la presencia salvaguardadora de los ángeles? ¿Es que acaso los ángeles y la biblioteca no forman parte de la misma (vana) ilusión? Sin embargo Homero sube las escaleras cansado y con dificultad pero por sus propias posibilidades; carga su existencia a cuestas y busca respuestas. El actor parece denunciar su función, y como en las obras de Pirandello el autor convive con sus personajes sufriendo, junto a ellos, la angustia y la incertidumbre; cuestionando los límites entre representación y acción.

¿Qué sentido tiene escribir? ¿Qué contar? ¿Cuál es su lugar?, se pregunta Homero. La respuesta la hallará a través de Damiel, como una reescritura, un eterno retorno de lo mismo. Una (re)escritura que retoma el viejo lugar del hombre que se decide a actuar; que asume su existencia con visión dionisíaca y, en el mismo acto, trasgrede el orden de valores vigente. La ilusión cae a tierra, como lo expresa la imagen de Damiel al inscribirse en la historia, al "re-nacer", que implica un "re-morir" de algo. Pero en sentido contrario al del precepto bíblico, el "ángel caído" es reivindicado; no ha sido expulsado del paraíso sino que se ha ido por su propia voluntad, que es voluntad de poder, de potencia, de desarrollo y crecimiento del ente complejo que es Damiel. Al tiempo de "caer" se hace dueño de su existencia y evita otra caída: la caída en el "uno".

Pero no es solo Damiel quien dará este paso trascendente. También Marion emprenderá ese camino. Antes, debe romper con la "ilusión". Decidirse a actuar.

EL CIRCO

Al orden de valores propuesto, entre una existencia temporal y otra atemporal (trascendental), al orden del arriba y del abajo (Damiel contempla Berlín desde lo alto, luego desde sus calles) donde transitan los "adultos" agobiados por su realidad, por el peso de ser, atrapados entre la existencia y la trascendencia, se contrapone el mundo del circo. Un mundo de apariencias, de simulación, cuyo espectador privilegiado es el niño símbolo del espíritu dionisíaco; el símbolo del león.

El circo se nos aparece como un mundo de autenticidad (porque aquí las apariencias son "auténticas", contrario sensu de la ilusión, que se propone como

mero espejismo según Hannah Arendt); como un rescate de la posibilidad que viene dada en el niño, en su capacidad de gozar, y de sentir la “extrañeza del ser” sin perder por ello el apego a la existencia, la espontaneidad. El riesgo aparece vinculado al goce; lo trágico a lo placentero. La acción y la representación dialogan por contigüidad de espacios y el espectador irrumpre espontáneamente en el centro de la escena.

En esta agonística el hombre se representa a sí mismo. Y se vuelve a retornar hacia lo mismo ... cuando el niño era niño..., hacia el origen. Sin embargo esta parece ser una realidad marginal en el orbe dominado por la razón. Como es marginal el espacio del circo instalado en un baldío entre altos edificios. Las sólidas construcciones del Logos han dejado un lugar endeble (la de la carpa) para esa otra posibilidad que es capacidad de soñar, el camino de la recuperación de la memoria, de la acción de significar.

Biblioteca y circo oponen sus sentidos dentro de esta semiótica. El circo parece ser el gran perdedor. Termina por cerrar. Ya no hay adultos que lleven a los niños al circo.

Si la biblioteca representa al último hombre, al actual estado de las cosas, el circo representará al hombre dionisíaco, al superhombre de Nietzsche. La contemplación se contrapone a la acción, la inhibición a la espontaneidad, la incomunicación a la comunicación. El mundo angélico de Cassiel y Damiel, a la existencia dionisíaca de Columbo...

En el mundo circense se simula desde la posibilidad, lo imposible; el hombre se ríe de sí mismo. La metáfora se asume como juego, como representación que nunca llega a ocupar el lugar de lo real, sin reificarse ni mitificarse, sin apelar a su estatuto de semejanza para obtener legitimidad.

El circo es pues espacio de carnavalización, donde la risa y el llanto, lo alto y lo bajo, en una identidad de contrarios, coexisten como la representación y la acción, sin la vana pretensión de que uno ocupe el lugar del otro. Manteniendo su estatus ontológico inevitablemente diverso, lo imposible delimita e inaugura la posibilidad.

En esta clave la escritura sería poética, posibilidad de ensoñación, trasgresión imaginaria de lo imposible; creación y trascendencia en sentido no metafísico. Fundamento de una nueva épica. Es este tránsito entre lo uno y lo otro (0-2), en que transcurre la existencia dionisíaca, la negación del 1, de donde surge la posibilidad de la comunicación y la acción, del diálogo, que es “ser con” el otro. A través de la carnavalización del orden de valores (lo etéreo y lo terreno, lo uno y lo que no es uno, lo espiritual y lo carnal, el arriba y el abajo, etc.) surge la posibilidad: la “realización” de Damiel y Marion, en el sentido del “hacerse reales” su devenir (que no es un transcurrir). En este tránsito hacia la trasvaluación de todos los valores, Damiel se corporizará inscribiéndose en el tiempo, en la historia y en la posibilidad de su propia muerte; dejará huellas... y adquirirá, a través de su acción, un nuevo saber, otorgando sentido a las cosas, con la avidez y la capacidad de asombro... de un niño... Entonces preguntará por el nombre de un color (ahora la existencia -al igual que el filme- cobra color y nuevo sentido), actuando frente a un adulto con la curiosidad de un niño. Poco después invierte el papel frente a un niño -pasaje de un orden de valores a otro- apelando a un conocimiento omnisciente

pero carente de sentido para aquél, y devela al mismo tiempo la necesidad de adquirir un nuevo saber. Será capaz de asombrarse de su propia sangre y -dionisíicamente- “disfrutar del dolor” que a la vez es (posibilidad de) sentir.

Esta inversión del orden se expresa una vez más cuando Damiel, situado por encima de Marion, la contempla columpiándose en su trapecio y luego desde el piso del circo. Pero puesto que la referencia es Marion, también esta es parte (como lo “otro”) de esa subversión. También ella experimentará el cambio. Como uno y otro mundo ciertamente se implican... como el hombre y la mujer lo hacen, como el intento de elevación de Marion al columpiarse en lo alto, con sus grotescas alas, sobre el vacío, que es también el que experimenta en su existencia.

Mira también los siglos infinitos
que han precedido a nuestro nacimiento
y nada son para la vida nuestra,
Naturaleza en ellos nos ofrece
como un espejo del futuro tiempo,
por último, después de nuestra muerte,
¿hay algo aquí de horrible y enfadoso?
¿No es más seguro que un profundo sueño?

Lucrecio: *De la naturaleza de las cosas* (Libro III:IX)

En ninguna parte he encontrado un hogar; vago por todas las ciudades y salgo por todas las puertas.
Extraños y ridículos se me antojan los hombres del presente a los que el otro día me llevó el anhelo; estoy desterrado de todas las patrias y madres tierras.
Es así que ya no amo más que a la tierra de mis hijos, la ignota, la perdida en el mar más lejano; hacia ella enfilo empeñosamente mi proa.
En mis hijos quiero reparar el ser yo el hijo de mis padres, ¡y en todo futuro este presente!

F. Nietzsche: *Así hablaba Zaratustra*

II

El encuentro entre Damiel y Marion en la discoteca es el punto culminante del filme. Ante la mirada exhausta de Cassiel, entre los lamentos religiosos y las contorsiones sensuales de Nik Cave -casi podríamos hablar de un ritual dionisíaco donde la droga, el alcohol y el deseo están presentes- Damiel busca a Marion que pronto deja de ser “una” más entre otras participantes de la “bacanal” y en un gesto, ahora sí apolíneo, acto de belleza y forja de la propia existencia, pronta a decidirse, se acerca a la barra del bar para encontrarse con Damiel. Ciertamente el

tiempo de los personajes en esta escena es el de la decisión, resultado de toda la historia (pasada) que se ha venido desarrollando ante nuestros ojos, síntesis y apertura hacia el futuro y surgimiento de un proyecto: el de Damiel y Marion juntos.

Es el tiempo del silencio que abre la escucha y por tanto la comunicación ("comunión de las almas" que señala nuevamente el camino de la inversión cristiana, trasvaluación de todos los valores), del monólogo dialógico, de la voz de la conciencia que evoca al sí mismo (no ya al "uno" mismo) en el camino de la "propiedad" del ser. Damiel, por su lado, decidido a aprender el sentido de la existencia humana en su fluir espacio-temporal. Marion, entre tanto, que insiste en librarse de la coincidencia y la contingencia.

Es necesario creer en la seriedad de un proyecto en común aunque la época pueda no dar garantías. Se trata quizás de buscar la trascendencia a partir de viejas "verdades": la unión del hombre y la mujer; el arte. Puede no haber destino, sostiene Marion, pero hay "decisión". Y el resto de la Humanidad espera "en la plaza pública" que esa "verdad" le sea comunicada, al igual que espera el gentío en la plaza atestada lo que Zaratustra tiene que decir...

Entonces puede decirse que todo ha re-muerto para re-nacer. Homero camina por las calles de Berlín y reflexiona. Ha reencontrado su lugar como escritor. La posibilidad de ser del arte. La decisión de Damiel y de Marion instaura un nuevo protagonismo y abre una nueva historia. Hemos zarpado. Al igual que el profeta de Nietzsche, han enfilado su proa (y con ellos el resto de los hombres) hacia una tierra ignorada "perdida en el mar más lejano", en un intento de reparar el presente.

Pero esto implica antes que nada movimiento, no estadio; lo divino ha descendido a la tierra; el hombre se ha divinizado y, como para los protagonistas, para nosotros -espectadores- el futuro se abre incierto en el "Continuará" del final...

- Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal*, Anagrama, Barcelona, 1991.
Borges, Jorge L. *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.
Deleuze, Gilles. "Platón y los simulacros", en *Lógica del sentido*, Seix Barral, Barcelona, 1971.
Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*, T. II Siglo XXI. México, 1987.
Habermas, Jürgen. "La modernidad, un proyecto incompleto", 1983, en *La posmodernidad*, Kairos, México, 1985.
Juarrós, Roberto. *Poesía vertical*, Ed. Carlos Lohlé, Bs. As. 1978.
Kristeva, Julia. *Semiotica I*, Fundamentos, Madrid, 1981.
Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*, anagrama, Barcelona, 1992.
Lucrecio, Caro Tito. *De la naturaleza de las cosas*, Espasa Calpe, Madrid, 1969.
Platón. "El Filebo", Ediciones Anaconda, Bs. As. 1946.
"El banquete, o del amor", ibídem.
"Fedón, o de la inmortalidad del alma", ibídem.
"La alegoría de la caverna", Libro VII de *La República*.
Vattimo, Gianni. *Ética de la interpretación*, Paidós, Bs. As. 1992.
"Muerte o crepúsculo del arte" en *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1994.
VV. AA. . Santa Biblia, Sociedades Bíblicas Unidas, Corea, 1991.

Bibliografía

- Aquino, Santo Tomás. *El ente y la esencia*, Aguilar, Madrid, 1954
Arenrent, Hannah. *La vida del espíritu*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1984
Aristóteles . *El arte poética*, Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1964.
Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial. Madrid. 1988

BAJO EL CIELO DE WENDERS

*Gustavo Bordoni
Rodrigo Martínez Riccetto
Marisa Torres*

INTRODUCCION

La trama del film presenta a dos ángeles que sobrevuelan el cielo de Berlín: Damiel (Bruno Ganz) y Cassiel (Otto Sander). Analizaremos el paralelismo entre el proceso de humanización de Damiel y el alumbramiento de una nueva vida por el parto; relación del ángel con los niños, tomándoselo como un integrante más del mundo infantil. Luego de su transfiguración, la idea de la vida terrenal como un campo de batalla, y el empleo tanto del color y del blanco y negro, como símbolos de lo sensorial y lo espiritual. Intentaremos acercarnos al problema de la verosimilitud, cuestionándonos sobre los visos de coherencia o pertinencia que pueda conllevar una película de tema y argumento tan particulares como *Las alas del deseo*, a través de un análisis de la relación entre el cine y la realidad. Se tendrán en cuenta los postulados de dos autores con opiniones encontradas sobre la materia. Por un lado, las del alemán Siegfried Kracauer -para quien el cine debe ceñirse estrictamente a los dictámenes de la realidad-, y por otro, los del francés Antoine Laffay, quien sostiene que el cine puede alejarse tanto cuanto le plazca de nuestra experiencia inmediata, manteniendo un determinado grado.

El análisis del film desde un punto de vista superfluo o banal, nos puede presentar una creación frívola y carente de energía, en donde los personajes siempre se encuentran en momentos de transición. Pero si hurgamos un poco más, en un intento de encontrar un contenido semiótico de peso, concluiremos que la angustia es el tema central de la obra. Esto se traduce en la desorientación de los personajes, preferentemente solitarios y capaces de automutilación.

CINE Y REALIDAD

Para el autor alemán Siegfried Kracauer, “la materia prima del cine es la captación del momento mágico de la verosimilitud cotidiana”¹, el tratamiento de cualquier elemento filmico como componente de un tapiz que los integre a todos en lo que él llama “the flow of life”, el flujo de la vida.

Su obra “Teoría del Cine: la redención de la realidad física”, parte del supuesto -hipótesis y eje del libro- que “las películas serán fieles a este medio de expresión (el cine) en la medida que sean capaces de penetrar en el mundo que tenemos ante nuestros ojos”². Para Kracauer, “los films hacen valer sus propios méritos cuando registran y revelan la realidad física”, por lo cual “es lógico que el cine esté animado por el deseo de retratar la vida material más transitoria; la vida en lo que tiene de más efímero”³, como por ejemplo las muchedumbres callejeras y los gestos involuntarios.

Todas las implicaciones del énfasis que este autor pone en la naturaleza fotográfica del cine, convergen en definitiva, en la cuestión del arte. En consecuencia, el arte de una película “proviene de la capacidad que tenga el creador para leer el libro de la naturaleza”. En este sentido, el alemán concluye que “tanto más cinematográficas parecen (las películas) cuanto menos se centran en la vida interior, las ideologías o las inquietudes espirituales”⁴.

VOX POPULI, VOX DEI: EL PROBLEMA DE LA VERO SIMILITUD

Teniendo en cuenta las afirmaciones del estudioso alemán ¿podemos afirmar que *Las alas del deseo* no es cinematográfica por el hecho de centrarse, precisamente, en la vida interior y las inquietudes espirituales? En su concepto, nada podría estar más alejado de la “verosimilitud cotidiana” que la atemporalidad inherente a la condición angélica y, menos aún, la trasmisión de un ángel en ser humano. Sin embargo, en tanto espectadores, la fábula planteada en “Las alas del deseo” en ningún momento nos resulta “inverosímil”, si tomamos este término como sinónimo de “irreal”, “falso” o “no posible”. Pero lo verosímil en nada se relaciona con la verdad: verosímil es todo aquello que parece verdad y puede creerse. La verosimilitud es una posibilidad. Cuando afirmamos que cierta noticia o acontecimiento es “increíble”, no estamos diciendo que la misma sea falsa - equiparándola a la mentira- sino simplemente, en foma implícita, que es inverosímil. Es decir, con Genette, que no está de acuerdo con nuestra opinión, con nuestra ideología en tanto “conjunto de máximas y prejuicios que constituye a la vez una visión del mundo y un sistema de valores”⁵.

La historia planteada en *Las alas del deseo* es completamente irreal pero, no por ello puede negarse su calidad cinematográfica, en tanto respeta una serie de requisitos que, dentro de nuestra cultura “occidental y cristiana”, podríamos denominar la estructura tradicional del relato de ángeles.

A este respecto en “El cine en la crítica del método”, Alvaro del Amo cita un ilustrativo pasaje de *Fedro* de Platón, en el cual el griego sostiene que “el que tiene la intención de ser orador no necesita aprender lo que en realidad es justo, sino lo que parece justo a la multitud, que es precisamente la que juzgará; ni lo realmente bueno y hermoso, sino lo que le parece; porque es la apariencia la que produce la persuasión, (...). En resumidas cuentas, que se ha de procurar lo verosímil y mandar a paseo a la verdad; y que es esto, en efecto, lo que, cuando se da desde el principio hasta el fin del discurso constituye la totalidad del arte”⁶.

Tenemos entonces que, para no violentar las creencias y expectativas del espectador -ese abigarrado y complejo conjunto de máximas y prejuicios, anterior al relato mismo, que es la vox populi-, la narración no solo debe basarse por una parte en lo que la mayoría de las personas cree que es “lo real” (lo verosímil), sino también en todas las convenciones -explícitas o implícitas- que rigen esos sistemas de notación cinematográfica que son los géneros: lo que Christian Metz denomina unidades de intención social consciente.

Genette afirma que el atractivo principal de las obras “verosímiles” -que a menudo compensa su propia chatura o pobreza ideológica- radica en “el relativo silencio de su funcionamiento”⁷.

“LAS ALAS DEL DESEO”: UN RELATO DE SEGUNDO GRADO

En “El texto según Gérard Genette”, sostiene el autor francés que el relato verosímil es aquel “cuyas acciones responden (...) a un conjunto de máximas

recibidas como verdaderas por el público al cual se dirige; pero esas máximas, por el hecho mismo de ser admitidas, permanecen la mayoría de las veces implícitas”. Define la relación entre aquel tipo de relato y el sistema de verosimilitud al cual él pertenece como “esencialmente muda”, en virtud de que “las convenciones del género funcionan como un sistema de fuerzas y obligaciones naturales a las cuales obedece el relato como sin percibirlas y (...) sin nombrarlas. Lo verosímil es, pues, aquí, un significado sin significante o, más bien, no tiene otro significante que la obra misma”⁸.

De esta forma, nos resulta a todas luces pertinente o verosímil que los ángeles que nos muestra Wim Wenders -y no solo Damiel o Cassiel sino los varios otros que presenta el film, sobre todo en las escenas de la biblioteca- puedan ser no vistos por los adultos, pero sí por los niños en cuya inocencia las más añejas tradiciones occidentales han cifrado su parentesco con los ángeles. Hacia el final del film, y a través de las palabras del relator Damiel -dentro de la secuencia en que éste ayuda a Marion en sus ejercicios acrobáticos-, Wenders vincula a los niños con los ángeles a través de su común calidad de inmortales, aplicada a aquellos poéticamente. “No ha sido concebido ningún niño mortal, sino una imagen común e inmortal”, sentencia Damiel.

Del mismo modo, y en tanto seres espirituales pertenecientes a un mundo superior al humano, resulta coherente que Damiel -impulsado por la ansiedad de convertirse en hombre- no vea la hora de poder experimentar, de una vez y para siempre, por sí mismo y no en apariencia -“basta del mundo detrás del mundo”, le dice a Cassiel explicándole su determinación-, placeres tan terrenales como saborear una buena comida, sentir el calor del café en las manos y el paladar, fumar un cigarrillo, o sacarse los zapatos para estirar los pies.

Debemos enmarcar todas estas expectativas de lo que representa la vida en la tierra, aparentemente tan triviales, dentro de esa especie de víspera eterna, perpetua, por la cual se ha caracterizado la existencia (¿transcurrir?) de Damiel, y en menor medida por las dudas y recelos que lo acechan, de Cassiel: la fugacidad es ley de todos los seres, que no de los ángeles.

En este sentido, Laffay sostiene que aún la película italiana más “verista”, que incluso un documental, “se guarda de presentar cualquier cosa en cualquier orden. La obra menos aparentemente compuesta, la más rebelde al escenario clásico, por la manera en que las imágenes han sido encuadradas, planificadas, montadas, y por el ritmo que se les ha dado, conduce siempre a una forma de relato”⁹.

Aquí llegamos a lo que Genette denomina la “escala de los relatos”. Krakauer sostiene la naturaleza fotográfica del cine y que las películas serán fieles a este medio en función de que sean capaces de reflejar la realidad. Sin embargo, y en contra del alemán, Laffay refuta que “el cine tiene la facultad de alejarse tanto como le plazca de nuestra experiencia diaria con tal de que se aparte de ella *en todas partes* de la misma manera. Por eso un film suena a *justo o falso*, no según conserve o transforme nuestra realidad cotidiana, sino según sepa o no mantener de punta a punta su *grado*”¹⁰ (subrayados en el original).

Basado en Pascal, Génette establece una graduación al respecto. El primer grado estaría ocupado por “el más dócil relato verosímil”, y el tercero por el relato enigmático, liberado por completo del verosímil. *Las alas del deseo* es un tipo de

relato intermedio, de segundo grado, que Genette denomina “*relato semi-hábil*”, aclarando que una narración de estas características estaría demasiado alejada “de las trivialidades de lo verosímil para descansar en el consenso de la opinión vulgar, pero al mismo tiempo demasiado ligada al sentimiento de esta opinión para imponerle sin comentario, acciones cuya razón correría peligro entonces de escaparle: relato demasiado original para seguir siendo transparente a su público, pero aún demasiado tímido o demasiado complaciente para asumir su opacidad”¹¹.

Un tipo de historia como el presentado en *Las alas del deseo* lejos está de la clásica concepción del espectáculo holywoodense, y tampoco tiene nada que ver con la estética de, por ejemplo, el movimiento denominado de avant-garde.

LA TRASMUTACION DE DAMIEL COMO PROCESO DE GESTACION

Nacimiento implica ante todo un sufrimiento, un doble juego de duelo, de pérdida y a la vez un paso hacia lo nuevo, lo desconocido. Este juego de reacciones encontradas pero a la vez complementarias, es lo que da paso al surgimiento de la vida.

En el film encontramos un paralelismo entre la escena en que se vivencia un parto y el devenir de la trama, con el personaje Damiel, quien pasa de su situación angelical a una vida terrenal. Esta transformación del personaje es una elección propia, dada por su empecinado afán de integrar el mundo de los mortales, y por el impulso de un nuevo “compañero”, Peter Falk. El paralelismo se muestra aquí con total transparencia, enmarcado por una secuencia de imágenes y sonidos que lo lleva a confluir en una misma acción.

Luego de la gestación sentimos casi inmediatamente el ulular de una ambulancia, que aparece en contraposición al sonido con el que se venía desarrollando el film. En dicho tramo encontramos un símil muy marcado con nuestra aparición en este mundo: el niño experimenta un cambio radical, que lo transporta de un ambiente cálido y confortable a otro frío, ensordecedor y por demás agresivo, en el cual se haya ávido de protección y afecto para su supervivencia. Si pasamos a vivir junto a Damiel el momento en que decide convertirse en un ser humano, veremos que dicha elección lo transfiere a un período en el cual va a tener que experimentar pequeñas variaciones que lo conducirán al cambio. Siguiendo el hilo conductor, Peter Falk será pilar fundamental en la decisión de su compañero no humano, y quien lo impulsa a tomarla mediante diversos elementos propios del hacer cotidiano. Esto es, que lo incita a seguir sus pasos tentándolo sobre el sabor del café, el placer de poder dibujar líneas que juntas conforman otra, y el frotarse las manos para quitarse el frío. Vemos aquí y en otros tramos que Falk desarrolla ante él una actitud paternal, brindándole su apoyo, preparándolo para su nueva etapa; pero impulsándolo también, permitiendo que por sí solo descubra y vivencie momentos y realidades que lo conduzcan a un aprendizaje: “Tienes que averiguarlo tú mismo”, le dice a través de la reja del escenario de grabación de su película.

Para Damiel, el paso de ángel a ser humano será una transición que durante el film se irá dando en diferentes secuencias o “aprontes” para el cambio. Tal como si nos encontrásemos frente a un estado de gravedad, en el cual cada momento crea o aporta algo al todo, que saldrá a la luz cuando se halle completamente pronto.

En la secuencia en la que Damiel duerme ya del otro lado del muro, es cuando se produce la caída de la armadura. Esta caída trae consigo un significado semiótico que hace al desarrollo y posterior desenlace de la obra. Podemos analizar dicha acción siguiendo con nuestro paralelismo; es el momento mismo del alumbramiento. El actor despierta de un sueño transitorio, que lo condujo a ser uno más en esa tierra conflictuada y movida por un cúmulo de intereses encontrados.

En esta secuencia, el golpe que produce la armadura en su cabeza va a significar el último paso en la transmutación. Esa acción, cargada de agresividad, es la que nos trae a la mente la similitud con el alumbramiento natural, ya que ambos momentos son para quien los vive de extremo desequilibrio. Desequilibrio que es producto de un cambio, de un abandonar una situación para introducirse en otra distinta pero real.

En Damiel, observamos que igualmente ante la violencia del momento, recibe su nueva vida con una sonrisa, mezcla de alegría y asombro, como creemos debe experimentar el niño en su conducta post natal, aunque así no lo advirtamos. Instantes después de que levanta la armadura y se apresta a caminar, se observa una toma en plano general, sin personaje alguno, de una calle nevada, larga, de la que no puede verse su término con precisión. Quiere Wenders reforzar la idea, metafóricamente, de que de la vida de Damiel, como la de todos los humanos, sabemos con exactitud su comienzo, pero no así su culminación. Más adelante en la escena va caminando y al tocarse la cabeza confirma que se ha lastimado, que la armadura le provocó una herida en su cabeza y le está sangrando. Continúa aquí la idea anterior de nacimiento ligado a sufrimiento y dolor, ya que la sangre es otro de los elementos que acompaña al momento del parto.

Si continuamos aún más adelante en el film, sigue reforzándose el cuadro sinóptico. Cuando el personaje se detiene a tomar un café, su primer café, experimentará la misma relación vincular que el niño en el acto del amamantamiento. Aparece aquí, de forma subyacente, la presencia freudiana, con su teoría de la libido y del deseo sexual. Aunque *Las alas del deseo* fue realizada en 1987, Wenders refleja en ella una personalidad alimentada por las ideas que caracterizan los años de la post-guerra. Vemos que como legado, guarda dentro suyo la ideología de la teoría del psicoanálisis, y la hace intervenir en la obra de manera elíptica. En un intento de explicar el por qué de la aplicación de la teoría psicoanalítica, diremos que en la escena que Damiel pide un café y lo quiere solo, sin leche ni azúcar, puro, asume una actitud infantil, se acomoda, es como si se acurrucase, para saborear su bebida. Esta manifestación psíquica, que se corresponde con lo que a nivel biológico es el instinto, es lo que fundamenta nuestro paralelismo. Cabe aclarar además, que esta escena, que en otro contexto podría pasar inadvertida, posee un doble sentido en lo que hace al acontecer del film. Uno, el dicho anteriormente, y el otro, fuertemente ligado con el primero, nos muestra el despertar sensual del protagonista, paso que está enmarcado por el primer acto sexual del individuo: el amamantamiento. El vínculo que queremos enmarcar aquí, no es el de la mera

relación, sino que reconocemos un vínculo de doble vía: más que una relación, una interacción entre imágenes. El entrecruzamiento de ideas, que lleva a definir una vez más el perfil de nuestro ex ángel, y más aún del contexto general, posee una enorme fuerza comunicativa. Es decir, que este proceso análogo de situaciones colabora en transmitir al espectador la enseñanza que la obra posee en sí misma.

LA VIDA REAL COMO CAMPO DE BATALLA

El cielo sobre Berlín, y en la tierra los problemas económicos son el centro de las preocupaciones de los personajes de esta historia. Damiel y Cassiel dialogan sobre la eternidad, el surgimiento del hombre, sus primeras palabras mientras todo estaba bien, pero: "Después uno se abrió del círculo y corrió derecho hacia adelante. Mientras corría derecho, mirando a veces, tal vez por júbilo, parecía libre y pudimos reírnos con él. Pero luego, de repente, corrió en zig zag y las piedras volaron. Con su fuga empezó otra historia, la historia de la guerra. Hoy dura todavía".

Wenders -que vivió su infancia durante la post guerra- nos muestra los destrozos de una guerra, el desastre de una ciudad; en la cual los poetas como Homero, ya no pueden encontrar los rincones donde un auditorio esperaba la llegada de alguien que contara historias. Es el Berlín escenario de películas como la que viene a rodar Peter Falk, caracterizado por el desastre, pero por detrás de él, aparece un entramado de historias personales que siguen su curso. Homero lee en la biblioteca un libro titulado *Anatomía de la paz*, pero su recorrida por la ciudad secciona un cuerpo social que aún registra las secuelas del combate.

Esa ciudad, separada por un muro, alberga personas que día a día se someten a otra guerra más sutil, una batalla singular, sin armas a la vista, en la que el triunfo -al igual que en la segunda guerra mundial- es sobrevivir.

Una estudiante -pese a la humillación de verse prostituida- no puede vencer en esta guerra. Por dinero intenta realizar una tarea que no le cabe, todo le sale mal y siente la mirada de una ciudad que -como en las noches de la guerra- parece estar despierta.

El circo institución exitosa de otras épocas, no tiene lugar en la ciudad competitiva por lo que la trapecista Marion volverá a ser camarera. No se olvidará de sus compañeros de función del Alekan, pero el ritmo competitivo de la ciudad la obligará a buscar otras fuentes de sustento.

Wenders insiste con imágenes de marcas internacionales alemanas (Mercedes Benz, BMW, Opel), exponiendo logos de gran tamaño. El consumismo avasallante, ni siquiera deja suicidarse en la intimidad a un joven al que su ciudad no le dice nada. "El Este está en todas partes", señala aludiendo a la concepción del super Estado imperante en la República Democrática de Alemania.

Para Peter Falk la forma de vestirse es un arma: "Con un buen vestuario media batalla está ganada". Damiel se enfrenta a la vida humana y recibe una armadura que le cae del cielo: un traje de guerra en desuso, usado tal vez por otros ángeles como él y Falk al transformarse en humanos. La coraza metálica fue tirada desde un helicóptero que según se muestra en la fugaz aparición en pantalla, corresponde por sus características a una nave bética.

Al ser un atuendo en desuso, no verosímil para ataviarse en esta batalla por la vida, Damiel sigue las reglas de la sociedad capitalista y lo vende. Cuando el ex ángel despierta junto al muro, una vez que toma conciencia de su materialización, dice "en marcha". Cual orden de una patrulla militar, Damiel se apronta a recorrer caminos que sabe estarán plagados de obstáculos.

COLOR VS BLANCO Y NEGRO: LO SENSORIAL Y LO ESPIRITUAL

La secuencia en la que Damiel le comunica a Cassiel su intención de transformarse en hombre, comienza con un travelling en el cual la cámara -montada sobre una grúa- pasa por encima del muro de Berlín, desde el sector oriental al occidental de la ciudad. "Me adentraré en el río", dice Damiel y un poco más adelante, "Mirar no es mirar desde arriba, sino a la altura de los ojos". Luego de esta afirmación, potenciadora de la firme decisión de aquél, ambos ángeles comienzan a caminar a la vera del muro, mientras Damiel disfruta de antemano -mediante la narración a Cassiel- de las primeras cosas que hará una vez adquirida la condición humana.

La escena transcurre en un clima casi invernal, y la blanca austeridad de la parte oriental del muro, unida a los viejos edificios grises que sirven de trasfondo, a la pétreas frialdad del cemento, y a los soldados que -recostados sobre un automóvil cuya marca no se ve aunque sabemos que es un Voslkswagen- custodian el lugar próximos a un cercado de alambre de púas, transmiten una sensación de opresión y angustia, en la que el blanco y negro de las imágenes juega un papel trascendente.

Citando un trabajo presentado ante la Sección Técnica de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood por Natalie Kalmus -esposa del inventor del technicolor Herbert Kalmus-, el español Miguel Pereyra afirma que "desde un punto de vista amplio, la psicología del color es primordial para el director. Su primer objetivo es el de dirigir y regir los pensamientos y las emociones del público. El director cinematográfico trata de inducir un significado más pleno que el que muestra específicamente por la acción y el diálogo. La psicología del color es decisiva en este asunto, y (...) por medio de un empleo acertado del color podemos despertar estados de ánimo e impresiones que hagan al público más receptivo para los efectos que la escena con su diálogo y acción, pueda transmitir".¹²

Las sensaciones de opresión y frialdad provienen no solo de las características del escenario que se nos muestra y del diálogo de los ángeles, sino también -last but not least- del hecho que estas imágenes estén en blanco y negro.

El optimismo y la alegría de Damiel ante la inminencia de su conversión en hombre contrasta con el pesimismo de Cassiel que, luego de escuchar todo lo que hará su compañero a partir de su materialización, le responde que "nada de eso será verdad". Ni bien ha terminado de pronunciar estas palabras -y ante la sonrisa que Damiel esgrime por respuesta-, la sorpresa e incredulidad ganan el rostro casi siempre taciturno de Cassiel, quien, girando la cabeza, ve que aquél ha comenzado a dejar marcadas sus pisadas en la tierra húmeda. Este es el momento cumbre del film, puesto que marca el comienzo de la definitiva humanización de Damiel.

Wenders nos muestra este instante mágico -en el que Damiel se lleva al rostro una especie de piedra de forma oval, en actitud meditativa- por medio del color. La toma, en primer plano, dura solamente unos segundos, ya que inmediatamente se funde con un plano general en blanco y negro que muestra a los guardias del muro, y a Cassiel tomando a Damiel en brazos para llevarlo al otro lado del mismo, frontera entre lo espiritual y lo material.

“Así como cada escena tiene su tónica emocional que es la que con preferencia ha de transmitirse al público, así también a cada escena y a cada tipo de acción corresponde, precisamente, un color determinado, que es el que armoniza emocionalmente. Los tonos neutros, blanco, gris y negro, aunque teóricamente no son colores, también tienen unos efectos emocionales bien comprobados y definidos”¹³, sostiene Natalie Kalmus.

El pasaje del ángel Cassiel y del ahora ángel-hombre Damiel de un lado al otro del muro está marcado por un fundido de ambas caras de este en plano general, por medio del cual se muestra el contraste entre el gris del sector oriental y la explosión de colores de la parte occidental. Es que la situación ha cambiado radicalmente, y no sólo en lo que al empleo de los tonos se refiere. La música celestial, monótona, que acompaña el pasaje a través del muro, es sustituida ahora por los más terrenales sonidos de la calle, el seco golpe de la coraza cayendo sobre la cabeza de Damiel ya hombre y el estruendo producido por el motor y las aspas del helicóptero.

Miguel Pereyra sostiene que el lenguaje del color en el cine va directamente a nuestras sensaciones -que no a nuestros recuerdos más íntimos donde casi no existe-, las cuales crean un estado de ánimo, y es justamente ese cambio de estado el que Wenders nos ilustra con su alternativo empleo del color y el blanco y negro.

Cabe, pues, sostiene el autor español, “pensar que el color brillante que apetece nuestro instinto nos gustará para lo anecdótico, lo descriptivo, lo espectacular, es decir *lo exterior, lo que perciben nuestros sentidos*. Lo otro, lo hondo, lo inmaterial, *lo que percibe nuestra parte anímica* (subrayados nuestros), se dirá en imágenes de color muy suave, sin colorido, en blanco y negro, a tono con lo que se graba en la media luz de nuestros recuerdos y de nuestros sueños, donde la misma luminosidad es más bien una noción que una visión.”¹⁴

8. Idem.
9. Laffay, Antoine, *Lógica del cine. Creación y espectáculo*, Editorial Labor, Barcelona, 1966, pág. 113.
10. Idem, pág. 131.
11. Genette, Gérard, op. cit., pág. 64.
12. Pereyra, Miguel, *El lenguaje del cine*, Ediciones Aguilar, España, 1956, pág. 157.
13. Idem.
14. Idem.

Notas

1. Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Ediciones Paidos, España, 1989, pág. 5.
2. Idem, pág. 13.
3. Idem.
4. Idem.
5. Genette, Gérard, “Verosimilitud y Motivación”, Revista Maldoror, Montevideo, Nº 20, 1985, pág. 62.
6. Del Amo, Alvaro, *El cine en la crítica del método*, Edicusa, Madrid, 1969, pág. 41.
7. Genette, Gérard, op. cit., pág. 63.

LOS ESPEJOS DEL FIN DEL MUNDO

*Federico Beltramelli Montero
Alberto Blanco Llerena*

INTRODUCCION

Munido de una complejidad narrativa en la que convergen historias, lenguas, países, ciudades y en definitiva tiempos y espacios diversos, el film *Hasta el fin del mundo* de Win Wenders -que fue definido por él como «la última película itinerante»- conforma una consecutividad de imágenes preñadas de un gran flujo de sensaciones que presentan, paradójicamente, la culminación y el zenit de una cultura de la imagen.

La concepción platoniana de diégesis que lleva a la teoría del cine Etienne Souriau en la década del 50, como el universo espacio-temporal donde se desarrolla la acción y los sucesos en toda obra cinematográfica, nos permite introducirnos en la historia y el argumento que propone Wenders.

La película, una obra en clave irónica que incorpora en su corpus un conjunto de otros films, termina configurándose como un «gran film» que engloba la problemática de la representación, la mediatización en la aldea global propuesta por Mac Luhan, el eje de los sueños, llegando a cuestionar paradójicamente la propia experiencia cinematográfica.

La complejidad narrativa se evidencia en la concurrencia de varios films en uno solo, acompañado de una carga irónica permanente. Una parodia filmica de las películas de amor, de espionaje, de ciencia ficción, psicológicas, de detectives, de exploradores, antropológicas, de aventuras, hasta llegar a transformarse en una obra sobre el propio cine.

Hasta el fin del mundo muestra, sobre la base de presentar grandes films comerciales y sus estereotipos, el cine mirándose a sí mismo.

En la categoría de «film de amor», encontramos a Claire Tourner persiguiendo a Sam Farber a través de quince ciudades en ocho países, viajando por cuatro continentes, terminando el periplo en Australia («el fin del mundo»). Esta primera parte del film, el viaje alrededor del mundo, no es más que la contrapartida de *La Odisea* de Homero, si hubiera sido escrita con una pluma femenina y contemporánea¹. Claire interpreta una Penélope que por cierto no se queda esperando a Ulises, sino que lo sale a buscar hasta la remota Australia.

El título del film concita una convergencia de ambigüedades intrínsecas. *Hasta el fin del mundo* señala el final del tiempo y el espacio, las coordenadas de la diégesis. El comienzo y el fin no logran diferenciarse en el discurso (que mantiene una estructura circular), sí en la historia en la cual el lugar y el tiempo son coordenadas indisolubles.

En el título se alude también a un posible final del tiempo que se ve reforzado por el año en que transcurre la diégesis (1999, el fin del milenio), y el anunciado fin del mundo por el desastre del satélite. El miedo generalizado desde la década del 50 a un posible desastre nuclear, es también explotado por el director que lo hace funcionar en base a una intertextualidad que se remite al film *2001: Odisea del espacio*, palimpsesto implícito en el film de Wenders.

La segunda parte del film se conforma en torno al tema de la visión, los sueños, la imagen en la imagen, llegando finalmente al problema de la representación. Refugiados en un punto recóndito de Australia y viviendo con una tribu autóctona y primitiva, el científico Henry Farber (padre de Sam), instrumenta un laboratorio

y construye un invento con el cual pretende hacer ver a su esposa ciega (Edith Eisner). Frente a un mundo temeroso de estallido nuclear que significaría un virtual fin del mundo, los personajes principales (Sam y Claire) haciendo uso del invento quedan inmersos en la materialidad exhibida de sus propios sueños... un mundo tal vez más peligroso que el planeta en 1999.

Con la temática tratada en esta segunda parte, el film integraría el género mayor dentro del cine: el cine que trata del cine. Wenders fusiona casi todas las categorías fílmicas en una sola, que ocupa a todas las demás y a sí misma.

PROYECCION Y EXHIBICION

Dos acciones que se enmarcan y se designan, técnica y estéticamente diferentes, son las propiedades de exhibir y proyectar imágenes. La distancia técnica que separa una experiencia de la otra radica en primer lugar en la evidencia inmediata de la comprobación de la visión en cada una de ellas. La capacidad técnica de proyectar es inherente al cine, un haz de luz que atraviesa al celuloide en forma de cono danzante², que perfora la oscuridad para verse frenado por la pantalla que lo transforma en una combinación de luces y sombras. La exhibición se define por la transmisión de información por canales electromagnéticos y la recepción por medio de haces de energía, que dibujan las imágenes transmitidas en un tubo de vidrio.

El terreno técnico despierta al estético, de allí que se desdibujen los límites, al menos en el análisis de la presentación y recepción de imágenes cuando nos enfrentamos a las experiencias de proyección y exhibición. Como arte de la modernidad el cine debe ceñirse a una participación masiva en su recepción, dada su característica de espectacularidad.

La visión en casi todas las artes se encuentra acotada en lo inmediato, al lugar físico en el cual se realiza. Estos locales son específicos y se distingue en ellos un universo artístico que tiene como corolario la experiencia estética de la recepción. Cualquier experiencia de índole estética prevé y necesita de un espacio de quiebre, de un efecto de fractura en el cual se asegure una separación y un aislamiento. «La técnica reproductiva, desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición»³. El problema de la reproducción en el cine se atiene también a la multiplicación de cintas para la posterior exhibición en video, extremo que trae aparejado la domesticidad de la experiencia estética.

El cine como local específico toma el nombre de la forma de arte al cual se sustrae, para adscribirse a una relación metonímica entre la forma artística y el nombre del lugar que cumple con el propósito de verla realizada.

La especificidad que rodea al cine como local encuentra su opuesto en la domesticidad de la exhibición del video en cada hogar. Marcada diferencia es la que se puede establecer entre la proyección pública y masiva, y la exhibición privada y doméstica que conforma un detrimento de la espectacularización del cine como arte. Algunas experiencias estéticas son compatibles con la convivencia y la domesticidad, no necesitándose locales específicos para presentarlas. Encontramos los ejemplos de la lectura, la pintura y la escultura, pero generan igualmente un

aislamiento en el momento personal de su recepción. Se establecen lugares particulares dentro de un hogar para colocar las obras de arte, y las fotografías «excepto en las ceremonias forzadas de algunas reuniones aburridas, deben ser miradas cuando se está solo»⁴.

Todas las artes se corresponden con una experiencia de quiebre, pero ninguna de ellas logra equipararse al cine. La privacidad distinta, el apartamiento al cual paradójicamente se accede dentro de un cine, dista de las otras artes. En contrapartida la exhibición doméstica de un video atrae demás placeres que el cine disminuye; intereses comunes, la identificación con otros espectadores y su comunicación con ellos, generando la profanación de la experiencia y desvirtuando la vinculación anónima con la obra.

En la experiencia de la televisión se siente cierto hastío ante la pérdida de la oscuridad y el anonimato, al reducirlos a un espacio familiar, connotado y conocido, que no suspende el espacio y el tiempo propios de la experiencia cinematográfica. Por eso algunas veces, se soporta «apenas la proyección privada de un film»⁵.

El cine posibilita que el haz de luz nos atraviese al igual que al celuloide, y nos empuje a mezclarnos con las imágenes, invitándonos a romper la distancia entre la butaca y la pantalla, distancia prevista y sostenida espacialmente como necesaria en la exhibición familiar de un video.

La disyuntiva proyección-exhibición ha dado nacimiento a una forma de designar el «modo de ver» la imagen del «cine en situación». Hace algunas décadas la Academia Francesa incorpora un neologismo para distinguir el verbo «ver» (cualquier objeto), de ver un film. El término en francés es «visionner», pero su uso devino en nombrar la visión de un film con cierta especificidad analítica. El neologismo retorna a su uso para conceder su significación en la década de los 80 a la visión en pantalla, sobre todo en computación y se transforma en un término de informática.

En español la Real Academia fija para el verbo «visionar» un significado derivado de «visión» en su segunda acepción: ver visiones o ver todo lo imaginario, tal vez el adecuado sentido que se quiso instaurar con el verbo francés «visionner», como referencia a una visión alucinada, diferente y sobreimpresa en la visión de un film. «Ocurre como si, ante la imagen fotográfica (*l'éase cinematográfica*), la vista empírica se desdoblase en una visión onírica, análoga a lo que Rimbaud llama «videncia», no extraña a lo que los videntes llaman «ver» (ni tal vez a esa satisfacción que los «mirones» logran con la mirada): una segunda vista, como se dice, reveladora de bellezas o de secretos ignorados por la primera. Donde parecía bastar el verbo *ver*, los técnicos inventaron el verbo *visionar*, y ello no fue al azar»⁶.

LA EXPERIENCIA CINEMATOGRÁFICA

La experiencia cinematográfica concita una particularidad que la sobredimensiona. Inmersos en una «cultura de la imagen» que desplazó en el siglo XX a la «cultura de la escritura», vemos que el cine lleva en el seno de su recepción-creación una identidad parojoal. Reúne por un lado una experiencia de quiebre y

aislamiento personal, que a su vez tiene como condición necesaria su presentación pública y anónima, pero poblada y numerosa.

Wenders como creador refuerza esa identidad parojoal del cine. El arte como creación necesariamente concurre a una ruptura con lo inmediato, una instancia individual, particular, única y no pública en su consumación. El director a través de la obra nos abre sus sueños, porque «todo aquél que realiza una actividad creativa debe fundamentarse, basarse en sus propios sueños».⁷ Otras artes en su creación prevén una recepción estética individual en relación a la obra. Por contraposición el cine adhiere a una recepción masiva y la creación en un film irrumpen en una «catarsis» pública que se ve como el sueño de otro.⁸

En esta «situación de cine»⁹ se pueden identificar las características particulares que rodean la experiencia cinematográfica. Entrar al cine significa sumergirse en una oscuridad que invita al anonimato y a la privacidad. Entramos al cine sin saber quién se sentará a nuestro lado, ni queriéndolo saber, con una oscuridad que ausenta por algunos minutos el sentido de mundanidad. Este estado de individuación previo a la recepción, nos transporta a una situación de descanso, en la cual munidos de cierta inefabilidad, nos retrotraemos en una instancia regresiva que antecede a cierta «hipnosis».

La oscuridad de la sala y la posición distendida e irresponsable del cuerpo, imprimen cierta cuota de erotismo a la experiencia cinematográfica. La inhibición de la motricidad y su disminución junto a la fascinación de la pantalla, guardan cierta similitud con las condiciones que se dan en la infancia al constituirse imaginariamente el Yo, después de la «fase del espejo».¹⁰

Logramos distinguir en el espectador un fenómeno que podríamos llamar de hipnosis o somnolencia. La disminución de la actividad motriz, lo oscuro del cine, la desocupación con que se entra al mismo, el anonimato por fin alcanzado, el «polvo luminoso que se proyecta y danza»¹¹ sobre la pantalla, procrean un estado de semiregresión que refuerza la canalización de la energía psíquica disponiéndola para la asimilación del universo imaginario del cine. Se activa así lo que Barthes denomina como un estado hipnótico o lo que Julia Kristeva llama una instancia de fascinación capaz de cumplir la función de catarsis, que emularía a las tragedias griegas.

LOS SUEÑOS Y EL CINE

El cine basa su estrategia perturbadora de las emociones, en una primera instancia, en la captación de la realidad física por sí misma. El espectador no puede quedarse ajeno a las imágenes reproducidas fotográficamente, más si este mundo está presentado en movimiento. La atracción por las imágenes en movimiento causa una commoción a nivel sensorial. En otra instancia se encuentran las configuraciones espaciales y temporales de la que el cine es propietario, las cuales constituyen una mayor exigencia psicológica a las que debe apelar el receptor. «El cine es el mejor maestro, porque enseña no sólo a través de cerebro, sino a través de todo el cuerpo».¹²

Al igual que en un estado de sueño, el pensamiento reflexivo se redime ante el «vértigo mental» producido por las «tempestades internas». El espectador

pierde el control de su Yo como regente de su conciencia y la misma se torna aletargada, «en un estado intermedio entre la vigilia y el sueño que favorece las fantasías oníricas».¹³ El espectador se introduce, liberado del control de su conciencia en un laberinto donde encuentra correspondencias sígnicas con sus proyecciones psíquicas.

La convergencia a la que se sustraen el cine y los sueños ha sido abordada por los teóricos desde la aparición del cine mudo, con el afán de auscultar la presencia de uno en los otros en forma simultánea. Respecto a este tópico, podemos citar su repetida presencia en los estudios sobre cine: «el cine es creador de una vida» (Apollinaire-1909), «el cine es sueño» (Michel Dard), «es un sueño artificial» (Théo Varlet), «parece que las imágenes que se mueven han sido especialmente inventadas para permitirnos visualizar nuestros sueños» (Jean Tédesco).¹⁴

La temática de los sueños y su representación recubre la trama de la película desde su inicio, extremo que se presenta en la experiencia del laboratorio, donde Claire y Sam Farber mediante la utilización del dispositivo inventado por el científico, logran apoderarse de sus sueños. La capacidad de registrar las «imágenes interiores» que poseía el invento, brindaba la posibilidad de transmitir directamente al cerebro, obviando los órganos sensoriales, impulsos eléctricos que conformaban las imágenes grabadas. De esta manera el Dr. Farber conseguía que Edith (su esposa) que era no vidente, pudiera rescatar imágenes que eran grabadas con anterioridad.

El descubrimiento del científico lograba registrar los sueños de las personas mientras dormían; los cuales podían luego ser reproducidos en una pantalla. De esta forma se accedía a los sueños, recuerdos e imágenes mentales, que conforman la faceta particular, individual y oculta de todo ser humano. La interioridad se encontraba desnuda y reproducida en su misma sustancia (las imágenes), otorgando la posibilidad de ser observadas por cualquiera.

Actualmente es imposible reproducir los sueños y recuerdos sin la mediatisación que prevé el uso de la palabra con sus características inherentes de exterior, compartida y convencional. Si creemos que entramos en los sueños de otros por intermedio de la palabra, estamos haciendo presente una ausencia por una representación de diferente sustancia; una interioridad que no ha podido ser nunca develada. Biológicamente no apto, el hombre busca cobijarse en invenciones tecnológicas que le otorgan la certeza de abrir, como el cine, una brecha hacia los sueños.

La occidentalidad representada por el Dr. Farber y el afán de superación en conocimiento, se contrapone con la visión depositaria de la sabiduría de las culturas aborígenes y primitivas. Los integrantes de la tribu australiana, son los primeros en percatarse de la vejación de lo infranqueable en lo humanamente posible. «Son los únicos que comprenden en forma inmediata que los sueños pertenecen al terreno de lo sagrado, que no debe ser transgredidos».¹⁵

El cinéfilo nos es más que un entrometido que trata de descubrir en el film como interioridad de otro, las urgencias que lo abruman y los sueños plasmados por el creador. La máxima transgresión es la que realizan Sam y Claire al atreverse a ver sus propios sueños, instituyéndolos como sus propios films. Tal vez descubran su particular manera de hacer cine, grabando sus sueños y estableciendo un vínculo

correlacional entre la proyección de sus sueños (mediante el mecanismo técnico) y su anterioridad en el presente, que a su vez está siendo exhibida.

La experiencia de ser espectador del film *Hasta el fin del mundo* concita: participar de la fascinación y el sueño de ser espectador del film, a su vez descubrir los sueños de Wenders plasmados en la obra y al mismo tiempo internarse en los sueños de los protagonistas, estableciéndose una circularidad entre los sueños y sus creadores. Se consumarían así «los sueños dentro de los sueños», equiparándose con el concepto del «cine en el cine», que manejaremos más adelante.

EL ESPEJO NOS TOCA

La sumatoria de todos los procesos intra-interpsíquicos que se dan en una experiencia cinematográfica, se ven condensados en una entidad que aparece como fértil para concentrarlos. La imagen como la representación de una ausencia, consigue en el «doble» un soporte donde sentar efectivamente la alienación y la necesidad mayor de concebir una superrealidad absoluta.

Edgar Morin sitúa en el concepto de «doble» una máxima que engloba una visión panóptica, con capacidad de comprimir la realidad presentada como incommensurable. El «doble» se definiría como la concentración de «todas las necesidades del individuo... la inmortalidad... esta imagen fundamental del hombre, anterior a la conciencia íntima de sí mismo reconocida en el reflejo o la sombra, proyectada en el sueño, en la alucinación... y magnificada en la creencia, en la supervivencia, los cultos y la religión».¹⁶ El doble puede configurar una conciencia paralela, otro Yo, disociándose del hombre que duerme «para ir a vivir literalmente la vida suprarreal de los sueños».¹⁷ La fisión otorgada al hombre al poder distinguir su individualidad proyectada, hecha imagen, configura un depositario de «los deseos, temores... su superyo, y su Yo», instancia que no redime sino que afirma la potencialidad del ser, al realizar «el bosquejo fantástico de la construcción del hombre por el hombre».¹⁸

El espejo ha formado la idea de ser poseedor del «doble», como reflejo y reproducción de la individualidad en una imagen. La magia que se le otorga al espejo en la actualidad, al igual que al concepto de «doble», se ve recortada por su presencia en lo cotidiano. El cine toma al «doble» y al igual que en los sueños, lo pliega al individuo haciendo que viva y se refleje en él, en cada experiencia cinematográfica.

Cuando Claire comienza a observar sus sueños grabados, se encuentra con su «doble» presente en la pantalla. El «doble» se corporeiza en la imagen con una vida propia y en cierta forma se une a Claire como individuo en un presente. Este espejo que era reflejo, introyecta a Claire, separándola de la realidad e introduciéndola en el mundo «suprarreal de los sueños». La representación de la ausencia que presenta la pantalla, es su presencia en su ausencia. El «doble» que conduce a la necesidad exacerbada de la inmortalidad, impregna a Claire de un a-tiempo (el de los sueños) que la lleva a la imposición de su cronología individual en una suprarrealidad.

La experiencia que viven Claire y Sam transcribe tal vez, lo que Michel Dard plantea como la nueva sensibilidad que descubre en jóvenes cinéfilos y en su

propia experiencia directa. «Nunca, en efecto, se ha visto... una sensibilidad de esa clase: pasiva, personal, nada humanística ni humanitaria; privada de cualquier objeto, o, mejor, adherida a todos ellos como la niebla y penetrante como la lluvia; difícil de soportar, fácil de satisfacer, imposible de refrenar; desplegado en todas direcciones, como un sueño excitado, esa contemplación... que acumula necesariamente sin dar nada».¹⁹

EL CINE EN EL CINE

La problemática de la imagen dentro de la imagen, el cine en el cine, la «mise en abîme», puede ser resuelta si tomamos lo que Roman Jakobson distingue como la función metalenguística. El metalenguaje consiste en un lenguaje que se tiene como referente a sí mismo; de ahí que se hable de un discurso dentro del mismo discurso. Según Christian Metz cada film nace en el film y el código cinematográfico se instituye con la proyección de cada película en la cual se lo puede descubrir.

Lisa Block de Behar distingue una similitud del concepto de metalenguística con lo que se podría denominar «metacinematografía»: cuando un film es objeto de referencia en el film mismo. El cine se toma como referente a sí mismo y se refleja como en un espejo con el film como discurso, el cual se articula explicando esta simetría. La «mise en abîme» («al borde del abismo») constituye una síntesis heredada de la heráldica y la blasónería, con sus representaciones de escudos hasta el infinito. Síntesis estructurada por imágenes dentro de imágenes, fusionadas en una representación infinita de inclusión. La correlación espeacular produce, por establecer representaciones al infinito, una sensación de vértigo al no verse el final de la consecución de imágenes. Encontramos que la función metacinematográfica es responsable de incorporar confusiones entre ficción y realidad, colocando al espectador siempre «al borde del abismo».

En *Hasta el fin del mundo* se presentan varios ejemplos de «la imagen dentro de la imagen» o el film incluyendo al film. Entre ellos los teléfonos que combinan la transmisión de la voz y la imagen de quien habla, la máquina registradora de imágenes que maneja Sam Farber en su periplo y las grabaciones que realiza Claire alrededor del mundo, robando imágenes que Wenders reproduce en un montaje paralelo en el propio film. Estas secuencias emulan las grabaciones con cámaras de video caseras (por la poca definición) e incrementan el realismo de la película por el carácter subjetivo de las tomas, además de producir el efecto que prevé la metacinematografía como fusión inclusiva de imágenes.

La experiencia de la superposición del «sueño en el sueño», de la circularidad de los sueños y sus creadores, nos proporciona otro ejemplo del fenómeno de encontrarnos «al borde del abismo». Vemos aquí representada la consumación de la circularidad que se arrastra al infinito. Claire, Sam y el Dr. Farber se compenetran en la máquina de exhibir sueños, creando así un mundo particular de correlación entre sus sueños y su ser en presente. Este cosmos se incluye dentro del film de Wenders (un sueño fijado materialmente), que a su vez es recibido por los espectadores en un estado progresivo de iniciación onírica.

LA FOTOGRAFIA Y LA MUERTE

Al registrar una «copia» de una porción de realidad, los fotógrafos se mueven no siendo conscientes que de alguna manera son «profesionales de la muerte».²⁰ La propia presencia que corrobora la fotografía la deja exenta de cualquier revisión, «es un certificado de presencia» dice Roland Barthes. Pero una presencia que hace coincidir en un tiempo y espacio nuevo el «estar ahí de la cosa» y «el haber estado ahí»²¹, que asegura un pasado que se ve y se toca como presente.

La fotografía como mensaje sin código, no es una copia fiel de la realidad, sino solamente un emergente de lo real sucedido. Legítima una entidad independiente que no imita ni representa, sino que por el contrario instituye una propiedad del ser nunca antes vista, «una conciencia puramente espectadora».²² Esta encuentra en la fotografía, la realización de un registro que provoca el interjuego de presencia-ausencia, introduciéndonos en la sensación del «haber estado allí», que acompaña una conciencia más proyectiva. Esto último estaría implicando que la fotografía pertenece más al campo de lo mágico que del arte. La síntesis «mágica» de la fotografía al querer conservar la vida, lleva a que el acto de disparar la máquina emule, metafóricamente, la posibilidad de congelar en una placa la presencia misma de la muerte, configurándose como acto y consumación de la misma.

Toda sociedad establece la necesidad de otorgar la muerte a alguna entidad al menos presente. Al coincidir con el retroceso de ritos y religiones con sus cuerpos simbólicos imperantes, emerge la fotografía como receptáculo de la muerte sin configuración institucional, tal vez «una muerte chata».

Encontramos la paradoja de que la fotografía como instancia de creación y eternización se consume en un tiempo fugaz por su propia materialidad. Se contrapone con la «inmortalidad» del monumento, al cual las sociedades modernas renunciaron instituyendo la magia de un mensaje sin código, con una duración mínima en el eje temporal. La fotografía como entidad independiente logra condensar en su interior fracciones que poseen ciertas cuotas de muerte.

En *Hasta el fin del mundo*, Edith la madre de Sam, mediante el invento cinematográfico de su esposo, logra captar imágenes de una realidad que le era ajena, por su condición de no vidente. La aprehensión de esas imágenes por parte de Edith establece cierta analogía, con el testimonio de lo real que se impregna en la fotografía. Edith luego de recibir esa carga de tiempos, espacios, presencias y ausencias de las imágenes de sus seres queridos, acumula la síntesis vida-muerte contenida en las imágenes. En ese momento vemos el «estar ahí» y la certeza de que lo que está allí va a morir. Es así que la Sra. Farber se deja morir, tal vez con la seguridad de poder hacer eterno lo que registró en sus imágenes internas.

Edgar Morin en su ensayo antropológico *El cine o el hombre imaginario*, traduce un tratamiento de la fotografía como trasiego de la ausencia a un presente buscado y querido por quien mira la foto. Según Sartre, quien mira la foto desea que «el original se hubiera encarnado en la imagen».²³

La experiencia de mirar fotografías de acontecimientos y seres queridos es un ejercicio de contemplación reconfortante para el individuo, que trae y acerca a sí la presencia de la ausencia. El enfoque antropológico de Edgar Morin, descubre

en la fotografía una fuerza ritual que transgrede lo cotidiano, para instalarse en una instancia de culto a la muerte que atenúa la ausencia. Morin se pregunta si «la difusión de la fotografía ¿no ha reanimado en parte las formas arcaicas de la devoción familiar? O más bien, ¿las necesidades del culto familiar no han encontrado en la fotografía la representación exacta de lo que los amuletos y objetos realizaban de una manera imperfectamente simbólica: la presencia de la ausencia?».

Los fotógrafos registran imágenes, sobre todo los aficionados, de cuanto suceso escapa a lo cotidiano. El único hecho no fotografiado es el duelo, tabú proclive a portar lo siniestro en su entera consumación. Tal vez el duelo sea la verdadera presentación de la muerte, por lo tanto no merecería ser registrada en su inmensa «chatura».

Las proyecciones de nuestro espíritu que tiñen las placas son las propiedades que la fotografía fija y nos devuelve, por eso su riqueza no está en lo que registra, sino en lo que el individuo encuentra de alusivo en ella.

Edith Farber en el film empaña las imágenes que logra captar, con evocaciones que depeden intrínsecamente de sus sentimientos. Por ello la experiencia de Edith traslucen un ritual personal que trasunta la simple evocación y canaliza la muerte.

EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACION

Hasta el fin del mundo es un film en el que se presenta de manera coyuntural e implícito en su trama, el problema de la representación. La problemática es planteada en la actualidad con carácter dilemático y ha sido fruto de reflexiones ante la eclosión en el mundo de las imágenes a través de los grandes medios de comunicación visual. El sistema de procreación de imágenes se colapsó dando origen a un sinfín de representaciones virtuales que han llegado a instaurar, lo que se ha dado en llamar «la crisis de la representación» en la sociedad contemporánea.

Si bien estamos inmersos en plena crisis representacional, el problema es de larga data. Podríamos remontarnos a los orígenes del pensamiento occidental, los clásicos griegos: Platón y Aristóteles, que aportan una perspectiva que vislumbra el génesis mismo de una discusión hasta el momento no superada.

El individuo logra aprehender su pensamiento solo mediante el mecanismo de la introspección, recorriendo la configuración de sus imágenes interiores. Los esquemas de pensamiento de otro individuo son inaccesibles salvo por la vía mediata de la representación y los sistemas sígnicos, primando entre ellos el lenguaje. Así se logra representar lo real por intermedio de la correlación establecida entre furtivos semióticos que comprenden signos como representantes de lo real.

El hombre tiene la necesidad imperante de pasar por la representación como forma de aproximarse a la realidad. El individuo logra apartarse de la situación, lo que Cassirer denomina la fractura antropológica, es decir la condición natural del hombre de separarse de las condiciones y la situación en que se encuentra. Este precepto establece una ruptura con las circunstancias que, a través del signo

las representaciones permiten, suspendiendo las coordenadas temporales y espaciales al abstraerse en una interiorización.

Si el individuo no tiene una relación primaria y directa con las cosas, el gran problema es ¿qué relación guardan esas representaciones con la realidad? La facultad humana de establecer representaciones bajo forma de signos y especialmente por las configuraciones icónicas, se distorsiona al mediatizarse y recrearse por intermedio de aparatos técnicos, que deslindan completamente al hombre de lo originario de la idea.

Toda representación guarda con lo representado relaciones de semejanza o de diferencia, pero manteniendo y compartiendo siempre propiedades particulares con los objetos representados. Toda representación intenta ser, en cierta manera, una copia de la realidad, una imitación. Lo que para los griegos recaía en la figura de la mimesis como experiencia de representar a la cosa a través de una imitación que lleva implícito el objeto.

Platón en su obra *La República* incursiona dentro de la planificación de una ciudad ideal en el tema de las artes como formas que se da el hombre para intentar copiar meramente la realidad. Sin duda el gran filósofo griego, se encontraba obsesionado con el poder que procreaba la imitación y manifestaba una aversión hacia ese fenómeno. El mismo Platón dice: «de suerte que hemos demostrado suficientemente que todo imitador no tiene sino un conocimiento muy superficial de lo que imita, que la imitación es un puro entretenimiento, sin seriedad alguna, y que los que se dedican a la poesía trágica... son tan imitadores como es posible serlo». ²⁴

Platón deplora de las artes la imitación porque son representaciones que se encuentran en un tercer grado del original, del objeto como ideal, que solo puede haber sido ideado por una entidad superior. Para Platón estas representaciones son tal vez objetos degradados por estar muy lejos del original. «Pues bien, a esta declaración quería yo conducirte cuando decía que la pintura y, en general todo arte de imitación realiza su obra muy lejos de la verdad y que así mismo tiene el comercio, relación de amistad con aquella parte de nosotros más alejada de la razón y que no se propone nada sano y verdadero».

El verdadero arte se orientaría a lograr representar el plano de las ideas, el arquetipo, a lo que nunca el individuo accederá. En un primer grado de alejamiento del arquetipo se encontraría el concepto de la idea, el que tenemos del arquetipo mismo. En un segundo grado de distanciamiento encontramos al objeto-idea, es decir la idea del objeto que cada uno tiene, y que luego la construye alguien, el artesano. En un tercer grado, al que Platón presenta con tanta aversión, ubica las imitaciones practicadas por los poetas, pintores y escultores, imitadores de una creación particular como lo es la del artesano, y que consiguen así apartarse tres grados de la verdad. «Es evidente, además que el poeta imitativo no es naturalmente propenso al principio racional del alma, ni su talento se esfuerza en ajustarse a ese principio por propio que quiera conquistar los aplausos de la multitud, sino a los caracteres irascibles y volubles que son fáciles de imitar». ²⁵

El poeta imitador de la fracción del alma que se entrega a emociones varias, al representarlas, crea en el hombre la efusión de la parte irracional del alma, que se instituye a través de la imitación como una conciencia espectadora de la tragedia de los otros, como una forma de colmar los deseos y angustias propios.

La experiencia cinematográfica recubre una manera de imitar la parte emotiva de lo que Platón denomina "alma". Su representación es creada imitando el segundo grado y a veces hasta un tercer grado, configurando una instancia en la que es posible una práctica de catarsis del espectador. La sustitución de la realidad por intermedio de la reproductibilidad técnica de los medios, en la que la imitación es el procedimiento predominante y subyacente, llevaría a un cuarto grado de separación de la verdad, arribando a una supresión y hasta destrucción de la realidad.

El film de Wenders nos presenta una secuencia que, en forma coyuntural, podemos analizar como Platón concibe la imitación y su grado de terciedad. Edith en la secuencia en la que logra incorporar imágenes por el invento del Dr. Farber, percibe los íconos en forma similar a pinturas. Se distingue un segundo grado de imitación en el hecho de que Sam Farber capta imágenes con ayuda de la máquina de «visión», y en un tercer grado en la reproducción de ellas y su recepción por parte de Edith, similar a la observación de cuadros. «Las primeras fotos que un hombre contempló... deben haberse parecido semejantes, como dos gotas de agua, a pinturas». ²⁷

Aristóteles en *El Arte poética* menciona a la imitación como necesidad intrínseca en los caracteres biológicos del hombre. Esta capacidad connatural del individuo lo diferencia de los demás animales; la imitación es responsable, en cierta forma, de la supervivencia del hombre.²⁸ La función instintiva de la imitación se transforma en una función artístico-estética. La necesidad de imitar por placer mediante la creación artística, que parecería prescindible y lujosa, se vuelve imprescindible porque no existe comunidad humana que no transforme la necesidad en placer mediante las obras de arte. «Todos se complacen con las imitaciones, de lo cual es indicio lo que pasa con los retratos...».²⁹ transformándose el placer estético nuevamente en una necesidad.

En *Hasta el fin de mundo*, la necesidad exacerbada de imitar y representar al infinito, se ve reflejada en el placer que Claire y Sam encuentran en poder transmitir las imágenes a Edith. Ese placer degenera nuevamente en una adicción al lograr grabarse sus sueños y reproducirlos, llegando a separarse y destruir el principio de la realidad. Los protagonistas mediante la reproducción espectral, imitativa y mediatizada de sus interioridades, conforman en sus imágenes interiores un mundo de sueños y de ficción del que se vuelven adictos. Ha existido un desmedido exceso de imágenes, una violación de los sentidos como receptores, que ha llevado a los personajes a verse despegados de las coordenadas, introduciéndolos en una circularidad propia.

El film trasunta lo cinematográfico para introducir la escritura, soporte de la lectura, como actividad racional que se opone a las imágenes que llevan a un final virtual del mundo dando origen a un nuevo comienzo. Al igual que el mito de la verbocreación, se recrea lo antes perdido: la racionalidad... y por ende la conexión con la realidad. Así la escritura y su orden racional logran un efecto de curación en Claire. Sam encuentra el orden al compartir su sueño con dos aborígenes, en un sitio de apariencia desolada. La experiencia de sueño de que Sam es partícipe, ordena y encauza su interioridad distorsionada por la representación externa de sus sueños.

Win Wenders, como cineasta, plantea una paradoja que encubre una ironía de la cual él es coautor. Siendo un realizador de cine y teniendo

indefectiblemente que reproducir imágenes en sus creaciones, propone en este film ironizar los géneros cinematográficos mediante la exageración estereotipada de sus tramas. Presenta además un título cuya ambigüedad aparece como incommensurable, y él mismo plantea que la adicción desmedida de imágenes pueden llevar «hasta el fin del mundo».

Al final del film, abre un nuevo comenzar (del milenio) a través de la escritura y la lectura, configurándose así un eterno retorno.

EL ESPEJO SE HA ROTO

«Parece que no ocurriera nada, nada pasa si no pasa por la visión natural o mecánica: el ojo o la cámara».³⁰ La sociedad contemporánea verifica a la perfección la cita anterior, entregándose a extensiones técnicas ofrece su realidad al mejor postor mediático. La autenticidad pregonada a través de los aparatos de la visión, que logran «imitar» fielmente una realidad «accesoria» a la del hombre, circunscriben a imágenes parciales una totalidad que no pueden aprehender.

La realidad estigmatizada por la crisis de la representación, fracciona y da origen a un «enigma» que consiste en acaparar la condición material de la realidad. El ojo inquisitorial de la cámara promueve crear lo hasta ahora no existente, haciendo emerger de lo oculto un imaginario que estaba ausente. Todo poeta tiene como necesidad el crear, no teniendo como cometido desestructurar la realidad. Se encuentra en el dilema de no poder atrapar la realidad, no puede más que asumir la función de dirigir «la imperdonable mirada, la mirada que no puede reprimir... y a quien solo le queda... la imagen, porque esa fue su opción».³¹

Wenders a través de la paradoja que presenta en el film (un cineasta que alerta sobre las imágenes e invoca a la lectura), asume un espíritu crítico respecto al arte en el cual se desenvuelve. A su vez le es imposible retractar su percepción del cine como técnica representativa e imaginario de lo real. «Sacó buen partido de la utilización de un recurso, pero ese recurso modificó sustancialmente su visión: la visión del mundo a partir de la nueva técnica ya no fue la misma».³²

La fragmentación de la realidad prevista en el cine ha llegado a un punto tal que no se intenta ya representar la realidad por intermedio de imágenes, sino que en la actualidad se asiste a la pérdida total del referente, el cual ya no se intenta imitar. Las representaciones quedarían huérfanas, libradas en el mundo de la telección a la producción de simulacros que ponen en duda la existencia misma de la verosimilitud. Esto desestabiliza la soñada eventualidad prevista por los apocalípticos, de un retorno de la realidad descifrable, que Wenders representaría en el film con la desactivación del satélite y la vuelta a los «motores de explosión».

Baudrillard refiere a la simulación diciendo: «... no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal».³³ La metáfora de la relación especular con que se explicaban las representaciones imitativas y las fotocopias de un original hasta el infinito, toca su fin. Las dudas radicales que incorporan las simulaciones verosímiles, han roto el espejo.

«Un tembloroso repiqueo nos llama la atención. Un establecimiento entre los demás...expone enormes rostros pintados, fotografías de besos, de abrazos, de cabalgatas. Un polvo luminoso se proyecta y danza sobre la pantalla; nuestras miradas se empapan de él; toma cuerpo y vida, nos arrastra a una aventura errante: franqueamos el tiempo y el espacio, hasta que una música solemne disuelve las sombras sobre la tela que vuelve a ser blanca. Salimos, y hablamos de las calidades y defectos de una película. Extraña evidencia de lo cotidiano. El primer misterio del cine reside en esta evidencia. Lo asombroso es que no nos asombra. La evidencia nos saca los ojos, nos ciega...»

Edgar Morin

Notas

1. *La República*. 9 de enero de 1994, Montevideo.
2. Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. «Salir del cine»*. Paidós, Barcelona 1986.
3. Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Taurus, Madrid . 1973.
4. Barthes, R. . *La República*. Platón, 7-4-94. N° 24, Montevideo. Tomado de *La Chambre Claire*. Cahiers du Cinema. Gallimard, Seuil, Paris 1980.
5. Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit.
6. Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Seix Barral, Barcelona 1961.
7. *La República*. 9 de enero de 1994, op. cit.
8. CFR. Metz, Christian. *Psicoanálisis y cine*. Comunicación N°23. Paidós, Barcelona.
9. Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*. op. cit. pág. 351.
10. Aumont, Marie, Vergala y Vernet. *Estética del cine*. Paidós, Barcelona 1989.
11. Morin, E. Op. cit. pág. 9.
12. Krakauer, Siegfried. *Teoría del Cine*. Paidós, Barcelona 1989. Pág. 208.
13. Krakauer, S. Op. cit. pág. 212.
14. Morin, E. Op. cit. pág. 14 y 15.
15. *La República* 9-1-94. Op. cit.
16. Morin, E. Op. cit. pág 37.
17. Ibidem, pág. 38.
18. Ibidem, pág. 39.
19. Kracauer, S. Op. cit. pág 214.
20. Barthes, R. *La chambre claire*. Op. cit.
21. Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso. «Retórica de la imagen»*. Op. cit. pág.40.
22. Ibidem, pág. 41.
23. Morin, E. Op. cit. pág. 27.
24. Platón. *La República*. Eudeba, Bs. As. 1966. Pág. 513 y 514.
25. Platón. Op. cit. pág. 515.
26. Ibidem, pág. 518.
27. Barthes, R. *La chambre claire*. Op. cit.
28. CFR. Aristóteles. *El arte poética*. Espasa, España 1979. Pág. 31.
29. Ibidem, pág. 31.
30. Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio*. Siglo XXI, Méjico, 1984. Pág. 156.
31. Ibidem, pág. 158
32. Ibidem, pág. 159.

Bibliografía

- Aristóteles. *El Arte Poética*. Espasa, España, 1979.
Aumont y Otros. *Estética del cine*. Paidós, Barcelona 1986.
Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, Barcelona, 1986.
La Chambre Claire Tomado de *Cahiers du Cinéma*, Paris, 1980.
Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Taurus, Madrid 1973.
Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio*. Siglo XXI, Méjico 1984.
De Armas, Gustavo. *El espejo se ha roto*. La República de Platón, 2-6-94, N°31.
Krakauer, Siegfried. *Teoría del Cine*. Paidós, Barcelona 1989.
Metz, Christian. *Psicoanálisis y Cine*. Comunicación N° 23. Paidós, Barcelona.
Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Seix Barral, Barcelona. 1961.
Platón. *La República*. Eudeba, Bs. As. 1966.

INTERFAZ DEL ACTO DE VER

María Fernanda Pallares

INTRODUCCION

Aludir a la realidad como materia prima para la ficción es lo común, y no viceversa: la ficción sobre la que se han basado nuestras historias.

Un film, *Until the End of the World*, asegura la posibilidad de transferir imágenes a un ciego, la inmensa cantidad de imágenes que otra persona había registrado con una máquina a lo largo de un viaje. El observador que registra lugares intenta confundirse con el movimiento que ahora los lugares realizan en la representación de un observador pasivo: es la contraposición entre el viaje, el avión, el auto, el tren, contra la inmediatez y pasividad necesaria para la observación de la máquina de imágenes que, como prótesis, suprime el entorno mientras posibilita el acceso a la dimensión global. La física, dice Paul Virilio, se confundirá con la informática: la realidad será portátil, como una *psicogeografía* que se recorrerá con el nuevo «vehículo audiovisual».

De hecho, la ficción ha profetizado ampliamente una tecnología capaz de alterar la forma en que los sentidos aprehenden el espacio y los objetos. ¿Cómo satisfacer el deseo sobre los objetos, por fin poseerlos, modificar la realidad, crearla? Adolfo Bioy Casares escribió por lo menos dos propuestas al respecto. Por un lado, la consideración de un *Plan de evasión*, que modificaría los elementos en el cerebro y permitiría captar nuevas experiencias. «Admitamos el mundo tal como lo revelan nuestros sentidos (...) Todas las especies que aloja el mundo viven en mundos distintos (...) No puede afirmarse que sea más verdadera una imagen que la otra; ambas son interpretaciones de máquinas diversamente graduadas (...)»¹ es la teoría de la que parte Castel para planificar la evasión de los prisioneros. La segunda propuesta es *La invención de Morel*, como una máquina capaz de crear realidades para los sentidos. (Siendo el acceso a la mujer «original» imposible, el «encuentro» debe realizarse en el universo de la reproducción tecnológica).

¿Por qué no escapar? Vivir el imaginario.

Ubicados siempre en el *medio*, ni aquí ni allá, el receptor de la representación está ya dentro de la representación, celdas que son «*planicies de libertad*»: comunidades telemáticas, espacios virtuales. Al fin y al cabo, Aldous Huxley consideraba también que *Un mundo feliz* tendría un programa para la felicidad colectiva: un Cine Sensible posibilitaría la programación de una experiencia pública, en donde los espectadores, en sus butacas, recibirían los mismos estímulos del Superfilm estereoscópico. Los 6.000 espectadores participarían de la misma relación sexual sobre la misma piel de oso. Un orgasmo colectivo mediante la habilidad del programa de acceder a la masa, accediendo a cada uno. Los miles de espectadores se sentirían igualmente besados, amados, golpeados.

La posibilidad de un dispositivo capaz de analizar la experiencia individual al punto de repetirla mediante un programa permitiendo hacerla colectiva, es ahora real y destruye junto a la frontera interior-exterior, la distinción entre lo público y lo privado. La ficción será el nuevo espacio público en la Utopía.

EL ESPACIO TOTAL

Los fragmentos, reales e imaginarios, se fusionan para permitir el paso por el continuo. La interacción del hombre con la representación es solo posible a través de espacios unificados. Aristóteles definía al espacio como «*el límite inmóvil primero e inmediato del continente*»². No se cancela esta definición por los nuevos programas informáticos que transmiten representaciones. En el límite que abraza el cuerpo está todo. Todo lo lejano y lo cercano. Es la distancia lo que se ha abolido. Al decir de Virilio, el viaje. El objeto, que se constituye en parte por la velocidad, se va alterando con la aceleración hasta que es imposible su percepción. El cambio de las formas, que manifiesta el traslado, se va diluyendo. El viaje tiene la velocidad de la desaparición.

Las nuevas tecnologías de la visión son también tecnologías del cuerpo entero. Las máquinas del ver son máquinas del estar que ubican al espectador en otra realidad. En las imágenes transferidas a Edith, como las imágenes producidas por las nuevas tecnologías de virtualidad, ¿se podría considerar que ha desaparecido su ser imagen con la desaparición de su frontera, de los elementos técnicos, físicos y psicológicos que definen la representación frente al sujeto, la pérdida de su reconocimiento como representación hacia su devenir realidad? ¿Qué es una imagen? Roland Barthes retorna a su nombramiento: «...la palabra imagen tendría que estar relacionada con la raíz de imitare...»³. ¿Cómo puede ser que la imagen, que imitando reenvíe a la realidad, paradójicamente produzca su alejamiento? Pregunta que plantea dos de los principales problemas en la reflexión barthesiana sobre la imagen: 1) la representación analógica y 2) la repetición. El problema de la representación analógica es, primeramente, la interrogación sobre la existencia de un código analógico. La repetición, en cambio, tiene que ver con el significado, más exactamente con el desgaste del significado. Esto no constituye una crítica al ser de las imágenes, sino a su dominio, a su absolutización, a la imagen total, ya que su adquisición de poder no ha surgido precisamente del perfeccionamiento de su capacidad de imitación, sino por el contrario, del aumento del segundo problema: su capacidad de reiteración y difusión.

Esta absolutización de la imagen es consecuencia del cambio en su codificación: de la impresión analógica al análisis numérico, su digitalización. La digitalización es la causa primera del aumento en la transmisión de información de la realidad que causa también la pérdida de su verdad. Es mediante la digitalización, cuando la imagen es información, que un programa informático puede acercar la representación a los límites perceptivos del hombre.

Antes, mirar una imagen era «entrar en contacto desde el interior de un espacio real que es el de nuestro universo cotidiano con un espacio de naturaleza totalmente diferente, el de la superficie de una imagen. La primera función del dispositivo es la de proponer soluciones concretas a la gestión de ese contacto contranatura entre el espacio del espectador y el espacio de la imagen, que calificaremos como espacio plástico»⁴. Con estas palabras, Jacques Aumont mira la imagen que se manifiesta como tal. La tecnología ha disuelto estos dos espacios, el del espectador y el de la imagen, en un nivel total. La perfección de este nivel intermedio entre el hombre y la representación, interfaz entre lo real y lo imaginario,

se vislumbra en su desaparición. Al absorber las categorías del hombre y la representación, finaliza su función de intermediación.

Algunos elementos cumplían con el papel de reafirmar ese carácter intermediario exhibiendo las cualidades del soporte: así como el marco y la planitud, la utilización del montaje. La imagen (que es la representación de un objeto) es o era también un objeto en sí. Puede ser quizás, un papel o una pantalla, pero sí, un campo de significaciones con determinado límite cuyo carácter constructivo y selectivo quedan confirmados por su marco. El marco cierra la imagen, por lo tanto también la inaugura. «*El marco es también, y más fundamentalmente lo que manifiesta la clausura de la imagen, su carácter de no ilimitada (...) es su límite sensible...*»⁵ reafirmaba Aumont.

Particularmente la imagen que se transfiere directamente al cerebro del personaje de Edith no es recibida como tal; carece por lo menos de los elementos que aclararían su finitud (como por ejemplo en la sala de cine, la oscuridad que enmarca la pantalla) como muchas imágenes cuya definición del marco y del fuera de campo resulta imposible de acuerdo a los conceptos tradicionales. ¿Se podría considerar al laboratorio de transmisión de imágenes como un marco al igual que considerar como marco de una virtualidad tecnológica el off del dispositivo? Si atendiésemos esa posibilidad, seguramente el marco tradicionalmente percibido por nuestros sentidos (marco de la pantalla del televisor, de la computadora, del videophone, del cine) sea paulatinamente dejado de lado por marcos de conocimiento y conciencia, marco del recuerdo de la existencia del programa de ficción.

La transferencia de imágenes al cerebro a modo de imagen total es similar a las imágenes del ciberespacio con la diferencia de la imposibilidad por parte de Edith de interactuar con esa representación transferida, hecho posible en la realidad virtual, esta sí, imaginario operativo. Si tratáramos de descubrir esa imagen percibida por Edith, la creeríamos seguramente similar a los sueños. El sueño es, efectivamente, una imagen de la cual formamos parte pero en el que nuestras decisiones son imposibles ya que el programa es ajeno, en este caso, del inconsciente. Quedando la posibilidad de considerar como marcos al encendido del programa o el despertar a la conciencia, al igual que en el sueño, la imagen recibida por Edith no tiene marco. Esta pérdida del marco está estrechamente ligada con la ilusión referencial. Solo con la pérdida del marco es posible que la imagen pierda su planitud.

EL ORDENADOR DE IMAGENES

Así como la fotografía tradicional, analógica, (la grabación química del objeto), sustituía los encuentros por la comunicación diferida (la fotografía como signo implicaba la ausencia del objeto), la digitalización de la información (imágenes, textos, voces) transforma nuevamente nuestra relación con la realidad.

Los signos, que significan nuestra imposibilidad de acceso a la realidad (de ahí la tristeza de Edith al ver las imágenes de sus seres queridos: no pasan a estar como presentes, sino que se confirman como ausentes), en la era de la analogía,

mantenían la huella de su contacto con el referente. La digitalización implica en cambio, la independencia de los signos cuyo contacto con la realidad ha sido anulado al codificarse numéricamente.

Si remitimos a las cualidades que Charles S. Peirce da a los signos para definirlos como índices, íconos y símbolos, según su vínculo con el referente, la fotografía no solo representaba a un objeto de manera icónica, sino que también constituía su huella, un índice. La marca mantenía la relación con el objeto que la había afectado: significaba la contigüidad del signo y su referente. Al igual que el texto escrito contiene el acto de escribir, los índices daban la seguridad de que los sistemas de signos, aún refiriendo a la imposibilidad de acceder a la realidad, tenían con sus referentes una relación, cierto diferida, pero por lo menos encadenada en el espacio y el tiempo. Al decir de Aumont, la imagen fotográfica incluía, en su etapa analógica, un tiempo, «*un saber sobre la génesis de la imagen*»⁶.

Este contacto anulado que aseguraba el saber es la cualidad indexical perdida en la fotografía que no es ahora la grabación del fenómeno físico-óptico sino la simulación de la realidad, la construcción de su modelo. La conversión numérica que posibilita la manipulación, lleva en sí la contingencia de ser representante de otro objeto existente. Pero su manipulación, o producción a partir de información, pueden convertir su ser signo en ser objeto: imágenes sintéticas en donde el referente real deja de ser la causa exclusiva de la imagen fotográfica. Con la digitalización, la representación de calidad fotográfica asume las cualidades de otro sistema de signos: como la lengua, la fotografía podrá representar lo inexistente. El sistema visual virtual (digital) juega y aprovecha la verosimilitud histórica de la fotografía analógica. Alcanzará la sola posibilidad de existir.

Mientras lo analógico permitía la certeza de la relación entre el mundo y su representación (la verdad), lo digital, en cambio, se libera de esa realidad para manipularla y construirla. ¿Cambia esta codificación numérica, el significado de los signos? Si consideráramos la comunicación de un signo como un acto semiótico aislado, su percepción sería la misma sea su codificación analógica o numérica. Pero en la reflexión de la totalidad del uso social de los signos, el aumento de la información causado por la digitalización altera por sí mismo la relación del signo con su referente. Si la cantidad de información es inversamente proporcional a la calidad de su recepción, la digitalización es la responsable directa de una pérdida del sentido específico de cada signo, del tiempo de aprehensión del mundo cuyos objetos modulados en parte por la velocidad, desaparecen ante su aumento. En definitiva: pérdida de la verdad. La verdad no sería el tema central de la semiótica, si el sentido. ¿Pero qué es el sentido sino nuestra impresión de verdad, nuestra creencia de verdad?

HASTA EL FIN DE LA IMAGEN DEL MUNDO

El acceso a la realidad por las apariencias manifiesta una heterogeneidad que no existe: en el film de Win Wenders existen más imágenes de personajes que personajes: la actriz Sôlveig Dommartin es rubia y morena al mismo tiempo en que William Hurt es Sam Farber y Trevor Mc Phee. Las imágenes (como signos) no descubren ni dan información sobre sus objetos; en cambio, participan de su mentira.

La multiplicación de los signos por parte de la comunicación mediática apoya la sensación del aumento del conocimiento que tenemos de la realidad, habiendo aumentado, solamente, las formas de la información, las imágenes y especialmente los canales y códigos para transmitirlas. El aumento de las técnicas para la producción y transmisión de los signos no equivale a un mejor conocimiento sobre el mundo. Este permanece lejano. A medida que las imágenes nos invaden, el mundo físico se aleja. Es esta falsedad la forma en que conocemos al mundo, o lo que es lo mismo, los signos son la forma de la construcción del mundo.

En este film, las diferencias entre el Ver a la persona y el Ver su representación en información genera otra dimensión de existencia en donde el personaje de Chico sigue a Claire sin verla, imaginando su presencia a la luz del detector y Winter sigue a Sam por un programa informático para detectives que traduce el uso de tarjetas de crédito en información sobre los usuarios. La información de la persona es una función: el uso de su tarjeta de crédito, el uso de un detector, el uso de una terminal del sistema.

Un detector «Masui 27-Z», el motor del avión, el reloj, el ordenador que contiene la novela de Gene o otro con los 35 idiomas desaparecidos, los programas que reproducen en las pantallas la ubicación de la persona, el mapa electrónico, etc., todas formas que representan el mundo son posibles mientras funciona el satélite. El satélite genera otra dimensión global en donde existen las comunicaciones, el conocimiento, el tiempo, el transporte, las palabras, la memoria. No es por fin una forma de acceder al mundo sino sólo a una de sus imágenes, paramundo, telemundo, cuyo ser representación se delata cuando se acaba, cuyo marco electrónico se manifiesta con la explosión del satélite. Entonces se continúa siendo y estando, pero la forma en que se conocen (y persiguen) unos a otros ha acabado. El fin del mundo es el fin del mundo simulado por la técnica. No acaba el tiempo sino una forma de percibirlo: el reloj. No acaba el espacio sino la forma de detectarlo electrónicamente. Por eso el fin del mundo: el tiempo y el espacio son las coordenadas de nuestra existencia.

Las imágenes del mundo expuestas como tales en el film no son solamente las producidas por la electrónica. El film nos muestra un punto de unión (y siempre existe ese punto) en donde a las mediaciones tecnológicas se suman otras culturales, humanas, íntimas. Es en el interior de Edith, en donde la visión se manifiesta como construcción. Es en el interior, en donde el conocimiento (cuando parecía ya un automatismo) toma la forma de pinturas de Vermeer, de misiles, de recuerdos.

A veces, la coherencia de la ciencia y de los discursos tiene algún quiebre, de manera que el mundo se nos pueda develar como falso.

A MODO DE GLOSARIO

El análisis semiótico ha aportado abundante terminología al estudio de la fotografía y del cine. Con las nuevas técnicas de digitalización y producción de virtualidad, gran parte de estos conceptos resultan perturbados.

Frecuentemente se utiliza *virtualidad* para referir a dimensiones imaginarias como podrían serlo una fotografía tradicional o un libro. Desde el

punto de vista técnico, en este trabajo, *realidad virtual* designa a una representación con la que un usuario puede interactuar por medio de visores, guantes, o trajes. La visión que se transfiere al personaje de Edith no es, entonces, realidad virtual, por el hecho de que le es imposible interactuar con el espacio filmado. La continua referencia a la realidad virtual se debe a las similitudes con la visión de Edith y a la utilidad de su análisis.

En relación con los mundos virtuales, también es de importancia la delimitación que ejerce el *marco* de la pantalla. El marco, es entendido en este caso en su sentido más amplio, como aquello visible o no que ayuda al receptor a percibir la finitud de la imagen. En este caso, son términos que aluden a la filmación, pero no a la recepción ya que en esta última etapa se ha indicado la ausencia de marco. Esta es una de las grandes diferencias con el cine. El movimiento del usuario dentro del espacio virtual, permitiría su visión del fuera de campo. En la transmisión de un espacio virtual, el campo, el marco y el fuera de campo, desaparecen ante la presencia de una visión cuyo observador puede girar su cuerpo y presenciar todo el espacio fílmico, trastienda que antes solo era intuída por el receptor cinematográfico.

La última aclaración corresponde al término *representación* y su utilización para analizar la imagen digital. En la era analógica, la fotografía representaba a un objeto que existía o había existido realmente, no así en la era digital. Su representatividad es la misma que la del cine o la literatura: la representación no tiene necesariamente que corresponderse con la existencia, sino con la verosimilitud. Lo *verosímil* puede ser, además, verdadero; pero alcanza con que se crea posible.

Notas

1. Adolfo Bioy Casares. *Plan de Evasión*, pág. 204 y 205
2. Aristóteles. «*Física*». En *Obras*, pág. 621.
3. Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso*, pág. 29.
4. Jacques Aumont. *La imagen*, pág. 144.
5. Jacques Aumont. *La imagen*, pág. 153.
6. Jacques Aumont. *La imagen*, pág. 172.

Bibliografía

- AAVV. *Revista de Occidente*. Núm. 153 *La realidad virtual*, febrero de 1994, Madrid.
- AAVV. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid. Ed. Cátedra, 1990.
- Aristóteles. «*Física*». En *Obras*. Madrid. Ed. Aguilar, 1964.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona. Ed. Paidós, 1992.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. *Estética del cine*. Barcelona. Ed. Paidós, 1993.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona. Ed. Paidós, 1992.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires. Ed. Taurus, 1989.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención y la trama. Una antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Plan de evasión*. Bs.As.: Emecé, 1978.

- Block de Behar, Lisa y Solari de Muró, Isidra (coord.). *De la amistad y otras incidencias. Adolfo Bioy Casares en Uruguay*. Centro Cultural Internacional de Salto, 1993.
- Casetti, F. y Di Chio, F. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Deleuze, Gilles. "Posdata sobre las sociedades de control". Del libro *El lenguaje libertario II* de Ed. Nordan. El artículo es el último capítulo de *Pourparlers*, publicado en setiembre de 1990 en París.
- Groupe MU. *Tratado del signo visual*. Madrid. Ed. Cátedra, 1993.
- Huxley, Aldous. *Un mundo feliz*. México. Editores Mexicanos Unidos S.A., 1981.
- Sercovich, Armando. *El discurso, el psiquismo y el registro imaginario*. Buenos Aires. Ed. Nueva Visión, s.f.
- Virilio, Paul. *La máquina de visión*. Madrid. Ed. Cátedra, 1989.

VER ES HABER VISTO

*Daniel Bademián
Luis Dufuur*

Ver es haber visto.
Fernando Pessoa

INTRODUCCION

Entonces dijo Dios ;
Hagamos al hombre
a nuestra imagen,
conforme a nuestra semejanza;...

Este precepto bíblico puede considerarse una primera aproximación a una teoría de la imagen. Se establece un juego de poderes entre la realidad y la imagen (paradójicamente en este conflicto la realidad tiene un grado de irreabilidad mayor que su imagen).

Tal vez el hombre no sea solo imagen y semejanza de un algo superior; tal vez somos también una puesta en abismo. Ver un hombre es ver la humanidad toda, la misma lucha, los mismos deseos que se repiten ampliados sobre un fondo, de historia del que se nos escapa su profundidad.

De esta manera podemos explicar nuestro encantamiento ante lo visto, lo escrito y lo hecho por otros. Más acá de la historia, el hombre carga cada vez más dudas, tal vez más ciego que nunca, con el horizonte del conocimiento a modo de zanahoria, tan cercano como inalcanzable. Por eso las imágenes de esta película que analizaremos están tan cerca y lejos a la vez. A la par del intento de Edith (de atrapar la imagen de su hija), nosotros intentaremos atrapar los secretos de la imagen; su esencia, sus convenciones, su soporte, su capacidad de significación.

En la formulación adecuada de una pregunta está la respuesta, dice una máxima que intentaremos reciclar en este trabajo.

EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACION

“¿Ves la computadora?; está descargando los datos de la grabación de Sam en Berlín. Sam debe volver a mirar, y la computadora compara la actividad cerebral de la segunda visión con la primera, extractando solo lo más importante de la imagen.” Esta es la explicación que da el padre de Sam a Claire acerca de los elementos técnicos que soportan la invención de la máquina de visión: lograr la representación de hechos sucedidos a través de una visión parcial de los mismos, característica esta que ninguna imagen puede eludir.

En alguna medida, el problema de la representación está ligado con la visión. La representación es algo creado tanto para interpretar como para construir las cosas, objetos materiales o imaginarios. Estas construcciones son de carácter cultural, trabajan la cultura de lo visible y forman el campo semántico de la realidad. La visión exalta la capacidad icónica de la realidad bajo los efectos de la luz; enfoque retiniano y modulación de la pupila son elementos fundamentales de la visión.

El ojo es un instrumento vivo que ejerce un poder activo en razón de la movilidad que trae incorporada: crea y exige distancia, acerca y aleja a su antojo el objeto de su dominio. El mismo se potencia en la tecnología a través de lentes, telescopios, etc..

Edith vuelve a ver.

También es una instrumentación tecnológica el proceso al que Edith (no vidente) se ve sometida. Proceso que intenta inyectar imágenes del exterior en su mundo oscuro, que solo es ocupado por imágenes de su niñez. Pero, al mismo tiempo, es un relacionamiento del ver donde solo es posible la interpretación en virtud que las imágenes que tiene en su background están en contigüidad en la serie temporal con las imágenes ahora inyectadas. Ella vio hasta los seis años y luego de una larga pausa vuelve a incorporar datos visuales en su mente.

LAS COSAS QUE HAY QUE VER

Alexius Meinong, sostiene que *objeto* es todo aquello de lo cual es posible predicar algo, vale decir, todo aquello que puede ser sujeto de un juicio. Una posible clasificación de los objetos desde el punto de vista filosófico es la de Aloy Müller

OBJETOS REALES Físicos - Un árbol, una mesa.
Psíquicos - Un sueño, una imagen.

OBJETOS IDEALES Objetos matemáticos y lógicos.

OBJETOS METAFÍSICOS El ser, Dios.

OBJETOS VALORES La belleza, el bien.

De estos objetos trabajaremos fundamentalmente los reales ya que de estos se ocupa el segmento de película que escogimos. Los objetos reales ya había sido considerados por Platón en la "Alegoría de la Caverna", donde el filósofo griego hace una serie de disquisiciones sobre los objetos y sus (sombras) representaciones, a las que el hombre remite en su construcción imaginaria. Construcción imaginaria que se forma con visiones de cosas reales y visiones de cosas creadas en la vida social, como puede ser un animal mitológico que todos saben que se puede representar aunque no exista ni haya existido nunca; por ejemplo el unicornio. Este mundo de imágenes representadas cuestionan al hombre y su saber. Es la generación de un concepto que hace a una imagen: si evoco una estación de tren en la que estuve y vi una locomotora, es posible que tenga una imagen de ella en la estación de tren; si pienso en una locomotora en general, obtengo un concepto.

Captar la distinción entre naturaleza de la imagen y la naturaleza del concepto es de una importancia decisiva para comprender la representación, en la medida que en ella también hay una operación conceptual. A menudo se evoca algo que estuvo alguna vez delante de nosotros para interpretarlo y otras veces

generamos un concepto a partir de una mera representación; esto da un valor mayor a la imagen e instala en nosotros conceptos como el ya citado de unicornio. Esta postura (que asumimos) se instala dentro del conceptualismo, una de las tres posiciones básicas que se pueden señalar sobre los universales. Dicha postura sostiene que los conceptos son construidos por la mente partiendo de las cosas individuales. Esta posición fue sostenida por Abelardo y continuada por Santo Tomás de Aquino.

Las tres formulaciones sobre los universales atienden a elementos reales, ideas e imágenes. Luego el hombre las desarrollará históricamente hasta llegar a la moderna formulación de Charles Sanders Peirce de los tres universos.

Las posturas con respecto al origen y realidad de los universales son de tres tipos:

1) Existentes con anterioridad a las cosas particulares (en la mente divina), que Peirce llamará 'ideas puras'.

2) Existentes en las cosas mismas (como lo general en lo singular). Sería luego la realidad bruta formulada por Peirce.

3) Existentes después de las cosas (en el entendimiento humano que las aprehende). Este nivel se corresponderá con el paso del tiempo, con el universo simbólico de Peirce.

Estos elementos, tomados del platonismo, son los que operan en el universo de Peirce en la construcción de la representación. Todo este debate filosófico no es más que una introducción en la película de Win Wenders *Hasta el fin del mundo*. La hija de Edith existe con anterioridad a que la vea la propia Edith, y está en otra parte, pero tiene una existencia real a partir de la representación emitida por la tecnología. Por eso inaugurábamos este capítulo con la explicación del padre de Sam a Claire, sobre cómo se le transmiten las imágenes a Edith. El acto ahí conjugado pasa por todas las etapas de la representación: Platón y su caverna, Santo Tomás y el grado de conocimiento de las cosas. En capítulos posteriores nos acercaremos a una concepción contemporánea de la representación.

LA REALIDAD Y SUS NIVELES

Uno de los aspectos más importantes del film a analizar desde un abordaje semiótico, se sitúa en los distintos niveles de realidad que terminan vertebrando nuestro conocimiento del mundo; esto es, cómo la interpretación de la realidad, de una misma realidad material se estructura de forma diferente a partir de la cosmovisión de cada sujeto.

Explicando lo anterior: no hay una sola realidad, sino que lo que así denominamos está estructurado en varios niveles. En un primer nivel tenemos la realidad objetual, que estaría construida por los objetos reales, por las cosas; en un segundo nivel tenemos la realidad simbólica, que da sentido a los objetos del primer nivel y establece relaciones entre ellos. En el tercer nivel hablamos de hiperrealidad, que puede ser tanto una construcción social (que determina complejos mecanismos, una ubicación de grado de las cosas y hechos que nos rodea y suceden) como individual, donde funciona como ordenamiento del mundo simbólico en base a

pautas y normas estabilizadas socialmente. En otras palabras, la hiperrealidad es una estructuración del mundo que ordena y ocasionalmente redefine las significaciones atribuidas a los objetos del primer nivel o referentes.

PEIRCE DICE PRESENTE

Estos niveles o categorías coinciden en alguna medida con los tres universos de Peirce: La realidad objetual es lo que Peirce llamaba realidad bruta, constituida por hechos y cosas. La hiperrealidad tiene cierta intersección con lo que Peirce llamaba universo de las ideas puras (Peirce consideraba solo ideas puras a las que tienen un alto nivel de abstracción); nosotros por extensión y atrevimiento incluimos en este universo al ordenamiento del mundo simbólico, en el sentido que configura un ente de razón, que solo existe como construcción intelectual. Entre medio de estos dos universos: (universo de las ideas y la realidad bruta), se ubica la realidad simbólica, que Peirce llama universo simbólico o semiótico: este universo consiste, para él en un poder activo que establece conexiones entre objetos pertenecientes a universos diferentes. Es esta dimensión simbólica la que permite la relación del hombre con el mundo. En el siguiente cuadro tratamos de lograr una integración del planteo peirciano con el planteo de Adoni y Mane y otros autores.

Cada vez que se cruzan dos universos diferentes, intentamos explicar cómo se relacionan. Cuando se cruzan dos universos iguales, simplemente reseñamos la definición que una de las versiones hace de éste.

Adoni, Mane y otros

Peirce

primer universo: realidad objetiva

segundo universo: realidad simbólica

tercer universo: realidad subjetiva/ hiperrealidad

primer universo:

la realidad bruta mundo objetivo, que no necesita verificación hechos y cosas por medio de la realidad simbólica. Interpretamos las cosas del primer universo. El primer universo actúa como input para el tercer universo, que inventa referentes en busca de un significado

segundo universo:

semiótico

ídem construcción hipotética para interpretar el sentido poder activo que conecta los universos primero y tercero el segundo universo también es input del tercero. A su vez, el tercer universo le proporciona al segundo un primer nivel para construcciones más elevadas

tercer universo:

de las ideas puras (igual a irrealdad) esas nadas de aire.

LAS MEDIACIONES DE LA REPRESENTACION

En el film, la realidad llega a las retinas de Edith a través de un complicado proceso tecnológico y de un doble proceso de representación:

- uno de carácter convencional o codificado (la imagen bidimensional).
- otro de carácter vivencial.

Hay por tanto, un doble proceso de significación:

Primero: La construcción de una imagen (con referente real) a través de la tecnología, que no hace más que codificar en formato, soporte, profundidad, ritmo, (en la imagen móvil) y otras convenciones, el objeto a representar, pretendiendo que la imagen dé, no la impresión de significar, sino de ser.

Segundo: A través de un proceso de semiosis que atribuye por la mediación del recuerdo y la experiencia, distinta importancia a lo que representó en la primera imagen, logrando así una imagen cualificada, en la que solo permanece lo más importante de la imagen lograda por la cámara.

En la representación filmica, este proceso es sustituido por la codificación de la imagen; nos relacionamos con ella sabiendo que cumple una función vicaria, que está en lugar de lo representado. Los objetos en realidad no están allí, pero pretenden, al menos en la figuración occidental, tener el mismo grado de realidad que lo representado, pretenden ser.

Tenemos entonces:

-una primera mediación de carácter tecnológico, profundamente convencionalizada, operada por la cámara, logrando una imagen bidimensional con las características ya descritas.

-una segunda mediación operada en la computadora por la comparación de vivencias al ver y al recordar, más la imagen filmada, tratando de reconstruir la experiencia del ver, para beneficio de Edith.

Veamos entonces como se procesan estas dos mediaciones:

PRIMERA MEDIACION- REPRESENTACION DEL MUNDO

El espacio de la imagen, de dos dimensiones, pertenece a la esfera del significante, por tanto del lenguaje; tiene su propia organización, y en caso de la imagen representativa como la filmica, se organiza utilizando convenciones que pueden ser motivadas o puramente arbitrarias. La figuración occidental recurre a lo arbitrario puesto en evidencia, esto es, la observación más o menos estricta de una serie de códigos evocados por la imagen (profundidad, compacidad, iluminación), regula en parte el grado de realismo. No solo por esto decimos que la imagen en la figuración occidental está codificada.

1) La imagen cobra sentido en relación con un fuera de campo, que es lo que rodearía a la imagen, que no se ve pero de alguna forma la mente imagina, para lograr la reconstrucción de la percepción visual.

2) La imagen supone un fuera de tiempo: está en relación con cosas que sucedieron antes y que sucederán después de lo que la imagen muestra, cosas que

suelen estar presente en forma de indicios. "Para una imagen instantánea, solo existe un único desenlace: otra imagen." En la imagen en movimiento - que en realidad es una sucesión más o menos rápida de imágenes fijas - los indicios también pueden estar referidos a los presupuestos de una acción; en relación con el fuera de tiempo, un ejemplo puntual puede ser el teléfono que la cámara toma en destaque; sugiere en todos que sobrevendrá un timbre (una imagen que habla de un sonido).

3) Debe ocupar una superficie asumiendo el espacio de dos dimensiones y poner en evidencia las cualidades físicas del referente por medio de la simulación de una tercera dimensión. Por dentro de la imagen debemos distinguir la forma, de la sustancia mensaje. La forma, codificada y transmisible, se reduce a un conjunto de indicios con un soporte sobre dos dimensiones. La sustancia del mensaje es la información que el receptor va a construir mediante la decodificación. El problema es simular la naturaleza (de las cosas) merced a la perfección de la codificación.

SEGUNDA MEDIACION

Esta es un complejo proceso, mezcla de percepciones, recuerdos y tecnología aplicada, engendro que logrará las imágenes que impresionarán las retinas de Edith. De este proceso trataremos especialmente la intervención de los recuerdos y el papel que juegan en la mediación.

Ya dijimos que la comparación de lo filmado con los recuerdos logra captar lo esencial de cada imagen. Esto quizás se pueda explicar, en la lógica del film, si recordamos que toda imagen remite a otra imagen, y esta a otra, a semejanza de la semiosis ilimitada de Pierce. Se construyen así reservas de referente, como la percepción directa sirve de referente a la imagen (con pretensiones de) realista. Lo que intenta Claire es entonces darle a Edith imágenes pre-digeridas, entregarle una percepción visual de la que esta carece. La mediación de los recuerdos permite a Edith "penetrar a través de los signos hasta encontrar la ilusión que suponemos existe detrás de cada realidad."

El resultado del proceso computarizado se asemeja en parte a lo que (Cassetti dice) es la "naturaleza misma de la representación, que por un lado tiende hacia la construcción meticolosa del objeto y por otro hacia la construcción de un objeto en sí mismo, situado a cierta distancia de su referente. La intención sería, doble: recuperar lo ausente hasta el punto de hacerlo parecer presente, y subrayar la distancia que separa al sustituyente de lo sustituido, creando una presencia que es más válida por sí misma que por aquello que reemplaza."

Este segundo aspecto, de la presencia creada que subraya la distancia con lo constituido, opera en el proceso Edith-Claire, como una cámara subjetiva, dispuesta a imponer una determinada visión del mundo.

¿QUIEN ES MAS CIEGO: EDITH O NOSOTROS?

Aquí hemos hecho un alto y revisado las páginas anteriores. Lentamente nos hemos ido adentrado en la sospecha que estamos en las mismas condiciones que Edith, y hemos buscado autores que nos ayuden a sustentar esta posición. De

la mano de Bettitini, Barthes, y Arnheim, logramos una respuesta. En la proyección de la película, en la parte en que Edith logra nuevamente ver, lo que nosotros (simples espectadores) vemos, son imágenes ya digeridas por Sam y o Claire.

Luego son procesadas por Trevor a través del computador. Este proceso ya fue explicado en capítulos anteriores, pero volvemos a él para hacer algunas puntualizaciones, no ya sobre el procedimiento sino sobre nuestras dudas respecto a las diferencias entre el ver de Edith y nuestro ver. "En la pantalla todo es ficticio"; lo que ve Edith también. Esta puntualización es un elemento a tener en cuenta en el momento de la proyección y recepción de la imagen, ya que el cine aumenta la impresión de la realidad fotográfica, restituyendo a los seres y las cosas su movimiento natural, al punto que logra que Edith diga "es mi hija", como si la estuviera viendo; nosotros también confiamos en esa imagen y en todas las demás imágenes de la película.

Esta primera ilusión que nos acontece es producida por la semejanza con la realidad, en un proyección homotéctica presente en la pantalla. "La impresión es fuerte aunque la representación dista mucho de ser completa, y sucede esto porque tampoco en la vida real percibimos todos los detalles". De ahí que al ver una foto o una imagen desconocida sobre algún tema siempre somos sorprendidos, incluso quien sacó la foto o hizo la filmación.

Estamos en igual situación que Edith: no conocemos a su hija y le extendemos un cheque en blanco a la bidimensionalidad de la imagen, confiamos en lo metavisual para intentar a través del film llegar al ver de Edith. En este sentido hay una relación de fotogenia. Esta proyección seduce a Edith, que entra en un 'sueño' para construir las imágenes en la oscuridad de su mundo. La imagen es entonces para ella "una presencia vivida y una ausencia real o una presencia ausencia". El problema de la representación es (otra vez) doble: por un lado Edith y su ver técnico, y por otro nosotros, que vemos algo puesto en pantalla, ver del ver.

Al mismo tiempo que la subjetiva cámara de Claire forma las imágenes que ella cree son importantes, nosotros aparecemos como meros espectadores de algo que pretende realidad, y estamos en igualdad de condiciones que Edith; ya recibimos las mismas imágenes. La representación de hechos a través de las imágenes crea la escena misma, lo real literal: "La característica esencial de la imagen mental, es una cierta manera que tiene el objeto de estar ausente en el seno mismo de su presencia". En alguna medida Edith, luego de ver las imágenes proyectadas las compondrá como presencia, a pesar de alguna alteración del objeto en su proporción, perspectiva o color. Pero en ningún momento llega a ser una transformación. Si la imagen es una ausencia real, lo que componemos es el análogo, es decir que la vinculación entre la hija imagen y la hija de carne y hueso es la perfección del análogo: el código se instala en la imagen connotada, ya que en la imagen como elemento denotativo no existe ninguna instancia de relevo o anclaje con la realidad.

El tratamiento de una imagen remite a un significado estético o ideológico y luego remite a una cultura. En lo connotativo este tratamiento compone el código y logra una estructura que parece estar ausente en la imagen. De acuerdo con esto cada sociedad compone su manera del ver. Esto hace que las imágenes, aun siendo únicas, tengan múltiples interpretaciones; incluso una misma imagen vista en dos períodos distintos puede ofrecer interpretaciones diferentes.

LA NATURALEZA DE LA REALIDAD VISUAL

Es la segunda mediación la que nos permite acercarnos, desde su comprensión, a la naturaleza de la realidad visual. A los objetos de la realidad hay que adjudicarles un sentido para poderlos aprehender, pero ¿qué sentido?. Contra algunas tendencias que hacen de la semiótica un arte de la prestidigitación, "hay que saber mirar un objeto en sí mismo, en lugar de intentar siempre inventarse lo que podría significar", hay que "citar al objeto, excitarlo, obligarlo a descubrirse, a entregarse" dar vueltas alrededor, cambiar sus ángulos, asir el objeto.

Entonces, ante un objeto representado, es necesario para entender la representación, poseer el referente, conocerlo. Como Edith carece del referente visual de su hija, a la que engendró cuando ya era ciega, necesita de alguien que mastique la imagen, como lo hace Claire. Es un proceso totalmente interior, que en este caso exige un especial esfuerzo intelectual de significación, que es el que permite, en la interacción con la computadora, rescatar lo esencial de la imagen.

Son los elementos esenciales de la imagen los que remiten a la apariencia del objeto percibida por el autor (del filme, del video, de la foto; en este caso: Claire), ya que el código de la imagen está fundado en el código de la realidad visual, esto es, no en la realidad como entidad física, sino en la percepción de la realidad que Claire ha seleccionado, ha querido ver, interpretar, correlacionar. Lo que intenta Claire en su segunda visión es reconocer la realidad significada por la imagen, con la intención de expresar algo.

DIFERENCIAS ENTRE LA PRIMERA Y LA SEGUNDA VISION

El cansancio y desgaste que sufre el que visiona lo filmado, (según lo muestra el film en cuestión) se puede deber a la concentración que es necesaria para vivenciar una imagen ya vista. La segunda visión de algo es más crítica y analítica que la primera, que imprime con mayor fuerza en el plano emotivo. Esta circunstancia debe ser salvada por Claire para no contaminar la imagen con conceptualizaciones que se agreguen a la experiencia original. Pero también acecha (este peligro) a Edith, aunque de manera distinta: Edith debe esforzarse por sentir las imágenes, por un lado debido al hecho de saber que son diferidas, que las cosas y acontecimientos representados no están sucediendo ni aquí ni ahora, sino que ya fueron, lo que podría causarle una propensión a alejarse psíquicamente y predisponer su criticidad; y por otro, en razón de saber que las imágenes logradas en el proceso psicotécnico del laboratorio se pueden repetir en cualquier momento, esto es, que los instantes de los eventos están capturados para siempre en el disco de la computadora, lo cual podría producir el mismo efecto que lo anterior, es decir, alejar su espíritu del clima requerido para mirar las imágenes.

NO CUALQUIER IMAGEN ES UN SIGNO

Un vaso medio vacío
Un vaso medio lleno

Es posible aun otro ángulo de análisis para intentar explicar la necesidad de la segunda visión. Para esto, partiremos de la afirmación de que la imagen es distinta a un signo. Todo signo remite a una unidad de contenido, que está presente en la entidad o referente (lo que Peirce llamaba el fundamento del objeto), pero, en el caso de la imagen, la sustitución que se supone realiza de la unidad de contenido presente en la entidad, merece un cuestionamiento. Esta sustitución se operaría en virtud de la capacidad icónica de la imagen, ahora bien, la imagen considerada como signo icónico parece menos representativa de lo que se cree comúnmente, ya que suele acompañárselas de verbalizaciones dirigidas a una determinada particularidad, toda vez que se necesita una precisión referencial. Experimentos realizados por cineastas rusos de los años veinte demuestran que imágenes idénticas pueden tener significados diferentes debido a la imagen anterior o posterior, o debido a que se les cambia el sonido.

Los concursos en los que hay que llenar los globitos de una historieta buscando la mejor relación texto - imagen en la serie, son prueba de la multiplicidad de sentidos que las imágenes pueden tener. En base a todo esto, la imagen sería más un signo sin significado que una sustitución del objeto. Por supuesto: el uso más o menos característico de unas u otras imágenes va constituyéndose en un lenguaje más o menos estricto (que es un lenguaje entre muchos posibles) que opera en el receptor para que este construya su propia segmentación del campo semántico, es lo que casi eufemísticamente podríamos llamar experiencia de la decodificación de la imagen, que juega en un universo individual con codificaciones de pretensión universal, midiendo probabilidades de significación, operando descartes, aceptando provisoriamente significados.

En base a esto, podemos entonces aventurar que en el proceso Claire/ laboratorio/ Edith, Claire opera sobre la imagen original resaltando los aspectos de esta que refuerzan su capacidad icónica, pasando por el tamiz de la experiencia lo que, en su forma bruta, no alcanza la categoría de signo, eso que en este desarrollo presentamos como un signo sin significado. Nuevamente concluimos que Claire rumia la imagen la predigiere, y es entregada a Edith con un espectro de significaciones suficientemente acotado, supliendo así la experiencia del conocimiento de la realidad visual de la que esta carece, al menos en lo referido a la realidad representada. Entonces la diferencia que (dicta el sentido común) existe entre lo que ve Edith y lo que vio Claire debe ser en un nivel distinto al perceptual, en el plano de la semiosis de las imágenes, donde, como veremos pronto, interviene el repertorio.

Estrictamente, si el espectáculo es aquello que se hace para ser mirado, entonces no existen espectáculos naturales, o sea que la distinción entre natural y artificial se deriva de la oposición intencional/ no intencional. Otro de los problemas a resolver es como logra Edith identificar a partir del plano expresivo que constituyen las imágenes un determinado contenido, o sea, cómo se logra a partir de una

estimulación física (que si se descompone en luz o longitudes de onda, líneas, etc., parece no tener sentido ni lógica interna) transmitir y aprehender un determinado contenido.

Ahormando antecedentes de esta discusión para no cansar al (im)probable lector, modernamente se explica esta cuestión de la formación de sentido a partir de la interacción entre un mundo amorfo y un modelo estructurante; esto es interacción entre un mundo que determina modelos, que al fin y al cabo solo se limitarían (los modelos) a extraer el sentido, que sería interno al mundo, y un idealismo que sostiene que todo el sentido es producido por el hombre. De todas formas este proceso de atribución de sentido es resultado del proceso de decodificación, en el que la interacción se produce a partir de lo sensitivo (que hace una discriminación de texturas, formas y colores), en un proceso de realimentación permanente con el repertorio, que es un sistema que está organizado por oposición y diferencias, que somete lo percibido a una prueba de conformidad, es decir, confronta con formas tipo, pequeños modelos teóricos: analiza la posibilidad de correspondencia del perceptor visual, con la forma tipo.

El repertorio conforma el universo posible, significaciones que son atribuibles a los objetos, sistema que está en constante variación, donde juega un papel predominante la experiencia del sujeto. Así Edith va logrando un reconocimiento de su hija y el entorno, a medida que afloran sus recuerdos, descarta posibles significaciones, compara con significaciones conocidas y delimita finalmente un sentido global de la imagen que se le presenta. Edith irá de lo sencillo, presente o contenido en la percepción, a lo complejo organizado a partir del repertorio.

ESPECULACIONES SOBRE LA TRANSFORMACION TECNICA OPERADA SOBRE LA INGENIO ELECTRONICO

Antes de ingresar en las transformaciones técnicas que tienen como producto final la imagen presentada en las retinas de Edith, es necesario hacer otra distinción entre el ver de Edith y el ver normal. Si el ver normal es el acto visual cotidiano, sin artilugios, como mirar una puesta de sol, un pájaro alzando vuelo o una manzana putrefacta, es decir lo natural, podemos afirmar que lo que Edith ve en la proyección es artificial, es un espectáculo artificial.

Esta distinción entre espectáculo natural y artificial que parecería referir diferencias obvias nos lleva a separar los procesos de percepción, de la semiotización de los mismos.

Entonces desde el punto de vista de los procesos de percepción diremos que no hay ninguna diferenciación entre espectáculo natural y artificial. Los procesos perceptivos actúan de igual manera ante una planta y ante un dibujo de la misma. El sistema visual analizará textura, forma, y color de aquello que se le presenta sin importarle la materialidad del objeto. Podemos suponer sin embargo, la existencia, (en la mediación técnica operada por el ingenio electrónico en el que la computadora juega un papel central) de un repertorio acotado, que (otra vez) suponemos introduce lo que nos animamos a denominar pre-significaciones o atribuciones primarias de sentido, que podrían efectivizarse a partir del destaque de determinados rasgos, colores, variaciones de foco, y otros muchos trucos probables a operar en el plano

de la expresión. En realidad debiéramos decir, en esta suerte de ensayo que nos atrevemos a hacer, que se trata de un falso repertorio, que actuaría bajo los efectos de un repertorio real, el de Claire, que sería ingresando a la computadora tanto con la filmación como el registro de las ondas cerebrales durante la segunda visión. Nos encontramos aquí con el problema planteado al comienzo del capítulo (relativo a la expresión y contenido) pero a la inversa. Ahora la pregunta es ¿Cómo es posible traducir "una realidad que no es física, a un continuum material", cómo pasar del sentido a la expresión del mismo sin perderlo por el camino?. Nosotros sostengamos que lo que opera en el ingenio electrónico cuando Claire está conectada, es "una transformación simplificadora de los primeros productos, simplificación en cuanto el número de caracteres como continentes" y transformación, diremos nosotros, en los caracteres pertinentes operando como resaltador sobre un texto. El falso repertorio de la computadora es el que realiza ese movimiento hacia la pertinencia.

Todo esto nos lleva a plantear nuevamente la necesidad de una segunda visión por parte de Claire. Ese movimiento hacia la pertinencia no sería posible si no fuera alimentado por la repetición y la memoria; repetición entendida como un llamado a la imagen guardada en el cerebro, en alguna neurona o grupos de ellas, y memoria de lo vivido, con toda sus circunstancias y sensaciones (esta vez como sinónimo de sentimientos). Esta alimentación de Claire a la computadora proporciona los datos que la imagen filmica en sí no posee y permite a la máquina hacer correspondencias entre estos elementos del repertorio de Claire y determinadas alteraciones a realizar en la imagen que se brinda a Edith.

FINAL

En este trabajo hemos ido viendo cómo el intento de acercamiento a la imagen original, que aparecía inicialmente posicionada como dentro de la realidad (la imagen de la hija de Edith), nos hizo descubrir en cada análisis, un nivel anterior de codificaciones, una relativización del sujeto como realidad concreta, una suerte de capas de cebolla que nos irritan a medida que vamos descubriendo cada una de ellas. Todo esto condimentado con las zonas oscuras que nos deja cada una de las instancias y la aparición de paradojas de difícil resolución que nos acercan (se nos ocurre, en una libre asociación) al principio de incertidumbre de la física subatómica que solo hayamos logrado dar cuenta de la complejidad del problema del conocimiento, y alcanzado, a través de las nuevas preguntas que al fin se nos presentan, la posibilidad (al menos personal) de realizar, alguna vez, un análisis de nivel superior de esta cuestión. Nos queda la sensación de que este proceso del universo: hasta el átomo nos ha dejado un nuevo universo.

Bibliografía

- Alsina, Miquel; *La construcción de la noticia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1986.
Arnheim, Rudolf; *El pensamiento visual*, Ed. Paidós Estética, Barcelona, 1986.
Barthes, Roland; *Lo obvio y lo obtuso*, Ed. Paidós Comunicación, Bs. As., 1986.
Bettitini, Gianfranco; *CINE: Lengua y escritura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
Cassetti, Francesco; Dichio, Federico; *Cómo analizar un film*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991.
Cebrián Herreros, M.; *Introducción al lenguaje de la televisión*, Ed. Pirámide, Madrid, 1978.
Eco, Umberto; *Signo*, Ed. Labor, Barcelona, 1988.
García Venturini, Jorge; *Curso de filosofía*, Ed. Troquel, Bs. As. 1972.
Gauthier, Guy; *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Ed. Cátedra, Madrid, 1986.
Grupo Mu.; *Tratado del signo visual*, Ed. Cátedra, Barcelona, 1988.
Morin, Edgar; *El cine o el hombre imaginario*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1961.
Rosental, M.M.; Iudin, P.F.; *Diccionario Filosófico*, Ed. Pueblos Unidos, 1957.

VI WENDERS

Fernando Rius

«Ver es ver diferencias»

Niklas Luhmann

«No son las semejanzas sino las diferencias
las que se asemejan»

Claude Lévi-Strauss

INTRODUCCION

Me introduzco. Ya estoy en la sala; sin apremios buscaré mi asiento estratégico de perspectiva ecuánime, el aleph de los asientos. Me gusta esperar permitiendo la evacuación de los sedimentos cotidianos que por inercia me han acompañado al interior del cine. Todo esto es un proceso de acomodación corporal y sensorial, una calibración íntima de las predisposiciones y los afectos. El telón se mueve, se despereza. Es una señal. Como un párpado enorme que se repliega parsimoniosamente, va descubriendo el cuadrilátero liso, inerte, mudo, inminente. Las luces de la sala se contraen y la oscuridad se expande en el espacio. Una estampida de luz se da contra la pantalla. Iniciáticos anuncios y sinopsis de otros filmes se suceden, mientras la pirámide luminosa de base rectangular crece y evoluciona incesantemente desde el ojo del proyector. Es el largo tallo de luz del que nos habló una vez Roland Barthes. Manojo de infinitos filamentos luminosos que ejecutan el ballet indescifrable conforme a los designios de una física íntima. Enjambre de pinceles delirantes abocados a teñir en cada instante la superficie total de la pantalla. Pantalla movediza, crepitante, orgánica, líquida; si la tocara me mojaría con sus personajes y sus cosas. Pantalla fluida, blanda, oscilante, dominada por los escarceos efímeros de los colores; piscina fulgente e imprevisiblemente honda donde se zambullen los ojos, incorregibles iconófilos, como ávidos peces de la visión.

En su cubil, es el proyector un extraño caracol que obedientemente desarrolla su rastro resplandeciente y ejecuta, minucioso, su secular rutina de fotogramas mientras se oye el prolongado susurro de su digestión cinematográfica. Todos algún día quisimos visitarlo allí en la intimidad de su atalaya para sorprenderle con su estampa de cañón, de obsoleta arma de ciencia ficción, de infotiosa ametralladora fotográfica. Desde lo alto, vigilante y escondido él impone su cadencia y su brillo, su iteración y su linterna, su corazón y su mirada.

La sala ha desaparecido casi por completo de bajo de la erupción audiovisual. Fluctúa la oscuridad y de cuando en cuando es quebrada por la irrupción de un relámpago filmico, que recorta durante unos instantes las siluetas dispersas. Luego la penumbra recubre la difusa topografía de los espectadores que persisten concentrados en el discurrir de las imágenes. Espectadores emergentes, fugazmente fantasmagóricos que revelan una devoción orientada hacia la luz primordial

de un templo; luz piramidal, rectangular, metamórfica, mediática, oscura; luz oculta. Culto a la luz. Culto, cultura, sutura ambivalente entre la realidad y la ficción. Filmes de lo culto, autores sagrados, mitos de la pantalla, ídolos, dioses y diosas, todo esto forma parte de una cultura del cine: cinefilia, iconofilia y aun videofilia, si se aceptan las transferencias técnicas de un soporte a otro. La religión del cine está ahí (parafraseando a Octavio Paz quien atribuye al occidente dos religiones: una, el arte, la otra: la revolución). Pero el sentido religioso del cine se refresca y se renueva si indagamos la etimología de la palabra *religión* y descubrimos que proviene de *religare* que significa volverse a ligar con la realidad. El cine nos ha transformado porque la obra de arte nos afecta; del encuentro con ella salimos modificados, conjetura Vattimo retomando una vieja idea hegeliana. Del cine salimos a una nueva realidad porque hay algo nuevo acuñado en nosotros. Pero todavía estamos adentro.

UN FILM, MUCHOS FILMES

En la película de Win Wenders asistimos a un largo viaje. Situación parojoal ya que saltamos de un continente a otro, de Europa a Asia, de Asia a Oceanía, de Oceanía a América incluso de la Tierra al espacio que la rodea, siempre desde la irredimible e inmóvil circunstancia de recepción. Hoy más que nunca, en una era de realidades virtuales crecientes, no es hiperbólico afirmar que el espectador viaja con los personajes. Empero por detrás o por encima o adentro de esta road-movie se deslizan otras películas imbricadas, superpuestas, como un tejido pluriestratificado cinematográfico cuyas capas son a menudo perceptibles simultáneamente por un efecto de transparencia. De este modo un film es un haz de filmes de distintos géneros: un film de aventuras, un film policial, un film de ciencia ficción¹, un film antropológico, un film romántico, y así hasta el fin del mundo. Estamos, pues, ante un film que encubre muchos filmes. No es forzado pensar que cualquier película puede ser un palimpsesto si recordamos el artificio técnico en el que se basa la imagen móvil: sucesivos fotogramas translúcidos se van solapando velozmente en el curso de la proyección produciendo un efecto de empastamiento y fluidez que crea la ilusión de movimiento gracias a la propiedad del ojo conocida como persistencia retiniana. Un palimpsesto tecnológico.

La penetración de nuestra mirada puede seguir también otros sentidos, otros trayectos, otros viajes. *Hasta el fin del mundo* es un viaje por el mundo hasta el fin. El arquetipo del viaje está presente en todas las literaturas; *La Ilíada*, *La Odisea*, *La Eneida*, *La Gesta de Beowulf*, *La Divina Comedia*, *El Quijote*, *Los viajes de Gulliver*, *Robinson Crusoe*, *Gordon Pym*, *Moby-Dick*, *Huckleberry Finn*, *El viejo y el mar*, son algunos de los casos que asoman a la memoria. El cine también ofrece ejemplos, baste recordar que varios de los títulos enumerados fueron llevados a la pantalla. Los relatos inspirados en viajes constituyen un paradigma del cual se abstrae una categoría general o trascendente denominada architexto a la que dichos relatos particulares se adscriben³. *Hasta el fin del mundo* es una de las ocurrencias singulares que encajan dentro de esa entidad abstracta que es un archifilm del viaje. Pero este no es el único; podemos encontrar otros archifilmes que acojan perfectamente a nuestra película: pongamos como ejemplos los géneros

que ya hemos citado. Un archifilm de aventuras sería, digamos una película de aventuras que nadie ha visto ni verá porque es todas las películas de aventuras a la vez y ninguna en particular⁴.

El juego variable por el cual unas características afloran con nitidez y prevalecen sobre las cosas depende del ejercicio hermenéutico de cada espectador. Entre las costumbres del arte una de las más notorias es la polisemia. Para engendrar esa pluralidad de los sentidos, alguien coopera con la obra de arte y ése es quien la percibe. Según uno de los postulados básicos de la teoría de la recepción estética, la interpretación en tanto que operación hermenéutica, se realiza a partir de la conjunción de horizontes del autor y del receptor⁵. En su conferencia sobre la poesía, Borges refiere que el panteísta irlandés Escoto Erígena comparaba a la Sagrada Escritura con el plumaje tornasolado del pavo real en virtud del número infinito de sentidos que la obra encierra⁶. El cine también despliega su imagen tornasolada y nuestra mirada se desplaza buscando un nuevo y huidizo sentido.

PREOCUPACIONES DE WENDERS

Volvamos a la pantalla. Hacia adentro de los cuatro bordes luminosos caemos en las leyes de un universo proteico que se tiñe y destiñe, que germina, que devora la imagen precedente como una plaga, que pronto es aniquilada por el crecimiento de una nueva imagen. Extraña iconofagia. El universo es doble: un universo de la pantalla, superficie material de rebote de los haces luminosos, cuadro bidimensional donde se tiende el significante filmico y el universo diegético, espacio virtual sugerido donde tienen lugar los acontecimientos. Los dos universos son paralelos, no puede bajo ningún concepto, gestarse un desfase. Adherencia mutua que da luz un Proteo llamado cine. Cine o video o cualquier otra imagen capaz de simular la vida.

Wenders ha poblado su película con estas imágenes proteicas que aparecen aquí o allá como presencias cotidianas. Imágenes televisuales, imágenes videográficas, imágenes infográficas todas, en calidad de referencia contenidos dentro de una imagen cinematográfica. Wenders ha llevado al cine, televisores, videoteléfonos, videojuegos, pantallas de ordenadores, monitores callejeros que sirven para ver quien se aproxima, y otras tecnologías aún por venir como un dispositivo para devolver la vista a los ciegos y otro para grabar y ver los sueños. Una gama completa de prótesis para el ojo extendiéndose en un mundo de realidades mediáticas, donde la experiencia directa de las cosas se torna cada vez más irrelevante, como síntoma del pasaje del homo sapiens al homo videns.

Al pretender recoger todas estas mediaciones en el seno del film no se ha hecho otra cosa que ensayar la equivalente cinematográfica de la función metaliguística descrita por Jakobson⁷, que por contagio del prefijo pasaría a llamarse metacinematográfica. Quedan así instauradas dos categorías a saber: cine y metacine, distinción análoga a la promovida por Bertrand Russell entre lenguaje-objeto y metalenguaje o aquella otra calcada de la anterior por Barthes: literatura-objeto y metaliteratura. Sin embargo, en un sentido estricto no sería totalmente legítimo hablar de metacine dado que en nuestro caso, ni una sola vez la imagen-referente o imagen-objeto es cinematográfica. Al menos de una cosa estamos seguros: los diversos dispositivos ya detallados que desfilan por el film no son los típicamente

cinematográficos por tanto es de suponer que las imágenes producidas por ellos tampoco lo son. Con ello lo que tenemos es el video, la televisión, el videoteléfono, el computador, el videojuego dentro del cine, un cine que investido de su antigua técnica aún indemne y de una lucidez visionaria es capaz de reflexionar casi paternalmente sobre todos los demás aparatos al uso concebidos para emularlo. Y al hacerlo, reflexionamos sobre sí mismo aprovechando la semejanza de un lenguaje que las imágenes nóveles le han plagiado.

Ahora sí, el cine dentro del cine.

¿QUE TIENE QUE VER EL VER?

La pantalla grave gravita sobre nosotros. Se nos viene encima como un maremoto irresistible y nos captura la enorme indiscreción de las imágenes. Experimentamos la necesidad de ver y el deseo de mirar. Pulsión escópica entre los partidarios del psicoanálisis.

Edith quiere ver. Henry está dominado por la obsesión científica de devolverle la vista a su esposa por medio de una tecnología de última generación que él mismo ha fabricado. Una invención que además de tener a Henry como autor tiene a Edith como editor. Es en los ojos de ella en donde se llevará a cabo el complejo proceso de edición de las imágenes que Sam, el hijo, ha estado registrando por el mundo. Una invención que habrá de descubrir la mirada editada de Edith y que reivindica una etimología no siempre recordada: inventar es descubrir.

Edith recobra, pese a los esfuerzos desgastantes, un mundo de imágenes que creía definitivamente perdido, pero acaso no sea ésta una recuperación del pasado y del tiempo transcurrido ni siquiera una visión presente. Es, antes bien, una mirada dolida sobre seres y cosas que no son las imágenes que eran y que, al despertar, han envejecido repentinamente. Entre tantas exigencias, Edith desfallece y finalmente muere. «Demasiada luz enceguece». La sentencia es de Pascal.

SUEÑOS PARALELOS

Luego de la muerte de su esposa Henry reorienta (o desorienta) su investigación. Tras adaptar los resultados anteriores a sus nuevos propósitos crea un dispositivo capaz de introducirse en la actividad cerebral durante el sueño, registrarla y exhibirlo después en una pantalla. Una máquina para ver lo que soñamos; un artificio que habilita a la vigilia a contemplar su faz oculta; un ardid electrónico opera secuestrar esos caprichosos elencos y esos extraños escenarios interiores.

Hay un paralelismo que quiero trazar entre este film de Win Wenders y otro muy conocido de Steven Spielberg que es *Parque Jurásico*. Para empezar en ambos está el tema del viaje: en el primer film un viaje por todo el mundo; en el segundo por una isla. En el primero se recuperan sueños; en el segundo, dinosaurios, en cualquiera de los dos casos para ser mostrados. Los sueños a menudo son monstruosidades; los dinosaurios son, a menudo, vistos como monstruos.⁹ Sueños y dinosaurios han sido desentrañados de los estratos que habitaban; en el primer

caso, de la corteza cerebral, en el segundo de la corteza terrestre. LLevar esto a cabo supone haber descifrado códigos muy complejos; los códigos neuroquímicos de la actividad onírica y los códigos genéticos de cada especie. Tanto los sueños como los dinosaurios están cautivos y a merced de una potencial reproductividad técnica, ya sea por copiado (a partir de la imagen videográfica del sueño) o por clonación (a partir de cualquier célula). Los sueños de Wenders generaron una adicción en la ficción. Los dinosaurios de Spielberg hicieron lo propio en la realidad. Cuando se pierde el control de los sueños y el de los dinosaurios ambos se vuelven una amenaza y es menester aniquilarlos. La catástrofe y el caos ya como inminencia ya como acción desencadenada operan en los dos filmes. Ninguna invención está completamente inventada si no se han inventado sus consecuencias. Por último, en *Hasta el fin del mundo* el sueño se hace realidad mientras que en *Parque Jurásico* la realidad se hace sueño.

Sueño dentro del cine, cine dentro del sueño, sueño dentro del sueño y otra vez cine dentro del cine. Por esta vía de la comparación minuciosa hemos retomado la noción de architextualidad antes convocada que casi espontáneamente ha salido a nuestro encuentro. El círculo se cierra: Fin del viaje, fin Wenders.

Notas

1. El término inglés «cientification» aparece como el más adecuado para el caso que se expresa, por medio de la fusión de significantes, la confusión de géneros a la que aludimos.
2. La palabra «palimpsestuous» ha sido manejada por Lisa Block de Behar. Es interesante comprobar como el mecanismo de la expresión rinde atributo a su propio sentido. En otras palabras, el término «palimpsestuous» es un palimpsesto.
3. El concepto architextualidad corresponde a una de las cinco formas de transtextualidad; las restantes son; paratextualidad, intertextualidad, metatextualidad e hipertextualidad. Estas nociones están extraídas del número 20 de la revista *Maldoror*.
4. Pretender ver esta película es una utopía en el sentido lato del término: El único lugar donde se proyecta no existe; es en todo caso el Topos Urano platónico.
5. Quien ha desarrollado estos estudios es Hans Robert Jauss. Una reseña de los mismos ha sido proporcionada por D.W. Fokkema y Elrud Ibsch en *Teorías de la literatura del siglo XX*.
6. Jorge Luis Borges. *Siete Noches*. F.C.E. Buenos Aires, 1980.
7. «Lingüística y Poética» en *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral. Barcelona, 1975.
8. Debo esta cita al profesor Ricardo Viscardi que la ha empleado en uno de los seminarios que dicta.
9. Reparemos, una vez más, en la etimología de las palabras. «Monstruo» proviene del latín *monstrare*. La misma raíz etimológica tiene «muestra». Una ampliación de estas observaciones es brindada por Lisa Block de Behar en *Una palabra propiamente dicha*.

Bibliografía.

- Aumont, Jaques. *La imagen*. Paidós. Barcelona, 1992.
Aumont, Jaques y otros. *Ánalisis del film*. Paidós. Barcelona, 1993.
Estética del cine. Paidós. Barcelona, 1993.
Behar, Lisa Block de. *Una palabra propiamente dicha*.
Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 1994.
Borges, Jorge Luis. *Siete noches*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1980.
Fokkema, D.W. e Ibsch Elrud. *Teorías de la literatura del siglo XX*.
Cátedra. Madrid, 1980.
Gauthier, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Cátedra. Madrid, 1986.
Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral, Barcelona, 1975.
Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad*. Planeta-De Agostini, Barcelona, 1994.

Créditos.

Me gusta quedarme
después del «the end» me gusta
quedarme sentado observando
el flujo del scroll
no apresuro nada
dejo que la realidad exterior se difunda en el espacio,
como una enredadera invisible
disponga del tiempo, leo los créditos
persigo sus microletras hasta que
desaparecen por la chimenea de la pantalla
Creo, que la historia aún continúa
por detrás de los caracteres móviles y luminosos
la historia, como en un remanso
continúa, estoy seguro
La música que se filtra por entre los renglones es una prueba de ello
Se me escapa el nombre de un
asistente de prod
Sigo barriendo con la mirada
la otra punta de la película
el extremo desecharable
su rastro audiovisual
sigo, sigo hasta que termina
hasta el fin de verdad.

Indice

Horacio Sum Goñi.

- Las encrucijadas del lenguaje. De cómo la literatura y el cine
abren caminos y exploran el mundo real 7

Adriana Pardo Iriondo.

- Luz-Texto-Visión 23

María Dolores García.

- La importancia de llamarse Zelig 41

Daniel Laíño

- Documentando la ficción 53

Aníbal Paiva.

- Realidad y Ficción: dos caras de una cinta de Moebius.
Reflexiones a partir de Intervista de Federico Fellini 65

Pablo Thiago Rocca.

- L' Intervista y los sueños entrevistados 85

Marisol Alvarez, Richard Danta, Laura Eirín.

- Reflejos de la ausencia 103

José Alvarez, Robert Orguet, Leonardo Quiroz.

- Angeles: los posibles reales 123

José Luis Martínez, Freddy Sartorotti.

- Detrás de los espejos: claves para una probable interpretació
de un film de Win Wenders 143

Gustavo Bordoni, Rodrigo Martínez, Marisa Torres.

- Bajo el cielo de Wenders 161

Federico Beltramelli, Alberto Blanco.

- Los espejos del fin del mundo 173

María Fernanda Pallares.

- Interfaz del acto de ver 189

Daniel Bademíán, Luis Dufuur.

- Ver es haber visto 199

Fernando Rius

- Vi Wenders 213