

contracampo  
shangrila

# El ejercicio ha sido provechoso, Señor

Palabras sobre el cine

*Serge Daney*



CONTRACAMPO LIBROS

Colección dirigida por Mariel Manrique / Hernán Marturet

*El ejercicio ha sido provechoso, Señor*  
Serge Daney

*L'Exercice a été profitable, Monsieur*  
Copyright © P.O.L. Editeur, 1993

Copyright © de la presente edición:  
Asociación Shangrila Textos Aparte  
Tel. Móvil: 650563248  
[www.shangrilaediciones.com](http://www.shangrilaediciones.com)  
[shangrila@shangrilaediciones.com](mailto:shangrila@shangrilaediciones.com)

Imagen portada:  
*Centauros del desierto*, John Ford, 1956

Junio 2018

ISBN: 978-84-948750-1-4  
Depósito legal: SA 340 2018

Todos los derechos reservados.  
Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización  
escrita de los titulares del *copyright*, bajo las  
sanciones establecidas por las leyes, la reproducción  
total o parcial de esta obra por cualquier medio o  
procedimiento, comprendidos la reprografía y el  
tratamiento informático, y la distribución de ejemplares  
de la misma mediante alquiler o préstamo público.

EL EJERCICIO  
HA SIDO PROVECHOSO, SEÑOR

PALABRAS SOBRE EL CINE

Serge Daney

Texto presentado  
por Jean-Claude Biette y Emmanuel Crimail

TRADUCCIÓN

Mariel Manrique y Hernán Marturet

sh



## SUMARIO

Introducciones

p.7

El ejercicio ha sido provechoso, señor

p.12

1988

p.16

1989

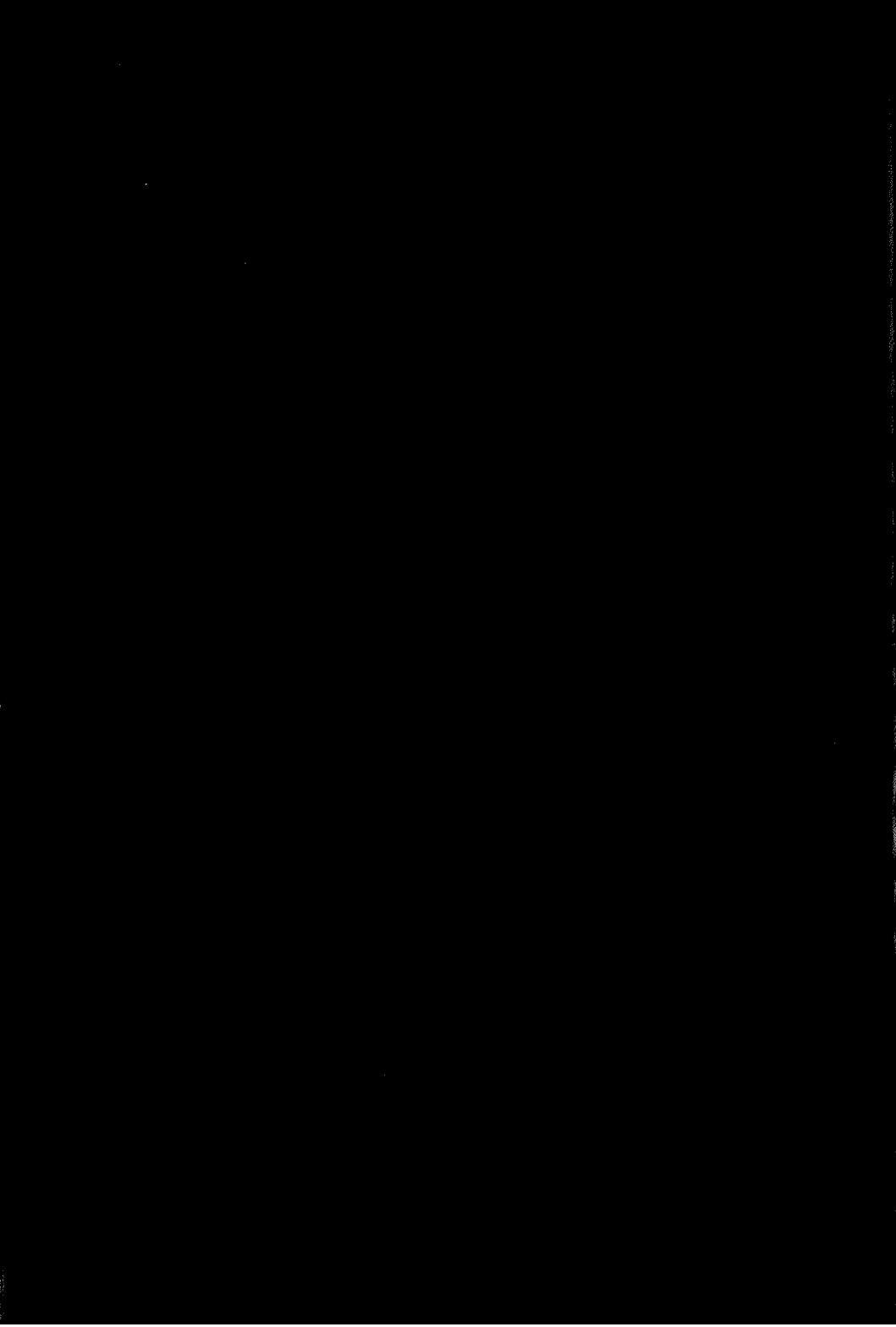
p.124

[1990]

p.168

1991

p.254



*Serge Daney murió en la noche del 11 al 12 de junio de 1992, debido a las consecuencias del síndrome de inmunodeficiencia adquirida (SIDA).*

*Hubiéramos podido pensar que aquellos que llamábamos, en homenaje a Spinoza, "Ultimi barbarorum" (los últimos bárbaros) dejarían descansar a Sergio. No fue así, en absoluto. ¡Gracias a Dios!*

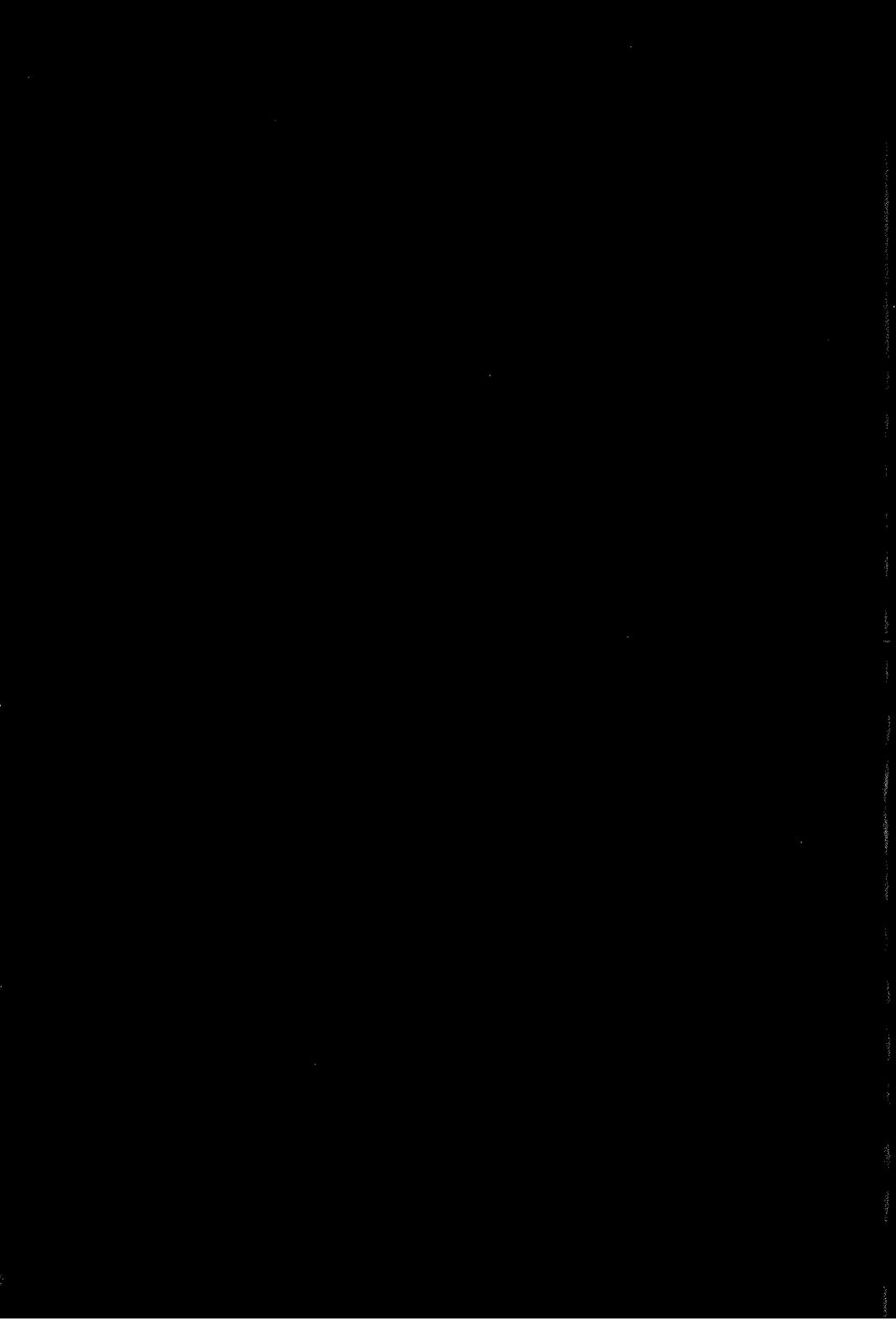
*Algunos años después de su muerte, la redacción de TF1 se quejaba (!), en Libération del 13 de octubre de 1992, "de los artículos homicidas de Serge Daney" que desmontaban la mecánica de la información-espectáculo durante la guerra del Golfo.*

*Sin saberlo, esos últimos bárbaros rendían a Sergio un bello homenaje.*

*Encontrarán en este libro ese pensamiento ferozmente dichoso tan característico de su escritura.*

*Que me sea permitido, también, dar testimonio de que, durante los últimos años de su vida, quizá finalmente reconciliado, ya no se consideraba al margen de la sociedad, sino un minoritario. No es una buena palabra, sino una palabra bella, decía Serge.*

E. C.



*Serge Daney supo muy joven que no estaba poseído por el deseo de hacer películas. Quizá sus ensoñaciones lo conducían a veces en esa dirección, pero jamás se detuvo allí. Amaba sobre todo ver las películas de los otros, entrar en su funcionamiento, definir algunos principios singulares, hacer comparaciones con su sentimiento pasajero del mundo, dejar reposar, encontrar otros principios, en otra parte, algunas películas más lejos, conectar, olvidar, regresar, hablar, escribir, encontrar un espacio y un público.*

*Veía las películas, creo, como quien ve a actores de una compañía inmensa en la que, en la divina comedia del cine, incluso los figurantes tienen un rol que interpretar, y las incompatibilidades escandalosas, una parte que sostener. Vio a esa compañía abandonar la escena protectora de los teatros, dividirse, perder un poco de su alma en el camino e irse, cada uno a lo suyo, rumbo a los poco seguros laberintos mediáticos. Acompañó los tiempos que cambiaban, que se oscurecían, consignando lo que los filmes súbitamente le dictaban acerca del mundo, pero la escritura no era sino una etapa transitoria. Daney tenía más bien como pasiones la palabra —ensayada, propuesta, lanzada como una pelota, retomada como un eco, mantenida en alerta— y su alter ego físico, la marcha a pie: uno le daba, desde el fondo de sí mismo, coraje al otro. Luego de 1968, los numerosos viajes delimitaron en él una suerte de vasta "nomad's land" donde se consumó el encuentro sosegado del mundo y su examen. Pero uno de ellos tuvo que ser, después, el decorado. Daney también amaba esa soledad que vela sobre el buen estilo de un texto donde todavía sabía guardar, viva, la huella de una palabra desposeída. Y que concede asimismo un lapso de silencio a cada lector que teme no escuchar el fresco susurro de la vida en el corazón de lo que lee.*

*A ese deseo de escucha solitaria atribuyo la pasión, táctil y visual, que Daney tuvo, casi siempre, por los libros. Había reunido gran parte de sus textos publicados en los Cahiers du Cinéma entre 1970 y 1981 en La Rampe; luego, en Ciné-Journal<sup>1</sup>, los textos escritos en el marco de sus responsabili-*

dades diarias en la sección Cine de Libération entre 1981 y 1986 y, finalmente, en *Le salaire du zappeur*<sup>2</sup> y *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, los artículos publicados en Libération que tenían por objeto la televisión ordinaria, los filmes filtrados por la televisión y los acontecimientos del mundo socializados por esta última. En 1986, cuando abandona la dirección de la sección Cine de su diario, Daney sueña con fundar una revista. Recién en 1991 pudo hacerla. Fue *Trafic*.

Pero tenía otro sueño: escribir un libro “verdadero”. Economizando sus últimas fuerzas para su revista, no pudo terminar sino un solo capítulo, *Le travelling de Kapo*<sup>3</sup>, que destinó, al no poder escribir más, a la apertura del número 4 de *Trafic*. Ese libro, que hubiera debido dar cuenta de su propia vida leída en relación con esa vida más vasta que el cine le había revelado y dado la misión de conocer, debía contener una discreta lección moral cuya designación conmovedora él encontraba en una réplica del niño John Mohune, pronunciada muchas veces en *Moonfleet*, de Fritz Lang, que él deseaba emplear en su versión francesa y que sirve de título a la presente recopilación. Desde 1988 hasta fines del año 1991, Serge Daney anotó en los disquetes de su ordenador sus reflexiones, sus preguntas, sus hipótesis, sobre filmes, cineastas, fenómenos sociales o políticos mediatizados. Algunos sirvieron de material de base para artículos, otros no, pero todos fueron revisados y corregidos con la perspectiva de un diario de a bordo –continuado, en forma más reducida, en los primeros números de *Trafic*– en el que se relatara lo que él sabía que sería su última travesía de las apariencias.

Nada se dice allí de su enfermedad, que sin embargo, por una suerte de solidaridad fraterna y con una neutra obstinación, hizo pública. A lo sumo puede observarse, a partir de 1990, una radicalización de sus puntos de vista, con esa impiadosa aceleración del pensamiento que reduce las cosas a su dibujo. Algunos probables errores de fechas subsisten en el año 1988, pero no afectan el orden de estos textos.

1. [N. de T.]: *Cine-diario*, Valencia: Shangrila (en prensa).

2. [N. de T.]: Hay traducción castellana: *El salario del zapeador*, Santander: Shangrila, 2016.

3. [N. de T.]: Incluido como primer capítulo en *Persévérance*, París: P.O.L, 1994 [trad. cast.: *Perseverancia*, Santander: Shangrila, 2015, pp.15-34].

*A pesar de la abundancia de textos reunidos en este volumen, un cierto número de ideas o de sentimientos expresados oralmente no fueron escritos. No he olvidado esa imagen que un día le vino a la cabeza a Serge hablando de las sinfonías de Bruckner, respecto de las que, al detectar esa experiencia de la marcha en el bosque que él también tenía, dijo: “Se ve muy bien, en sus sinfonías, que hay en ellas pausas-claros”. En el curso del verano de 1991, Serge Daney partió a los Vosgos para hacer, por última vez, largas marchas a pie.*

*J.-C. B.*

**EL EJERCICIO  
HA SIDO PROVECHOSO, SEÑOR**

Entre los niños que no fui, hay cinco, apenas más jóvenes que yo, que llevaron, en algunos grandes filmes de los años '50, una existencia de celuloide. John Powell, John Mohune, Michel Gérard, Edmund Koeler y Antoine Doinel: todos abandonados. Algunos en América y otros en Italia, uno solo en Francia. Me acuerdo del Gaumont Voltaire, del que salí en 1959 con una primera y auténtica *depresión*. La sala desapareció, pero no el filme que vi en ella y del que todo el mundo habla todavía: *Los cuatrocientos golpes*. Era una depresión muy pura, una lucidez de niño asombrado por su descubrimiento, a saber, que la vida dispone sin *pathos* del destino de los seres y que el mal se inflige muy temprano. No sé por qué todo el mundo citaba a Vigo y hablaba de revuelta mientras yo tenía una sensación muy diferente. Truffaut sería el menos romántico de una *Nouvelle Vague* que, salvo Godard, ya lo era poco. El autor menos religioso, también. Persuadido de que, más allá de la capacidad del cine de proceder desde aquí abajo a un "culto de los muertos", no había *otro mundo*. Cosas que comprendí solo después de su muerte, frente a *La habitación verde*.

Si yo hubiera sido un niño más normal, me habría identificado con Antoine Doinel, es decir, con Jean-Pierre Léaud. Si no se hubiese tratado de los inicios de la *Nouvelle Vague*, ese cine ya menos "normativizado", esa identificación habría sido inevitable y fácil. Pero yo ya era, cinéfilo debutante, el hombre que sabía demasiado. Sabía que ya no era cuestión de separar a Léaud de Truffaut, o de creer, siempre en 1959, que Martin Lasalle no le debía todo a Bresson. Convertidos en los "modelos" de sus autores, los actores ya no eran los mismos. Habían devenido inolvidables porque, en un determinado momento, un cineasta —o el Cine— se había amado sin pudor a través de ellos. Léaud jamás superaría ese obstáculo, ni Martin Lasalle, al que entreví en 1986 en México, y que apenas tuvo tiempo de decirme que se había pasado la vida intentando olvidar *Pickpocket*. No es entonces solo

con Doinel o con Léaud que yo debí identificarme en 1959, sino con lo que los vinculaba a Truffaut. De la misma manera que este último no se había enamorado simplemente de Monika, sino de lo que adivinaba de la relación de Bergman con Harriet Andersson.

Sin embargo, ¿era yo un monstruo, incapaz de identificarme, incapaz de ser, simplemente, tal o cual otro? ¿No me reconocí, parlanchín y desgarrado, en ese adolescente eterno que es el Paul Biegler-James Stewart de *Anatomía de un asesinato*? ¿No me encantó personalmente verlo propinar un *uppercut* a ese bruto de Wayne en un filme de Ford? ¿No estuve enamorado de un Henry Fonda quincuagenario? ¿Cómo hice para no sospechar que el encanto total de Cary Grant provenía de una evidente bisexualidad? ¿No deseé regularmente que Robert Ryan tuviera el rol de galán cuando no lo tenía? ¿No amé sin reservas todos esos objetos americanos, desde el corte de los trajes a los taxis amarillos de Nueva York, desde el acento inglés de Mason a la manera sudista de hablar de Walter Brennan? No. No le perdoné todo a Kazan porque había dirigido a Monty Clift y Lee Remick, la pareja sobrecogedora. ¿No pude ver acaso, sin que me flaqueara el corazón, a Deborah Kerr arrollada por un auto, a Dorothy Malone jugada a los dados, a Kim Novak con su bata verde o a Anne Bancroft sorbiendo su veneno? No, decididamente no.

Los actores son la carne y la sangre del cine. Pero son también la realidad última de la sociedad americana. En este sentido, de una cierta manera, el cine es espontáneamente *americano*, como son americanos todos los actores que acabo de citar. Son todavía sus nombres los que citamos hoy, entre amigos, como si América hubiera poseído hasta tarde, en la posguerra, el secreto definitivo de nuestras identificaciones. Un secreto a tal punto desvanecido que no se dilapidó en mimetismo naif. Porque es con conmiseración como miré siempre a aquellos que, al no distinguir a Robert Mitchum de las botas que llevaba puestas, querían imitar hasta sus botas. Sin embargo, esos cinéfilos americanoides eran más lógicos que nosotros: amaban más a los actores que a los cineastas y más el modo de vida americano que a los actores. Para mí, la idea de que uno pudiera disfrazarse de "americano" era estúpida, incluso indigna. La americanofobia del francés promedio era también la mía y, ciertamente, no fue Los Ángeles la que me hizo soñar, sino Nueva York. Como si el cine americano perteneciera al cine, no

a América. De ahí nuestro malestar esquizoide cuando, más tarde, nos encontramos políticamente anti-americanos y siempre fieles a los modelos inimitables de nuestra adolescencia. Incluso acerca de John Wayne, que pareció durante un tiempo el responsable de nuestro odio, cambié de opinión: es un gran actor.

1988

ANTE LA RECRUDESCENCIA DE LOS ROBOS DE CARTERAS (MARZO '88)

25/3

PASAJE PASIVO— No la “crisis del cine” sino ¿“qué es lo que está en crisis en el cine?”. Dos cosas: (1) la sala a oscuras; (2) el registro. Ahora bien, estas dos cosas tienen un punto en común: apuestan a una cierta “pasividad” de la película y/o del espectador. Las cosas se imprimen dos veces: una vez sobre la película, otra vez en el espectador. Cada una de esas veces, se trata de un movimiento de la luz *hacia*, que viene del exterior y pasa por la “*camera obscura*”. Este dispositivo es de una sola pieza. Si tuviéramos que encontrarle un opuesto, sería el dibujo por un lado y el pleno día del otro. Por eso, ante un dibujo animado japonés que chirría en la luz de un apartamento, tengo la extraña sensación de que eso “no me concierne en absoluto”.

El tiempo no es el mismo cuando uno lo ha programado o cuando lo experimenta. Tiempo de “desarrollo” de la película (*rushes*) y tiempo de “maduración” de una película en el cuerpo y el sistema nervioso de un espectador en la oscuridad.

Quizá esa relación con el tiempo es lo que permite a algunos (yo entre ellos) pasar de la pasividad de quien ve a la actividad de quien escribe. El tiempo del cine está dividido entre “*tyché*” y “*automaton*”; el tiempo de la escritura (“sobre” o, más bien, “después del” cine) es, por derecho propio, un tiempo infinito, o un tiempo que en todo caso no puede programarse. Escribir es reconocer lo que ya se ha escrito. En el filme (filme como depósito organizado de signos) y en mí (organizado por un depósito de huellas mnemónicas que, a la larga, también constituyen mi historia). Se trata pues de lo mismo que ir hacia el autor (y los arcanos –cf. Douchet– de su “ensoñación íntima”). La política de los autores fue inventada por una generación capaz de escribir, de escribir sobre su relación con los autores y sobre esa relación en tanto “construida” por dicha generación (cf. Truffaut y sus “padres”, Wenders, etc.).

El registro (Lumière) tiene, de inmediato, una dimensión moral. Dado que es imposible prever todo aquello que se inscribirá sobre la película, solo queda prepararse para lo que viene “por añadidura”. Divinas sorpresas, escorias, síntomas, objetivos, verificaciones y pruebas, sorpresas desagradables, puntas de lo real que impiden la clausura del imaginario, pretextos para dialécticas de todo tipo, etc. El cineasta mira una vez y, pasivo él también, da cuenta de la mezcla de lo que ha restituido (como visión) y de lo que no ha querido (como real, como recuerdo de lo Otro). Le corresponde (a menudo son los mismos) un tipo de crítica también moral, porque en lugar de imaginar la visión (Fellini, digamos) esa crítica evalúa la mirada (por ejemplo, Godard). Compara la mirada con la cosa vista y establece “las mejores condiciones posibles de su inadecuación”. El autor aparece sobre todo cuando se lo ve mirando, cuando forma parte del cuadro (cf. Merleau-Ponty). Su huella (la perspectiva, el indicio de que alguien mira, el punto de vista, el lugar de la cámara, etc.) es a la vez lo que, de manera ideal, debería desaparecer totalmente (utopía rosselliniana: transparencia absoluta) y lo que nos protege de una relación demasiado violenta (mística) con la cosa “vista”. Con el correr de los años, fue la segunda tentación la que se impuso. En este sentido, en cuanto se generaliza, la “política de los autores” es un caso de “manierismo” (la firma prevalece sobre lo firmado).

La historia del *travelling*, “cuestión de moral”, debe ser, en la actualidad, cada vez más incomprensible. No tanto porque todo el mundo se haya convertido en un inmoral sino porque algo ha cambiado en el dispositivo de base (registro-sala a oscuras) que permitía la frase de Godard. Es porque había una situación corporal de debilidad (“visión bloqueada”, oscuridad, obligación de callarse) del lado del espectador que este último, al aplicar esa situación a los actores del filme, se solidarizaba con ellos (y con su pasividad, frente al Autor y la Luz: pasividad de “criaturas” en el sentido religioso del término). El motivo cristiano del bazinismo está allí, con su reverso cómplice de “crueldad” y “no-intervencionismo”.

Suframos/gocemos lo que ellos han sufrido/gozado, no suframos porque eso haya sido reemplazado por un placer que estaría allí solo para hacernos olvidar esa experiencia.

Crisis de la sala a oscuras y crisis de la noción de registro = crisis del antes/después. Antes, uno es escrito (trabajado). Después, uno escribe (tra-

baja). Escribir, por lo tanto, es des-escribir (volver a pasar en forma visible sobre tinta invisible). O prepararse para escribir.

“El” cine o el Cine. Nada es menos seguro que la existencia de ese personaje con el que dialogo peligrosamente (a solas). Decía: aquellos que prefirieron el filme a la sala y los otros, más numerosos tal vez, que prefirieron la sala y no siguieron el “arte del filme” en su deriva porque el “arte de la sala” progresaba más lentamente. Es como si cada uno estuviera en condiciones de decir, hoy, acerca del cine: me aferraba a él por tal extremo, tal hilo, tal deseo. De nombrar el enigma que lo sujetó. De sujetarlo de nuevo, porque es suyo.

Bella fórmula de Rohmer: el cine no son las imágenes, son los planos. Fórmula que dice lo que es para él (y para mí) el cine. Pero para otros, el cine es, el cine será siempre, imágenes. El plano es ese bloque inseparable de imagen y tiempo. Es el tiempo que necesito para habitar una imagen (y también habituarme a ella), una imagen que, de otro modo, me daría miedo (miedo de estar allí / miedo a ser excluido: Barthes). La belleza de un plano, su exactitud, es algo distinto de la belleza de una imagen. En definitiva, el plano es musical. Respiración, ritmo. Hay “cine” cuando, inexplicablemente, algo respira entre las imágenes. Caso contrario, el aburrimiento ante lo decorativo (auténtica ceguera al decorado, no entro en un decorado sino en compañía de una mirada).

Será posible decir, un día: del cine, no conservo (como el difunto Mitry) sino el recuerdo de los planos. Del cine, nada me ha importado sino los planos. El resto, que existe, existía sin mí, podía continuar sin mí, y yo sin él. El plano, al contrario de la imagen pero como la música, no se reproduce, no se cita: su duración forma parte de él. En síntesis, es todavía un plano a condición de que pueda venir antes o después de un tiempo. Lo único que cuenta es el encadenamiento.

Lógica de caminante, de monolguista, de masturbador. Necesidad del relato. Del cine antiguo más bello (los títulos en este momento más presentes son La noche del cazador y Ordet), ¿qué retengo sino el hecho de que avanza, a golpes de planos a la vez inesperados y fatales, sobre numerosos planos a la vez? En los malos filmes, nada se mueve, es la programación del

→ NUBES

guion la que hace que se mueva el cuadro. En los buenos filmes, se mueve al menos un elemento que tiene el orgullo y la humildad de obligarse a redescubrir a cada instante el resto del cuadro (que, de hecho, no se mueve). Esa extraña emoción en la escena de *Pickpocket* en la que el tren abandona la estación de Lyon porque algo se mueve y no es el personaje ni el andén sino un tercer ladrón: el tren. Emoción irónica: huyes pero estás inmóvil. En los grandes filmes, cada elemento del cuadro se mueve pero a distintas velocidades. El cielo, más que la pantalla blanca, es la metáfora última de esos filmes, a causa de las nubes.

Ver películas, viajar. Es lo mismo. Viajar y no evadirse o huir (*to escape*). Viajar es saber que hace falta una meta para tener una oportunidad de gozar del viaje en sí mismo, que es estar "entre" es decir, protegido. Sucede algo semejante con los filmes: los planos son el traqueteo de los vagones. Ver filmes, viajar: también para los otros, el público normal, esto fue verdadero. Pero se convirtieron en turistas (consumidores de viajes) y ya no esperan del cine que les "dé" el estremecimiento del exotismo, ni del filme que los conduzca a su ritmo (lento).

La frase de Straub: "Tardé veinte años en aprender a mirar un filme". La decía con la irritación de un obrero que se aferra a ese saber difícil. ¿Qué quiere decir eso, en el fondo? Ver y escuchar lo visible (visible y audible). Ver por ejemplo, con el mismo golpe de vista, el plano de John Ford, el rodaje de ese plano, el caballo, el actor distinto de su rol, el personaje distinto del cuerpo, el ser humano distinto de su función social. Escuchar la música y saber que un judío de Europa Central que huía del nazismo hizo de sub-Schonberg para ganarse la vida, escuchar el sonido, directo o no, etc. Evidentemente, es un límite, pero es la única aproximación materialista posible.

Es un programa de locos. Es también esa exacerbación de la percepción de lo heterogéneo bajo lo homogéneo lo que hace que pueda existir la crítica. La crítica ve lo "montado" (incluso lo "fabricado") allí donde los otros ven lo homogéneo (lo "natural"). Barthes, una vez más. El crítico (permanezcamos straubianos) sería aquel que podría discutir el filme con sus autores si fuera capaz de esta sobre-percepción. Hablaría como un artesano. Pero como un artesano muy cultivado, capaz de identificar todos los niveles del milhojas. Límite straubiano: la cultura, justamente. No podrían

hacer [...] porque existe una historia general del cine, historia que dice que Ozu copió a Capra.

Habría que plantear el mismo tema, hoy, y mañana. Partir de los gestos, del sistema nervioso, del cuerpo (y no del entorno sociológico), y adivinar a qué corresponderá la sobre-percepción por venir. La de aquellos nacidos no solo "bajo" el reino de la tele sino con una videograbadora, congelamientos de la imagen, *zapping*, pantallas, programas informáticos e imágenes digitales. En qué momento surge algo así como una exigencia, en qué momento ya no alcanza servir a la máquina (o agotar sus posibilidades), porque es preciso que la máquina sirva para algo.

36 FILLETTE, de Catherine Breillat. Una línea demasiado bien provista hace que todo me parezca bello, el filme y el cine. El sentimiento de libertad de un relato que comienza no importa dónde y me transforma, con mi consentimiento, en compañero de ruta de una muchacha muy joven, cansada de ser virgen, entre Biarritz y Bayonne. Personaje que, en la vida, no me aventuro a encontrar, ni anhelo encontrar, como los frutos verdes de Rohmer. La ambigüedad del moralista: gracias a un filme (y a un filme que no engaña y es, por lo tanto, lo menos "publicitario" posible) doy un paso imaginario hacia esa parte del mundo que no me importa (los adolescentes). Troco alegremente mi indiferencia a su respecto por mi preocupación por su existencia filmica. En última instancia, el cine me serviría para este tipo de "higiene". Lejos de ser simplemente el lugar de una apertura al otro, el cine sería el único lugar en el que me abriría, al otro, de incógnito. Y ese sería (el cine) "mi" lugar. Vendría "conmigo" (donde sé que caigo de pie) y exigiría que sea absolutamente "otro" (de lo contrario, tendría la sensación de engañar). Como en esos guiones sexuales en los que el masoquista le paga al otro para que se disfrace de "otro" otro. Godard: *Salve quien pueda (la vida)*.

La sala a oscuras es más bien el lugar donde soñamos, inocentemente, que todo el mundo era parecido. Que todos los sueños convergían hacia los mismos objetos (*stars*), con la misma facilidad. No era el otro a quien veníamos a descubrir, así como no veníamos a vernos a nosotros mismos. Era quizá una mezcla, un sí mismo que se altera. La sala a oscuras fue también el lugar donde esperamos, hipócritamente, la aparición por susti-

tución del otro sexual (el cuerpo deseado, desnudo, el fetiche). En cuyo caso la oscuridad de la sala era un golpe de suerte (hipocresía). Pero quién ha esperado, en la oscuridad, que surgieran aquellos que no le importan y a quienes no lo une más que un sentimiento abstracto u oceánico (“Quien bien ama, bien castiga”, o Nietzsche: “La vida es siempre soportable como fenómeno estético”).

En el corazón del cine francés (en Breillat, también), esta constante que me irrita: es el único cine en el que las acciones mudan en actos. De ahí que sea débil en materia narrativa y fuerte en el relato en primera persona. La muchachita de *36 fillette* está en busca de un acto. Perder su virginidad debe ser un acto. Busca al actor y descubre que le hacen falta dos. Uno para el amor, otro para el placer. Pero el amor no es sino miedo a ser amado y el placer, una formalidad irrelevante. Sistema bressoniano, novelesco (el trío). Matriz de todas las gestiones sublimes de una insatisfacción estructural (bovarismo, ninfomanía, misticismo).

Breillat dice que no le gusta filmar lo que es difícil de filmar. Efectivamente, el filme se apoya en tres escenas sexuales. Una masturbación, una felación, un coito. La fuerza del filme reside allí, en su manera de ir más lejos que los otros en la “moralización” de los gestos sexuales. Fuerza que consiste en filmar los rostros y no los órganos, no por temor a la censura sino porque se trata de eso: de la humillación que hay en intentar adaptar el cerebro al propio cuerpo y al del otro. Gag triste de la muchachita que, luego de hacerse la idiota para entregarse sin entregarse, hace perder la erección al hombre al que debe chupar, que goza demasiado rápido y la abandona (el sabor nuevo del esperma en la boca) en el momento en el que ella por fin tiene ganas de hacer el amor. Crueldad inexistente en los filmes ingleses un tanto comparables (*Si estuvieras aquí*, de Leland, o los de Frears) porque consideran (¿un tanto rápidamente?) el polvo como un tabú o una conquista que no hay por qué comentar. Breillat se sorprende de que el filme suscite reacciones hostiles.

26/3

Ayer, al anochecer, frente a la tele. Abandono muy rápido  $8y\frac{1}{2}$ , que sin embargo nunca vi pero que me exaspera, y me encuentro siguiendo hasta el final un filme que me parece objetivamente mal hecho, mal contado, mal todo: *Veredicto final*, de Sidney Lumet. Esquizofrenia de la tele: no solo vemos lo que no está bien (lo que no está "logrado") sino que lo vemos todavía mejor que en el cine (el montaje, por ejemplo); sin embargo, a veces preferimos ver un filme fallido a un filme logrado. O más bien: las nociones de "fracaso" o "triumfo" no son pertinentes a la tele. Ya sea porque el filme tiene una fuerza tal que se impone, ya sea porque estamos en lo relativo de un mundo de imágenes, de un baño de imaginario, donde todo es interesante. Esto depende del humor del momento. Ayer, preferí mirar a Mason y sobre todo a Newman "componer" con la edad, con todo. Lumet es el prototipo del cineasta que no filma desde el punto de vista de nadie, de ahí su eficacia abstracta, tan abstracta que bordea el "no importa qué" en materia de guion. Pone la velocidad allí donde no sirve para nada. Un bello momento: Newman ha reencontrado por fin a la enfermera que "sabe" lo que pasó. Trabaja con niños en Chelsea. Tiene un bello rostro de santa sindical. Está en el patio de juegos. Newman, que viene de Boston, se aproxima a ella torpemente. Primer plano de la etiqueta de identificación del bus Boston-Nueva York que sobresale de su bolsillo. Y en ese momento, un pequeño golpe de cine en el viejo Lumet, un poco de auténtica velocidad: contracampo sobre Newman que ya no presume más: "Will you help me?". Ella lo ayudará, no porque lo requiera el guion, sino porque hemos estado en su lugar (en la puesta en escena) y ella en el nuestro y el deseo de que ella lo ayude ha sido inscrito en el filme. Son cosas viejas, pero (¡Dios mío!) existen.

p? LA COMUNICACIÓN COMO ESTROBOSCOPÍA. Incurable idealismo que quiere que haya un A que proponga a un B (el público) un objeto C, que será recibido o no, aceptado o no, no sabemos, incluso no debemos saber. No hay pase del relevo (del testigo, como en el atletismo) sino cuando, una vez que lo ha transmitido, A acepta que ese objeto ya no le pertenece. Este escenario ideal y, temo decirlo, muy místico, es el único que a veces torna interesantes las relaciones mercantiles (oferta-demanda), porque se trata de un producto que es también una botella al mar. Los americanos, solo ellos, poseen la moraleja de esta relación (Hawks) o un saber técnico acerca de la misma (Hitchcock, por cierto).

Supongamos que la comunicación ya no sea un acto, un gesto, sino lo contrario: “acciones”, “técnicas”, un baño generalizado. Nos comunicamos en el interior del mundo de la comunicación y no para abrir el mundo a lo que este rechaza. Es preciso pues que este mundo devenga íntegramente el del consumo, que se vista (éxito de la palabra “vestimenta”, y no “disfraz”), que se ponga a disposición, que se encante a sí mismo. Tal vez, Hollywood (cf. mi viejo “Acerca de Salador”) produjo los prolegómenos de lo que vivimos hoy en día. Si, según Riegl, los europeos “idealizaron” la naturaleza, los americanos dudaron entre el “embellecimiento” y la “rivalidad”. Minnelli, por ejemplo.

La esfera de la comunicación debe ser, cada día, más infinita y más cerrada a la vez. Este re-encantamiento del mundo (para hablar como Gauchet) es la condición impuesta a “nuevas aventuras” de la comunicación. La publicidad es su técnica y su estética de base. Publicidad en el sentido del “devenir público” de todas las cosas, incluidas aquellas que, en otra época, se consideraban privadas, ya sea porque no generaban imágenes, ya sea porque esa imagen seguía siendo sagrada o tabú. La publicidad trabaja por lo tanto en la homogeneización del mundo, en el confinamiento de las diferencias (que no excitan más que a los perversos), en la interiorización de lo sagrado (Gauchet) convertido (Lipovetsky) en una “gestión” personal de la alteridad en uno mismo y de la semejanza en el otro.

Tomemos el tenis, que siempre es un buen ejemplo. El tenis cada vez se filma mejor porque se encontró (sin dificultad) el modo de inscribir en simultáneo a ambos jugadores. El pasaje del campo al contracampo en la pantalla partida abolió el momento inhallable del intercambio (cuando la pelota —objeto a— ya no pertenece a ninguno de los dos jugadores). Se filma menos la pelota (es difícil) que los cuerpos que le sirven de terminales. El espectáculo del que lanza es apenas más interesante que el del que recibe. Por otra parte, se puede jugar muy bien al tenis y ser sobre todo, como Connors, un gran devolvedor de pelotas. Los planos intersticiales (espera, juego de piernas, juegos de escena) devienen tan interesantes como los planos “importantes”. Estos últimos, gracias al ralentí técnico, se tornan además más enigmáticos, más ricos.

¿Qué hizo la fotografía en relación con la pintura? Abrió la posibilidad de la instantánea, es decir, se volvió sensible a las “poses” que la realidad no

cesa de adoptar y que no se percibían bien porque no había modo de “de-tenerlas”. Inventó el “movimiento cualquiera” del que habla Deleuze. ¿Qué hizo el cine en relación con la fotografía? Multiplicó la fotografía veinticuatro veces por sí misma para obtener un segundo de movimiento. Multiplicó los momentos cualesquiera, los intersticios, y creó, él también, un tipo de “pose” (y de belleza) que no es exactamente la de la fotografía o la pintura. La “belleza” de un plano es de un nuevo tipo. Somos nosotros quienes, al empujar la cosa más lejos (fetichismo barthesiano, “tercer sentido”, etc.), otorgamos carta de ciudadanía al fotograma, a la vez “carne” del filme, inconsciente de la imagen, pero también, a partir de un cierto momento, imagen a secas (cf. las tarjetas postales con subtítulos), poseedora, ella también, de su propio tipo de belleza detenida.

Vemos la persecución a la carrera que esto implica. Por un lado, vértigo del infinito del “realismo”, Bazin y la “ganancia de realidad”, causa del deseo de ver. Vertiente científica, registro cada vez más sofisticado, etc. Hacia lo micro (Godard: el café de *Dos o tres cosas que yo sé de ella*), luego hacia lo macro (Godard: el cielo de *Pasión*). Esta vertiente es la que me hizo escribir en los primeros tiempos. Por el otro lado, vértigo de otro infinito (¿barroco?) donde aquello que era el espacio intersticial entre las cosas ya vistas se puebla, se domestica, se hace, a su vez, imagen. En lugar de la deriva que siempre promete más realidad al cabo de un movimiento o una búsqueda, un movimiento que aspira a vestir-para-habitar el mundo ya descubierto.

Antaño, la imagen era –herencia sagrada– comparable a un cruce de carreteras donde la sobre-determinación de un lugar muy útil era lo que terminaba por hacerlo existir en sí mismo (como una ciudad). Cruces de caminos-imágenes, exactamente como en los Vía Crucis en los caminos rurales. Imagen como excepción y no como regla. E incluso en el cine, la coexistencia bizarra entre los planos (específica del cine), las imágenes (24 por segundo, materia de base) y la Imagen (lo que permanece idéntico a través de los “planos”: la *star*, por ejemplo).

Hoy (es el rol de la publicidad) la imagen ya no es la pelota de tenis en tanto objeto que comparten un emisor y un receptor, uno que saca y otro que devuelve; la imagen es el seguimiento de dos jugadores a la vez. ¿Por

qué esperar de la pelota que nos diga algo sobre ellos, cuando es posible aprender sobre ellos contentándose con observarlos al mismo tiempo? La pelota (el objeto, la obra de arte) es el pretexto, más el indicador. Así sucede con la política: las encuestas permiten catapultar, uno contra otro, el discurso emitido y la recepción medida a efectos de la encuesta. El discurso (ya no se trata ni siquiera de pensamiento) es lo que desencadena toda una serie de imágenes (la encuesta también es una imagen, una “fotografía”, recuerdan los encuestadores) en todos los sentidos. Imágenes muy rápidamente interpretables, por cierto, que ya no tienen la monumentalidad de las imágenes de antaño.

Políticamente, podemos leer el dispositivo mediante el que los países técnicamente aptos para este “vestir” el mundo firman y clausuran su repliegue sobre sí mismos. Ir hacia el otro (desconocido, exótico, amenazante; el tercer mundo, dentro de poco el cuarto) ya no consiste en arriesgarse a perderlo yendo hacia él (¿para salvar su alma?) o (persistencia del “documental”) en otorgarle derecho de imagen. Así es como, luego del fracaso rosselliniano, las grandes guerras del mundo pobre (Irak-Irán pero también Líbano, Oriente Próximo, la China pos-maoísta, sikhs o tamules, etc.) se desarrollan sin que tengamos imágenes de ellas. Godard (*Aquí y en otro lugar*) había resumido impecablemente el malestar existente en tener a los pobres como actores gratuitos mientras ellos nos tenían como mediadores benévolo.

A partir de entonces, el “documento” reemplazó al “documental” y, en esos países, el “documento” no puede ser sino monstruoso, sangriento, fatal. Y precisamente desde entonces, los medios occidentales inventaron una manera a la vez antigua y (pos) moderna de resolver el problema. En lugar de ir hacia el otro (para informar, ayudar, sostener, comprender), nos quedamos entre nosotros y, para aliviar todo ese sufrimiento que ya no se mostrará, organizamos *shows* mediáticos en su beneficio, que consistirán en hacer una fiesta y mostrarse, uno mismo. El odio de sí que hacía vomitar a Bruckner desapareció. No tuvimos vergüenza. La imagen ausente de los otros es reemplazada por una imagen, nuestra, además. Porque estamos condenados a nosotros mismos y a la caridad como *business*.

Resumamos esta historia irresumible. La imagen como único indicador de A y B (por ejemplo, la pintura de íconos). La imagen como evidencia

de verdad de A lanzando una botella al mar a B (por ejemplo, una novela de Kafka). La imagen de A y B cada vez más homogéneos e intercambiables, la imagen que se transforma en pretexto lúdico. La imagen de A para B en nombre de la imagen ausente de C.

29/3

TEORÍA DEL KIDNAPPING<sup>4</sup> ¿Qué decir a aquellos que me dicen “eres un espectador demasiado cerebral, no eres (como yo) un buen público”? ¿Decirles que nada me resulta más fácil que llorar con una película? Pero ellos no hablan de emociones, hablan de la actitud que conviene adoptar frente a un gran espectáculo, a una imagen y a decorados *bigger than life*. De la fascinación “normal” frente a aquello que se sale de lo normal. Y yo, yo me digo: incluso de niño, los filmes “épicos” no me conmovían más que los otros (y todavía menos los “filmes infantiles”, respecto a los que debo a mi madre no habérmelos impuesto jamás). Y a la inversa: incluso adulto, los filmes en los que “entro” son precisamente aquellos en los que hay una puerta de entrada y el único espectáculo que me conmueve es lo que descubro en la habitación una vez que entré. Todo es, entonces, espectáculo.

Reconozco muy bien en lo que acabo de decir lo que escribí sobre Rossellini (el *Luis XIV*): para el *voyeur*, todo es espectáculo, salvo que de ese espectáculo está excluido de una manera misteriosa, que solo él conoce (el escondite del niño no es el lugar “normal” del espectador frente al filme-cuadro). Si el filme está para mí, yo estoy para el filme, frente a él y en su interior. Pienso en todo lo que escribimos en *Cahiers* sobre “el lugar del espectador”, sobre el hecho de que había una doble escena, una doble manera de existir: bajo la forma de un cuerpo inerte entre los otros y bajo la forma de una mirada viva entre los planos. El amor por el plano es el amor por los intersticios adonde meterse, escondido o acogido por el desarrollo del filme.

El ejemplo extraído del filme de Lumet hace algunos días (“*Will you help me?*”) lo resume todo. Es tosco, pero basta. El plano de Newman, de un

4. [N. de T.]: “*kidnapping*”, secuestro. En inglés en el original.

Newman que pide ayuda y que la pide dos veces: al otro personaje —en *off*— y a mí que —por un segundo— he podido deslizarme en el filme en el lugar de ese personaje ausente de la imagen. Y esa ayuda, Newman la recibirá dos veces: en el guion del filme y de mi parte (en ese momento, acepto caminar con el filme; acepto, por lo tanto, hacerlo caminar).

Pero reconozco de inmediato mi prefacio a *La rampa*, con esos leprosos de *La tumba hindú* que, ellos también, vienen hacia mí, y el movimiento de la actriz que es también el mío: no quedarse de espaldas contra la pared, paralizado, sino precipitarse más rápido que ellos, lateralmente a ellos, hacia ellos, hacia otra salida.

La infancia, decididamente. El arrepentimiento definitivo de no haber sido secuestrado, raptado, de no haber sido (deliciosamente) “robado” por un hombre, un padre —mi padre— vuelto del cine para buscarme. El destino de aprovechar más tarde el paso de algunos niños perdidos (sin correas), de ser ese padre (perverso) hacia quien, quizá, ellos irán.

La infancia, en ese momento, con esa *Noche del cazador*, el filme americano más bello del mundo. Mi texto sobre *Los mendigos*, compartir *Los contrabandistas de Moonfleet* con B.J.

El cine permitió a Sherlock-Keaton entrar en la imagen, luego hizo que Ulises, uno de los carabineros godardianos, chocara contra una bandera sobre un muro, y después permitió al héroe de Woody Allen regresar a la sala. El cine raptó a su público, lo mantuvo a distancia, luego lo vomitó. En la pulseada filme-público, este último es quien (ante nuestros ojos) tiene la última palabra. Al punto de que ya no necesita una sala a oscuras para deslizarse a escondidas en el filme, ni visto ni conocido. Ni visto para ver mejor, ni conocido para aprender a conocerse.

Un niño “normal” aprende rápidamente a identificarse con un personaje que se le parece y a vibrar, a través de ese personaje, en el filme. Los niños normales tienen niños como “*alter ego*”, porque saben que son como ellos. Pero al hijo “único”, que no se reconoce naturalmente en otro, esta identificación le repugna. Necesita seguir siendo único incluso en esa “alienación” que lo hace vivir por delegación. Llegará hasta a identificarse con la cámara, con el autor, con personajes que no se le parecen. La “moral” será para él una cuestión de *travelling* solo cuando atraviere el filme imaginariamente trepado a la cámara y rechace muy pronto el engaño de estar allí y en

otra parte a la vez. El autor será la figura racional última de aquel que lo ha subido a sus hombros y cuyo cuerpo, movimientos y reflejos aprende a conocer. Las botas de siete leguas de Marcel Aymé (¿mientras su madre duerme?). El pasa-paredes. El hijo “único” no comulgará con los otros durante el filme (puede ver el filme en una sala vacía). Está listo para contarles lo que ha visto y compararlo con lo que ellos vieron. Viajeros paralelos, no en grupo. Ya entonces, nada de turismo.

El turismo real ha reemplazado una de las funciones básicas del viejo cine: el exotismo para todos, el país lejano visto desde el autobús, el diario de viaje colectivo que hace soñar con las mismas cosas al mismo tiempo.

¿Qué es lo “generalizable” de todo esto? ¿“Generalizable” históricamente? Quizá es ahora cuando hay que hacer el libro sobre el niño en el cine. *Aut pueri/Aut libri*.

*Los mendigos* (Jacquot). No todo está claro en este filme que da la espalda al público de más de una manera. La referencia a *Los contrabandistas de Moonfleet* no puede servir hasta el límite porque, en Lang, se trataba de una alianza entre un adulto fuera de la ley y un niño. Este último aprendía algo de la vida y el primero re-aprendía el juego. Tal vez esto es lo que le falta al filme de Jacquot, más inclinado hacia un aspecto Príncipe Eric sin asumirlo, sin ilusiones en cuanto al mundo de los “grandes”, verdaderamente recalitrante en cuanto a la no-mezcla (siempre esa pureza francesa y el mestizaje imposible representado por el actor negro).

#### *SOBRE EL “VALOR DE CAMBIO”*

¿Qué hacen los intermediarios de la televisión? Cambian “info” por “espectáculo”. Es una manera más concreta de hablar del “fondo” y de la “forma”. El intercambio se torna desigual cuando ya no es siquiera la info lo que se transformó en espectáculo sino el espectáculo del informador lo que se transformó en toda la info. En el primer caso, tenemos el modelo de las propagandas antiguas (cómo decir las noticias, cómo organizarlas, cómo preparar al público). Pero hoy tenemos a menudo la impresión de que la info se perdió de vista (o más bien de que ha encontrado su forma definitiva—fragmentos de reportajes, imagen detenida— y que esta última no es suficiente).

Según lo que podemos juzgar, la tele americana permaneció en este aspecto mucho más dogmática que la nuestra. Los *speakers* americanos se esfuerzan por parecerse a máquinas sin mirada (cf. Max Headroom), impersonales, salidos de un mismo molde (cabellos blancos, galanes maduros y ásperos). El espectáculo de la info es quizá muy francés (tal como *Les Nuls* lo reconstruyen de una manera muy inteligente), en el sentido en el que, insisto, nuestra cultura política sigue siendo increíblemente dependiente del modelo teatral (raciniano o corneliano).

La info sin espectáculo es un límite tan imposible como el espectáculo sin info. En el primer caso, incluso la difusión pública de la AFP<sup>5</sup> sigue siendo un espectáculo minimalista de letras verdes sobre fondo negro. En el segundo, no cesamos (al zapear) de entresacar la info no deseada que el espectáculo destila (pero es preciso, para eso, tener músculo semiológico, ser un tanto perverso, etc.).

La info sigue siendo lo que viene del “lugar donde ello sabe absolutamente” (para hablar como Legendre), a pesar de nuestros esfuerzos (Goddard: *Cómo va eso*) para repatriarla al nivel de las actividades humanas, falibles, relativas. Y ese lugar necesita servidores. Los que, muy rápidamente, se sirven al pasar.

Y entre los cuales algunos acaban por reemplazar a la propia info (sin nosotros, no hay acceso a ella).

30/3

### IMAGEN ANALÓGICA. BLASÓN AGITADO

Llamado telefónico de A. Rouillé, acerca de un coloquio sobre la fotografía. La fotografía, me dice, juega un rol cada vez menos importante en la investigación científica. Mientras que hace solo veinte años...

Lo que sucede con la fotografía sucede con el cine y con todas las imágenes analógicas en general. Su utilidad ya no está del lado de la “rela-

5. [N. de T.]: *Agence France Presse*, agencia francesa de noticias.

ción con la naturaleza”; informan poco. Cada vez esperamos menos que una imagen analógica conlleve mensajes (codificados o no, deseados o no).

Por eso, plantear, como Rouillé, la cuestión de las “relaciones” cine-fotografía en términos de territorios respectivos es sin duda un asunto universitario, académico. Lo que debería profundizarse es la idea de CONGELAMIENTO DE LA IMAGEN. La imagen se detiene, no por la falta de movimiento sino por la falta de sentido (y de propósito) de ese movimiento. Por lo tanto, se la detiene, aun cuando se movería. Si animar la imagen, ver cómo se mueve, fue el sueño de la humanidad, podemos anticipar que asistimos al movimiento inverso: ver cómo la imagen se detiene, adopta una pose, se fija, oscila entre la inmovilidad y el movimiento. Pulsión de muerte (retorno a lo inanimado).

Lugar de su función de “conocimiento” (imagen = documento científico), la imagen tendría entonces, cada vez más, una función de reconocimiento. Su “elemento” ya no sería la naturaleza sino la cultura; habría pasado por completo del lado de la codificación de lo social, al proponer a los hombres modos (trucos) de vivir juntos vía la comunicación pública. La publicidad es el modelo común a todas las imágenes, en el sentido del “devenir-público” de todas las cosas. Profundizar la idea de una heráldica social.

Lo que podía sucederle a una imagen era el movimiento. El movimiento le era natural (la imagen habría sido “naturalmente” privada del mismo, como un minusválido que sabe qué es lo que le falta). Hoy, ya no tiene sentido ni utilidad que el movimiento se “adjunte” a la imagen fija. En tanto es una “cultura”, la imagen no tiene otro horizonte que esa heráldica antes mencionada. En tanto continúa siendo una “naturaleza”, la imagen no tiene otro horizonte que las aventuras de su propia modelización (releer Quéau). Si hay algo por “descubrir” en la imagen, lo hay al declinar su productividad interna. La imagen es “fotografía” de momentos de puro elemento social (cf. encuestas), en bucle.

6/4

## CONGELAMIENTO DE LA IMAGEN

Estábamos inmóviles ante imágenes que desfilaban. Nos movíamos a lo largo de imágenes inmóviles. Inmóviles como esas o esos que “hacen” la calle y, para hacerla, adoptan una pose. “Propuestas” (tal como se dice para la moda). Cuanto más está una imagen en competencia simultánea con todas las restantes, menos tiene que moverse (el fragmento de acera, de “espacio” publicitario, es caro, hay que ocupar el propio y hacerse, allí, “logo”). Rever bajo esta luz el cine de Fellini (*La ciudad de las mujeres*) y la idea de “desfile”, tanto en Fellini como en Godard (*Aquí y en otro lugar*).

Una historia del congelamiento de la imagen sería instructiva. Para mí, esa historia comienza con el plano final de *Los cuatrocientos golpes*. Pero hay un fantástico congelamiento de la imagen hacia el inicio de *Qué bello es vivir*, de Capra (un filme apasionante). El congelamiento de la imagen (retorno a lo inanimado = pulsión de muerte) nos dice que hay imágenes más allá de las cuales el movimiento no continúa. Puede ser cualquiera de los 24 momentos de un segundo de película registrado. En un determinado momento, ya no es en absoluto una imagen “cualquiera”. Es, en esencia, una imagen “terminal”.

La imagen “terminal” es el significado que exige lo que le corresponde, es un movimiento petrificado, una pose, una imagen sin “otra” (otra imagen, fuera de campo); puede ser, en ese sentido, una imagen piadosa. A la inversa, el cine supo, durante cierto tiempo, acoger y organizar el “devenir” de las imágenes. A los dos polos antes considerados antagónicos (digamos Rossellini-Eisenstein) correspondía la misma preocupación por articular (famosa pregunta: ¿cómo pasar de un plano a otro?), por modular el tiempo, por dar cuenta de las metamorfosis de una imagen en otra, por acompañar un movimiento modificándolo de paso (movimiento de las palabras también, metafórico, literal). Ver algo moverse era entonces el *nec plus ultra* de mi amor por el cine: verlo a la vez perdurar en su ser y modificarse de una vez y para siempre. En última instancia: mirada absoluta de quien ve avanzar cada cosa según su propia velocidad (de las nubes a la interpretación de los actores, de las ideas a las emociones). Por eso, incluso en las malas pelí-

culas, siempre me conmueve el “*gimmick*”<sup>6</sup> del tiempo que pasa y del actor artificialmente envejecido y caracterizado (*Cabalgata, El fantasma y la Sra. Muir, Gigante, Paraíso perdido, etc.*).

La imagen actual está destinada a la detención. No está “en movimiento” porque es animada. La televisión es el dominio de la animación, no del movimiento. En ella se animan (lo menos posible) blasones, figuras, logos, emblemas. No tienen un devenir propio, salvo el de ser reemplazados por otros. No pueden evolucionar demasiado, porque eso perjudicaría su “imagen”. Sirven, esperando no servir más. Lo mejor que puede pasarles es “hacer imagen” al punto de trascender sus soportes y ser siempre identificables. Este es el sentido del gesto genial de Andy Warhol con Marilyn “y” la sopa Campbell.

Pero, de un modo más general, la imagen no es pasible de antropomorfismo. Al suponerle aventuras, una velocidad adquirida, una historia propia y un desarrollo orgánico (“nuestras amigas las imágenes”), hacemos de la imagen el equivalente de personajes (reales o ficticios) que ella restituiría. Historia conocida: temblar por lo que le ocurre al protagonista, luego a la imagen del protagonista. Una moral posible (Godard, siempre).

Hoy, estamos cada vez más implicados en el momento virtual de una simulación. Incluso en un futuro anterior, un congelamiento de la imagen es lo que permitirá actualizar eventualmente tal o cual estasis de un proceso sobre el que es posible anticiparnos. Mirar ya no viene en primer lugar sino, en el mejor de los casos, en el segundo. Ver al principio (¿místico?), ver después (¿pragmático?).

3/4

*LO HUMANO, PERO ¿CÓMO?* Como la nueva generación de los *Cahiers* se libera de su herencia (nosotros) y su experiencia (ella), Sabouraud quiere creer que lo humano (¿o el humanismo?) no está perdido para el cine. Estamos de acuerdo en que, hoy como ayer, los cineastas que podemos califi-

6. [N. de. T.]: “*gimmick*”, truco. En inglés en el original.

car sin rodeos como humanistas tienen todos un pie en el teatro. Si las dos grandes tendencias del cine, la tendencia-diseño y la tendencia-registro, representaran dos maneras de enfrentar lo inhumano en lo humano, es en el medio, del lado de la tendencia-escena (escena perdida, escena inolvidable) donde lo inhumano se mantiene a distancia. Al respecto, se me ocurre la idea de que el descubrimiento (descubrimiento forzado) del ser humano en tanto preocupación mayor de los cineastas (posguerra, Rossellini, etc.) fue, al mismo tiempo, el de un hojaldré que había que separar. Para que "lo humano apareciera" (no como un dato sino como una aspiración) era preciso que los cuerpos, los actores, los roles, los personajes, fueran examinados en detalle, ya no de manera sintética sino analítica.

Rossellini es quizá el hombre que explora muy rápido, a grandes zancadas, los tres polos del triángulo. Parte del registro (*Paisá*), conmociona la idea de *casting* (vuelo de una *star* a Hollywood) y, hacia el final, va hacia el dibujo animado del objetivo pedagógico.

Godard detesta demasiado el teatro (demasiado ligado al principio del placer) como para afrontarlo directamente (es Rivette quien puso a Karina sobre el escenario). Pero toma el escenario general de los medios como un teatro para producir allí, él también, efectos de *casting* (recuperación de estrellas populares en el momento en el que se esfuman). Dice solo bajo qué condiciones hay/habría/hubo/debería haber/habrá algo humano. Procedimientos de acceso al otro pero no encuentro con el otro. Ahora bien, el otro no se encuentra, el otro no es sino uno de los roles que se "endosan" dentro de una *troupe* teatral.

Había escrito lo anterior, pero la lectura de la biografía de Fassbinder por Katz prueba que no hay nada menos idílico que ese tipo de teatro. Fue preciso que Fassbinder organizara hasta el agotamiento total de la energía la satelización sexual, amorosa, profesional, de "su" troupe para que cada uno, en un momento dado, estuviera en el lugar del "malvado otro". ¿Y quién tiene hoy las agallas de continuar eso? En retrospectiva, tenemos la sensación de que las máquinas Visconti, Renoir, Lubitsch o Bergman eran menos destructivas. ¿Y Brecht, hombre de teatro?

Tres etapas (siempre tres, decididamente) para retomar la historia del cine: la especie humana, el ser humano, el espacio humano. La multitud, el individuo, el entorno. Si Renoir o Ford van de la multitud al individuo, Godard o Coppola van del individuo al entorno.

JLG y WA. Godard explica a Woody Allen que el cine estaba bien porque estaba prohibido o era, al menos, una manera de escapar de la familia. En estos tiempos donde ya ninguna familia parece susceptible de odio, ese discurso es extraño. En todo caso, para todos los niños nacidos en el interior de la televisión, la cuestión ya no puede plantearse así. Cuesta pensar cómo se les prohibiría a esos niños el cine (es más fácil pensar cómo se les prohibiría la televisión) e incluso vemos cómo los padres cinéfilos bien podrían empujar a sus hijos a ver los viejos y bellos filmes en verdaderas condiciones. Sería necesario que el pasaje de los filmes a la tele juegue un rol de tráiler, de promesa de tránsito de la reproducción al original. No para nosotros (que conservamos un recuerdo muy vivo de la versión original) sino para los jóvenes. Irán al cine para salir de una tele-percepción del mundo que los habrá modelado pero también les habrá inspirado otra "problematización" del mundo (cine-mundo, tele-mundo). Imposible responder en su lugar. Idiota pensar que en cada nuevo período de la historia (materialista) de la percepción las cosas antiguas no son re-descubiertas y re-consideradas. Como si debiéramos tener vergüenza de haber descubierto a Keaton sin piano en la sala de cine. Lo más triste (para mí) sería que para esos jóvenes el cine se hubiera inclinado totalmente del lado de la Cultura y solo pudiera consumirse bajo la forma de la conmemoración del tipo "show de luz y sonido". Lo menos triste, a la inversa, sería que, para hacer un clip, se relejera a Eisenstein.

12/3

### ¿ROSSELLINI POR QUÉ?

(iTepeado rabiosamente después de borrar de la pantalla un largo y vibrante resumen!).

Luego de la lectura de Vaclav Belohradsky (*La americanización*).

– Si técnica = neutralidad, *quid* de la "pasión por la indiferencia" (Blanchot-Musil) y de "todo en el mismo plano" (R.R.). Acentos proféticos de los aficionados a lo "neutro".

- Coppola: la “prórroga” hasta que se recicle una invención. ¿Existe una prórroga semejante (podemos encontrar los nuevos fines adaptados a estos nuevos medios)?
- Rossellini: la técnica (cámara, tele) como lo neutro (contra Rouch). Mi discurso post-zapping.
- Rossellini: unidad de su “obra”. No hay verdad ni comprensión sino DEL otro (*of, from*). ¿Cómo llega alguien a adherir a una causa? Al final, ya no lo muestra; lo representa. Pasa a la ilustración de un proceso que ya no le interesa personalmente (pero que es de interés general).
- *Quid* (en retrospectiva) de los “campos” (hasta entonces mudos) descubiertos por la fotografía y el cine (el registro).
- Historia del registro (memoria de lo fatal).
- Modernidad – el *pathos* de la educación – la salida de la “minoridad” (doble sentido: menor, minoritario).

“Al lenguaje le pertenece el riesgo de hacerse transformar por la palabra de otro” (V.B.)

- Gadamer: “No hay aserción que no pueda ser comprendida como respuesta a una pregunta y... esa es la única manera en la que puede ser comprendida”.
- “El enemigo absoluto es aquel que pretende ser amo del lenguaje” (V.B.)
- Arendt: “El mundo humano es invadido constantemente por extraños recién llegados cuyas acciones no pueden preverse”.

Manierismo actual: la incapacidad de pasar de una cosa a otra. Nos atascamos con los efectos de firma, las tautologías (“Al mal tiempo, buena cara”, *Business is business...*). *Idem* para los medios, la comunicación, el cine.

## ACTUALIDAD

ST me dice que la velada tele-César fue un fracaso de audiencia. Tanto mejor. Es una prueba de que, espontáneamente, no gusta e interesa poco. Mi *leitmotiv* actual: “El cine interesa poco”. (Elido a propósito el “me”). Desde mi articulito sobre Kubrick, signos sostenidos del mismo

7. [N. de T.]: En francés, el refrán es tautológico: *À la guerre comme à la guerre.*

desinterés. Acerca de *Frantic*, de Polanski, la misma sensación de que, a mi alrededor, se experimenta “placer” en decir que uno está decepcionado. Ya no es “Polanski bajó su nivel”, es “*Frantic* es insoportable”. Sin consideraciones especiales por el “nombre del autor”, sin embargo uno de los más mediáticamente celebrados y lo suficientemente académico como para representar el panteón oficial. Error de la primera plana de Cannes: de nada sirve echarle agua (Polanski) al vino (¿quién?). Compromiso que ya no tiene lugar de ser. Tal vez, la visita de los cineastas a los “géneros” antiguos se acabó.

### EN VIVO/GRABADO

Mi idea: no hay “vivo” legitimado<sup>8</sup> excepto por todo tipo de muertes (grandes, pequeñas) o, al menos, de oscilaciones identitarias *hard*. (La risa de Normandin)<sup>8</sup>. Vieja idea sobre Rouch: Los amos-locos (transformación de los Negros en Blancos). Vieja idea de Godard (transformación de los verdugos en víctimas), de Rossellini (de los indiferentes en creyentes), de Straub (¿de los cuerpos en “naturaleza”-roca?). Efecto “técnico” de una transformación histórica más radical. La técnica que permite dos veces la celebración de esta transformación: una vez mediante el filme y tantas veces como el filme sea proyectado. Perversión del cine habida cuenta de la imposible catarsis (Fuller: *Verboten!*). Modernidad: es preciso “aprender” eso, gracias a eso.

Fuerza de Rouch: aplicó el vivo a mitos. Mito surrealista del encuentro-amor apasionado, mitos africanos (*Ambara Damba*). ¿Nuestros mitos? Baudrillard: cómo la cuestión judía de los campos puede devenir mito, es decir, pertenecer al “genoma” de la humanidad (¿bajo la forma del relato y no bajo la forma del espectáculo?). La eficacia del relato y la eficacia del

8. [N. de T.]: Jean-Louis Normandin, periodista francés secuestrado el 8 de marzo de 1986 y liberado 628 días después, en Líbano. Daney escribió un texto acerca de su reacción ante una pregunta “en vivo” formulada inmediatamente luego de su liberación (la pregunta era: “¿Qué tiene para decir a Antena 2?”), titulado “La breve risa de Normandin” e incluido en *El salario del zapeador* (Santander: Shangrila, 2016, pp. 127-130).

mito. ¿Qué significa el “Holocausto”? A veces, nos decimos: el sentido común de un relato que dice que eso es “relatable”, por lo tanto instrumentalizable, por lo tanto reproducible (una vez terminado, el acto único del que solo podemos mirar el espectáculo único). Y nos decimos otras veces: la posibilidad de olvido sin inscripción mítica, la eficacia de los signos respondiendo a la eficacia de la “solución final”.

### DESPUÉS DE VALENCIA

Muchas cosas dichas luego del debate sobre la información televisada (Brusini, Missika, Blum, Ramonet, Boyer y yo). Se me ocurre una idea en el camino.

El tema era “info/espectáculo”. Missika dice que el espectáculo le parece un tema “falso”. Pero (digo yo) es posible ver, *stricto sensu*, cómo el espectáculo reemplaza a la información, o más bien cómo un espectáculo reemplaza a otro. O sea, Etiopía y la hambruna. Primera hipótesis: el documental insoportable (pero que nos decimos que es preciso soportar, por consideración hacia la realidad). Segunda hipótesis: el resumen de ese documental (la imagen detenida, el logo, incluso el clip, el blasón pavloviano de la situación). Tercera hipótesis: el espectáculo de aquel que (para nosotros, en nuestro lugar) va en busca de esa imagen y esa información (*El falsario, etc.*). Cuarta hipótesis: el concierto de rock cuyas ganancias irán, en el mejor de los casos, a Etiopía. Este espectáculo, agradable y fuera de la crítica (¿cómo osaríamos afirmar que tal cantante canta mal?) reemplaza a otro. Deviene por cierto, él también, una “info” (cf. Geldof).

¿Qué significa preferir los cantantes de aquí a los moribundos de allí? ¿Por qué ligar ambas cosas? (Aun si cantaran en el lugar, sería ridículo). ¿Debido a la equivalencia de los espectáculos o a la obligación de valorar a la fuerza a quien nadie quisiera valorar?

Pero también, límites (ver más arriba) de la idea de registro, de grabación en vivo, de mediación mínima. Obligación para todos de encontrar otro “tratamiento” de lo insoportable o lo perturbador.

¿Qué quiere decir sufrir/gozar con el espectáculo macabro de las “cosas mismas”? ¿Dignidad de quién? ¿Del Cine en tanto muere si ya no registra? ¿Del único vínculo que el cinéfilo tiene con el mundo?

Belohradsky: “Europa es el lugar donde se arraiga la buena voluntad de Occidente, es decir, la voluntad de situar el desafío de la existencia en la diferencia entre la imagen y la realidad, entre el signo y el sentido, entre el ícono y su *significatum* visible”. A lo que opondría, citando a Baudrillard, la americanización, la planetarización, la América donde esa diferencia, desde hace mucho tiempo, ya no es un problema. De ahí ese mundo a plena luz del día de las cosas disponibles, de las cosas-para-la-pantalla (pornografía, digo), por oposición al mundo europeo de luces y sombras. Al pasar, vemos con claridad cómo el cine americano habría sido otro sin el aporte de Europa Central en los años ‘30. Y cómo, amando el cine americano, continuamos amando el expresionismo alemán. Entonces, podríamos decir: ¿Oriente: sentido/sentido (signos fijos, no intercambiables); Europa: signo/sentido; América: signo/signo?

Después de Valencia, dos jóvenes (conmovidos por lo que pude decir) de Montbéliard. ¿Pero es que la gente no va a volver al cine por aversión al resto (tesis de Truffaut al final de su vida)? No avanzamos con razones negativas, digó. Necesitamos razones positivas. Necesitamos que el cine sea un lujo indispensable.

#### CONVICCIÓN/COMUNICACIÓN

Bello filme de William Wellman (*Más allá del ancho río*), el domingo a la noche. Vemos a Clark Gable casarse con una india traviesa y conmovedora, que muere antes de haber aprendido a hablar inglés. Durante todo el filme, se comunica (como los otros indios) en su propia lengua, gracias a un intérprete (¡encarnado por Menjou!). Signo de modernidad en Wellman, acerca del que ya he destacado que, hecho bastante raro en el cine americano, jamás filmaba sin “punto de vista”.

Para volver a lo que me ronda (en el fondo: ¿qué hacer con esos dos aprendices de brujo, Rossellini y Godard?), eso es exactamente lo que hizo de *Paisá* un filme tan importante. Su realismo era tan “neo” que, de hecho, era profético, porque vemos allí (primer *sketch*, entre otros) cómo, en la Italia apenas liberada, la gente no habla la misma lengua (escuchamos el italiano, el inglés, el alemán). A partir de ese simple punto de no-engaño, es imposible una masa de engaños dramáticos. En el fondo, treinta años más tarde con *Aquí y en otro lugar* (y las célebres frases no traducidas de los fedayines), Godard hará *-in vitro-* la misma operación, extrayendo de ella sus lecciones pedagógicas.

Pero hay otra manera, menos idílica, de ver las cosas. Rossellini es un hombre "sin convicciones" muy establecidas. Cambia de camisa, se adapta muy bien, no es un resistente ni una gran conciencia (es el anti-Visconti). Es un aventurero y es el primero en mostrar (antes de vender) la comunicación (difícil) allí donde los otros hacen valor sus convicciones (fáciles). Su falta de interés por el contenido de las convicciones (a favor/en contra) le permite no transigir sobre lo que considera (y es el primero en hacerlo) el auténtico gran tema: la comunicación difícil (incluso entre personas muy cercanas, parejas por venir, Bergman en Italia, etc.).

Lo que vemos es que a Rossellini su descubrimiento se le escapa (la in-comunicabilidad deviene el tema antoniano o bergmaniano) y que terminará por darle la espalda, optando por el espectáculo legendario de la comunicación exitosa. Todos sus protagonistas históricos tardíos (Sócrates, Descartes, Pascal, San Agustín, Marx, Cristo, Luis XIV o incluso San Francisco) solo tienen que hablar para ser comprendidos por sus prójimos (nostalgia rosselliniana de no ser, él mismo, un profeta). Rossellini olvida (a favor de los logros de la convicción) lo que había descubierto (las fallas de la comunicación).

La misma matriz se aplica a Godard, en el sentido de que Godard tampoco es un hombre de convicciones sino un intransigente en cuanto a la manera en la que los "los hombres de convicción" engañan con la comunicación (él mismo autocriticándose en *Aquí y en otro lugar*). Es normal que ambos estén, en algún momento, en un espacio religioso, que sería aquel donde ambas cosas se confunden: cuando la comunicación es una convicción (aun vacía). En última instancia, la misma matriz vale quizá para Antonioni, hombre de izquierda pero cientificista él también (y totalmente no religioso).

¿Hasta qué punto los directores antes mencionados anuncian el paisaje actual? Sobre pasados por su descubrimiento. Godard se asume mejor como artista que Rossellini, a quien lo horroriza este "estatuto". Su goce reside en la distancia entre convicción (sentido) y comunicación (signo), y esa es también su legitimación para intervenir y "ayudar". Pedagogos ambos y ambos sin imaginación (gran Historia para R.R., historias inusuales para JLG).

La comunicación hace con ellos su entrada en el cine, en tanto territorio a conquistar. Antes, hay que suponer que los cineastas proféticos (Vertov, Gance) la creen "técnica" y "milagrosa" (debido a las virtudes intrínsecas

del cine). En el comienzo, la comunicación viene dada "por añadidura". Luego, debe conquistarse. Finalmente (hoy), es el dato básico. Pasará (fácilmente), pasa (con dificultad), pasó (¿decepcionante?).

17/3

*HAWKS EN LA TELE.* Volver a ver *Los caballeros las prefieren rubias*, película de culto, que se supone muy amada, vista y vuelta a ver y que, el viernes a la noche, a pesar de su proyección en versión original, me pareció sin interés. El encanto había desaparecido y las escenas hilarantes eran solo divertidas. ¿Era el humor del día? Volver a ver filmes en la tele es sobre todo devolverlos a su heterogeneidad de base. En un medio tan fragmentado-fragmentante como la tele, los filmes que no extraían su unidad sino del dispositivo-sala de cine (contrato sala-filme-público) están para que volvamos a verlos tal como son en el fondo: descosidos, mal cosidos.

En el caso de Hawks, esto es bastante sorprendente. Pero ya *Me siento rejuvenecer* no se sostiene sino en la última parte, cuando derrapa fuertemente y el verdadero bebé entra en escena. En *Los caballeros las prefieren rubias*, todo está en la imagen de los créditos, muy elegantes, que se inscribe en la canción del comienzo ("*We're two little Girls, from Little Rock. We live on the wrong side of the track...*"), a la manera de un *zapping*. El filme es solo una sucesión de buenos números musicales (con la desventaja de tener dos *stars* que no bailan), con un poco de burlesco escabroso alrededor y arbitrariedad en el lugar de la fantasía.

Misterio (a medida que escribo, sin embargo) de este filme que se consideró un monumento cuando en realidad se trata de una manera muy elegante (casi un bluf) de parte de Hawks de resolver una ecuación de "n" desconocidas. Cómo filmar la camaradería de las mujeres es evidentemente una cuestión que Hawks no puede resolver sino bajo el modo de la analogía con la de los hombres (el viejo tema hawksiano: ¿quién cuida a quién?) y es, por lo tanto, totalmente inverosímil. Hawks ni siquiera buscó dar una falsa impresión: las dos muchachas jamás se comunican (salvo en la acción), cada una juega su rol aparte (la cinica inocente, la astuta sentimental), la otra no la escucha (el sonido de los filmes de época, que parece francamente del modo, agrava este sentimiento de autismo).

El autismo es un poco el tema del filme. Las muchachas no se hablan realmente, los hombres son unos horrores (un viejo repugnante, un

millonario bobo, un tipo lúgubre, un niño ya viejo) y no queda sino una cosa que hacer (y apostar todo a eso): bajar las escaleras “en conserva” con una aire idiota de conquistador, cuestión de ganar tiempo y de que cada uno grite su deseo.

Y es quizá en este punto que el filme es más “verdadero” (no se toma el trabajo de “sostener” lo que sea) y menos convincente en la tele. Porque todos los filmes cuya “fachada” es la última verdad (filmes de una sola dimensión, de lentejuelas, centelleantes, miméticos y disuasivos a la vez) son aquellos para los que la tele –cuya función cardinal es esta– es más dura. Me parecía que, en la tele, algunas películas de Hitchcock, como *Con la muerte en los talones*, hechas también en base al efecto de estupefacción (estupefacción como taparrabos) y de seducción, perdían algo, como una capa de Ripolin<sup>9</sup>. A la inversa, los filmes contruidos sobre la fuerza de la convicción, de los valores humanos puestos en juego, salen ganando en la tele (Chaplin, Capra). Después de todo, es una cuestión de lógica: la seducción-cine de los años ‘50 es demasiado próxima a la continuación-tele, tiene dificultades en distinguirse de ella. Hemos visto desde entonces, incluso en sus versiones cursis y berlusconianas, muchas bajadas de escaleras semejantes. En su género, esta es la mejor (*because* Marilyn y Russell) pero no alcanza para hacer una película.

19/4

Finkielraut presenta en la Fundación Saint-Simon el segundo número del *Messageur européen*. Conferencia de prensa. Convicción untuosa del tipo. Almas bellas. Finkielraut dice, y parece justo, que en Francia el totalitarismo o el genocidio se pensaron tarde, porque todo se evaluó en el seno de la matriz resistencia/colaboración.

Esta doble herida del siglo (Hitler-Stalin) se vio agravada por la resistencia (fantasmática) y la colaboración (real). Es entonces cuando, fiel a mi propia idea fija (la que resume Rossellini-Godard), me digo que el cine, por su parte, no perdió tiempo para registrar esas heridas y tornarlas imposibles de cicatrizar. ¿Acaso no gozó el cine de mucha anticipación (antes de perderla)? Tal vez porque estaba obligado a “ir allí”, a recoger las imágenes,

9. [N. de T.]: Marca francesa de pintura comercial.

a inventar otras para lo que veía, etc. Cuando uno descubre como yo, adolescente, *Noche y niebla*, podemos decir que la "info" pasa definitivamente en un 100%. Lo que sucedió luego, con el cine, no es sorprendente. Por un lado, la reflexión (europea) sobre la imagen y el retorno de una "disputa de las imágenes" (*Lejos de Vietnam, etc.*). Por el otro, el tiempo (americano) de reciclar esa historia, entre otras (*Holocausto*).

Y, consecuencia tanto de lo uno como de lo otro, el olvido gradual de lo que fue, el pasaje al "mito" (en el mal sentido de la palabra: revisionista) y el callejón sin salida del pasaje (Baudrillard) al mito (en el sentido fuerte del término). ¿Pero que querría decir eso, un mito de la "solución final"? ¿Que todo nuevo ser humano tendría, al nacer, como un cromosoma, entre un cierto número de historias fundacionales, esta última? Terminar el libro de J.-L. Nancy.

20/4

## INFORMAR

Llamado telefónico quejumbroso de Moumen Smihi, a quien no quieren ni Cannes ni Deleau. Le esbozo, a modo de consuelo, mi *doxa* actual acerca del estado de las cosas. Mientras hablamos, me exalto contra la tele.

La televisión, dice JLG, es la cultura. Porque la tele transmite objetos ya culturales (óperas, filmes, teatro). Godard, sin duda, piensa que la tele debería ser información. Ahora bien, en tanto informa, no obstante, sobre ciertas áreas, la televisión es una máquina que no informa en absoluto sobre el cine. Infrecuentes emisiones cinéfilas (más bien del tipo "pequeños ensayos"), cine-clubes, actores que vienen a vender su mercadería. ✓

La vergüenza es doble. Por una parte, porque el cine es lo suficientemente importante como para que aquellos que lo aman tengan derecho a un poco de información sobre el mismo; económica, entre otras. Por otra parte, porque la televisión "vive" de la renta del cine, vive de ese trabajo muerto y vive también "estéticamente" del reciclaje de algunas herencias cinematográficas. Información, arte, cultura. La tele no es sino información. Incluso cuando esta última se hace a la enésima potencia o sobre hechos sin interés. ¿No se trata acaso del viejo sueño de R. y G., una vez más? ¿La creencia decididamente persistente en mí (mi bazinismo) de algo "detrás" de la imagen? ]

Si la tele es la cultura, lo es en el sentido en el que secreta cada vez más la verdad de su función (custodia, heráldica, etc.). Si la tele es arte, no se plantea la cuestión.

Cómplice grave, la profesión del cine que no quiere que se diga que anda mal y prefiere la vergüenza del *show* de los César a un poco de información útil. Son los malos cineastas los que están a la vanguardia de la lucha por la virtud del cine. Los que nos interesan raramente están en guerra con la tele (que, por cierto, los ignora la mayoría de las veces). La prohibición de decir que el cine anda mal es compartida de ambos lados.

Información. En los festivales, se habla de una “sección de información”. Debería estar en la televisión. La televisión debería pasar una vez por noche un filme “de arte y ensayo”, a modo de información sobre el estado actual del cine.

Si lo real perdido → signo/signo → misticismo o ilusionismo o manipulación (barroca).

22/4

#### JEAN-LUC NANCY / LA COMUNIDAD DESOBRADA

“La ‘sociedad’ no se hizo sobre las ruinas de una ‘comunidad’ (...) De modo que la comunidad, lejos de ser lo que la sociedad habría roto o perdido, es ‘lo que nos sucede’ –pregunta, espera, acontecimiento imperativo– ‘a partir’ de la sociedad” (p.34).<sup>10</sup>

“Una comunidad es la presentación a sus miembros de su verdad mortal” (p.43) – “comunidad de la finitud porque la finitud ‘es’ comunitaria y nada excepto ella lo es” (p.68) – “pero el ser singular, que no es el individuo, es el ser finito” (p.69) – “un ser singular aparece en tanto finitud misma” (p.70) – “Ese aparecer no es una apariencia; es, por el contrario, el apersonamiento a la vez glorioso y miserable del ser finito en sí mismo” (p.71) – “La finitud comparece, es decir, es expuesta: tal es la esencia de la comunidad” (p.73) – “Ella (la comparecencia) consiste en la aparición del ‘entre’ como tal: tú y yo (el entre-nosotros), fórmula en el que y no tiene valor de yuxtaposición sino de exposición. En la Comparecencia se expone

10. [N. de T.]: Hay traducción castellana: NANCY, Jean-Luc, *La comunidad desobrada*, Madrid: Arena Libros, 2001.

lo que es preciso saber leer según todas las combinaciones posibles: tu eres/y (otro que no soy) yo [“toi (e(s)t) (tout autre que) moi”]<sup>11</sup>

“El desobramiento de la comunidad tiene lugar del lado de aquello que Bataille denominó, durante largo tiempo, lo sagrado” (p.79).

23/3

### DEL VALOR A LO “VÁLIDO”

Grave cuestión del “valor”. ¿Cómo formularla? ¿A propósito de la tele, por ejemplo, o de los medios? ¿Tiene ESTO valor PARA USTED? Esta pregunta todavía puede ser formulada. Pero “esto”, ¿es un objeto (objeto cultural, singular, obra de arte) o una idea (un concepto, justamente, un “valor”)? Para mí, y la cultura de la que procedo, los valores no existen sino en el cielo pero cada “obra” auténtica los celebra, los encarna y los pone en juego. Entonces lo que tiene valor son las películas.

“Velamos” por los valores —velamos por los nuestros también, o por los objetos a los que se lo “debemos”. Al velar, no transigimos, tenemos el coraje de ser, si es preciso, dominados o minoritarios.

La “democratización”, el individualismo (a la Lipovetsky), parecen plantear la cuestión de otra manera. Es dudoso que un objeto (único, singular, solitario) exima de los valores por sí mismo, pero es seguro que el baño colectivo (el horizonte, el paisaje) en el que se bañan todos los objetos tiene valor, en detrimento de estos últimos. Abstracción del valor “cultura”.

De modo que, tomemos un ejemplo, alguien a quien no le gusta *Franc-tic* y lo considera un filme sin valor (lo que no significa, sin embargo, que sea irrelevante) puede hoy encontrar el valor en el hecho de que ese filme es libre de encontrar a aquellos (otros espectadores) para lo que sí tendrá/tendría valor. Por lo tanto, es la TOLERANCIA lo que deviene el valor que todos

11. [N. de T.]: Nancy realiza un juego de palabras en francés formalmente intraducible al español con el *et* (“y”) incluido en el *est* (“es”).

los objetos tolerados (por mí para los otros, por los otros para mí) celebran sin distinción.

¿Qué es lo que ha cambiado? Que el único valor absoluto es la relatividad de los valores. Y que aquel que piense que *Frantic* tiene valor, para él, no debe convertirse en su adepto. Añadir lo que sea a la tolerancia sería caer en el dogmatismo, el sectarismo, la intolerancia.

Suponemos pues (es lo que está implícito incluso en el “consumo cultural”) que todas las personas a las que les concierne un objeto en forma personal TIENEN EL USO DEL MISMO (incluido el uso-límite “valor”). No se les pedirá que lo prueben, ni que invadan los “gustos” de los otros. Aquí encuentro a Godard una vez más. Su sistema es bien conocido: lo que cuenta no es abismarme personalmente en el goce de NUESTRO objeto, sino compartirlo, lo que permite encontrar al otro y no tanto lo cercano como lo lejano. Pero no en una modalidad del compartir de tipo “secta” (el club de aquellos que aman tal o cual objeto) sino, en la medida de lo posible, bajo la forma “desviada” de uno o de otros dos objetos.

Eso es la comunicación como toqueteo-social-maoísta. Muéstrame lo que te ha inspirado tal objeto (que amas), y al hablar de lo que has hecho (crítica, mayéutica, investigación, etc.), me otorgaré el derecho de comunicarme contigo. Dicho de otro modo: en lugar del lugar común según el cual uno comienza por comunicar para arribar, luego, a un estadio donde la crítica puede decirse y recibirse (buenos modales, amistad), Godard propone comenzar por la crítica para extraer de ella la comunicación (¿sobre qué?, no lo sabemos). Evidentemente, la crítica ofende y predispone negativamente a todo el mundo y la comunicación se interrumpe antes de tener lugar. Godard, crítico superdotado, se sorprende entonces de que los otros sean tan vulnerables (Rivette), sobre todo porque si él es criticado, conoce todas los artilugios de la autoflagelación y la falsa humildad (frente a Duras).

Pero JLG no hace sino amplificar, hasta un callejón sin salida, una auténtica exigencia en la que nos encontramos, mi cinefilia y yo.

En efecto, allí reside la astucia maoísta-de base-cristiana: partimos del principio de que el “valor” de un objeto se prueba y se experimenta en

lo que PRODUCE en quien lo ha encontrado. Utilizo aquí el término “produce” en un doble sentido: resultar y fabricar. Consciente, más que inconsciente. Si amo algo, DEBO hacer de ese amor un objeto. Este será a la vez una prueba, una travesía de lo social y el punto de partida para comunicarse. Gracias al mismo, saldremos de la “cinefilia” de los “aficionados” para reunirnos con la necesidad de los no-cinéfilos de comprender que, hasta un cierto punto, ellos ya saben de qué se trata (al volver sobre sus propios gestos).

El consumo cultural es el nuevo espacio entre el “consumo” y el “almacenamiento” (a falta de un término mejor). En tanto haya habido cultura popular (en el sentido bajtiniano), los objetos propios de esa cultura han sido a la vez autogenerados y autodestruidos (como la cinta magnética de *Misión imposible*). Un partido en la cima, ritual por si fuera poco (debate político, final de tenis), la aparición ritual, también, de una *star*, el juego de la masacre y el carnaval (en la tele, bizarramente, en el *Bébête Show*, en este momento, mucho más cruel que toda la prensa escrita junta) NO DEJAN RESTOS. De modo que solo queda hacerlos regresar regularmente. En última instancia, esas situaciones piden una amplificación mimética, como la de los clubes de fans, las imitaciones –tautológicas. La cultura popular permanece muy cerca del MITO, operación falsamente cerrada sobre sí misma que no origina otra cosa que no sea ella. El mito, dice Nancy, no comunica sino el mito. Permite la comunicación, no la alimenta.

A la inversa, el sistema “artista” funciona por almacenamiento. Mirar [*regarder*], dice JLG, es mirar dos veces.<sup>12</sup> Ciertos objetos, no consensuales, producen en ciertos sujetos una diseminación de efectos con efecto retardado, como bombas de fragmentación. Esos efectos, tarde o temprano, “producirán” en los sujetos efectos singulares. Pero estos no serán la recuperación en espejo del objeto disparador e, inclusive, no se le parecerán. Al alojarse en el interior del cuerpo (el cuerpo social), esos efectos se META-MORFOSEAN. Su tiempo es el de una incubación no forzosamente visible.

12. [N. de T.]: Juego de palabras formalmente intraducible basado en el verbo *regarder* (“mirar”), susceptible de desmembrarse en *re-garder*: volver a mirar.

No imitamos sino aquello de lo que deseamos librarnos (para reencontrarnos intactos frente a él la próxima vez). No imitamos lo que se toma su tiempo para adoptar un nuevo rostro. Historia conocida: la importancia del efecto-Bresson o el efecto-Godard sobre una masa de cineastas, del mundo entero. Sin embargo, a fin de cuentas, eso no crea clones, adopta cien formas en sí mismas singulares. La crítica puede divertirse trazándolas, como un acupunturista.

El consumo está entre ambos sistemas. Lo que es consumido no debe tener la pesadez de la "fiesta" (demasiada violencia, gasto nervioso) ni la imperceptibilidad del cromosoma cambiado. No debe afectar al inconsciente por ninguno de sus dos extremos (el extremo "éxtasis"-olvido, el extremo "trabajo"-inscripción). El consumo se vincula por lo tanto al dominio de la irrigación de un cuerpo y, en consecuencia, a una cierta ecología de la información.

El consumidor ya no SALE de sí mismo, ni ENTRA en sí mismo. Está dispensado de reconstruir, de una forma personal, lo que lo ha elegido, así como también está dispensado de compartir, bajo una forma impersonal, lo que lo ha nivelado. Es gracias a esta "dispensa" que la industria cultural se desarrolla sin fin.

Retomemos *Frantic*. O mejor: una *sitcom* televisiva banal. Quienes las fabrican no tienen, para guiarse, sino una cifra: la del Audimat.<sup>13</sup> Cifra que no solo es abstracta sino que mide únicamente la respuesta a la pregunta de la SATISFACCIÓN. Si se formulara la pregunta del placer, incluso la del valor, es más que probable que las cifras no fueran las mismas. Nadie imagina que haya, en la televisión, programas que tengan valor por sí mismos. O bien, incluso si suponemos que existen (intimidación por la "Cultura"), no serán forzosamente aquellos que elegimos. O bien es a la Televisión global a la que, por su diversidad ("tiene para todos los gustos"), se le acredita un valor: la tolerancia, la democracia.

Podemos llegar así a un auténtico solipsismo (¿"tautismo", según Sfez?). Vista la abstracción (de los índices de audiencia) y la exigencia muy

13. [N. de T.]: En Francia, índice de audiencia televisiva.

débil que se supone en las encuestas (“satisfacción”), quienes deciden en la televisión no miden, justamente, sino UMBRALES DE TOLERANCIA. Umbrales mínimos. Nada saben de un más allá de la tolerancia (reivindicación cualitativa: más de). No les queda, para trabajar, sino un poco de sociología vulgar, la reproducción de lo que ya ha sido tolerado, pulir la dogmática y la liturgia de sus actos.

Porque es tolerante, un sujeto A puede considerarse satisfecho de que un objeto X (que considera nulo) exista a partir del momento en el que concierne al sujeto B, al que el objeto X le parecería genial. Por ejemplo, el público masivo se contenta con no mirar las emisiones “intelectuales” pero no osa criticarlas. Si los intelectuales en cuestión dijeran que, desde su punto de vista, esas emisiones son malas, el público masivo comenzaría a hacerse preguntas. Y viceversa. Pero esto nunca sucede: los aficionados a las variedades en la tele no reprochan a Drucker nada en absoluto (incluso a partir de sus propios deseos) y los intelectuales no culpan a quienes masacran las óperas al filmarlas planamente. Incluso en tanto público destinatario de esos programas, unos y otros olvidan sus intereses como objetivos de los mismos.

Turismo cultural.

*Me, I and Myself* versus el uno es/y el otro [*l'un e(s)t l'autre*]<sup>14</sup>

Consumo = ecología

14. [*N. de T.*]: Daney, a la manera de Nancy, realiza un juego de palabras en francés formalmente intraducible al español con el *et* (“y”) incluido en el *est* (“es”).

24/3

*DEVENIR IMPERCEPTIBLE*

Una bella primera frase en la primera *nouvelle* de *Rua*, de Miguel Torga, escritor portugués.<sup>15</sup>

“Al día siguiente, él estaba allí. Y cuando, cansados de haber errado por la ciudad, se despidieron cerca de la casa de ella, habían abierto sobre el mundo una ventana más, por la que se veía el mar de la vida, calmo y azul, que esperaba un barco con dos seres a bordo”. (No vayas más lejos...).

Esta idea de la “ventana” retorna en numerosas ocasiones en la recopilación. Idea baziniana.

Ser tenido en cuenta/Pasar inadvertido.

La historia de mi vida. Figurar en las listas (el miedo a no encontrar nuestro nombre en una lista alfabética), “contar” y ser “contado”. Pero también: pasar inadvertido, viajero anónimo, “en sobreimpresión” sobre el espectáculo del mundo.

Cf. lo que escribía más arriba sobre el secuestro.

Cf. una frase de Paulhan (¿dónde estaba?) que dice que la literatura nos da el mundo “cuando no estamos ahí”.

Locura de esta ausencia de una presencia. La ausencia no como lo contrario de la presencia sino como el momento donde ya no tendríamos que estar presentes para que esto continúe.

Otra frase de Simone de Beauvoir, a bordo, creo, del Transiberiano: todos esos paisajes que siguen existiendo incluso cuando nadie los ve.

Ser secuestrado, pues, luego olvidado. Ser “adoptado” por el filme, luego tratado con normalidad. Ser el hijo del cine y no de Pierre Ski que pos-sincronizaba voces de cine. El buen lugar, ese donde estamos tan expuestos (justo en medio, como la carta robada) que no ya no corremos riesgo alguno, sino el de verlo todo, ver todo eso que no nos mira. Pero a veces, devolver la pelota. Adóptame (no me rechaces) pero no te molestes por mí.

Mi objeto predilecto: los ENCADENAMIENTOS. Siempre. En la música, en los filmes, en los viajes, en un día. El estilo (la dicha, la gracia) reside en

15. [N. de T.]: Hay traducción castellana: *Rúa*, trad. Eloísa Álvarez, Barcelona: Alfaguara, 1994.

el arte de pasar de una etapa a otra (estadios, estasis) en la conciencia zeli-guiana de ser (uno mismo) y de no ser (el mismo). Todo el cine que me conmueve es aquel en el que la necesidad de encadenar es objeto de un auténtico trabajo: poner el tiempo de su lado, inventarlo, dilatarlo. La idea de CAMINO. Secularización de la idea del “más allá”. Basta un viraje para crear el más allá. Simple juego de perspectiva: perspectivismo.

Jean-Paul Aubert, hablando del estudio de Xí'an, el más interesante de la China pop. Consideran la Revolución Cultural como un cataclismo comparable a la Segunda Guerra Mundial entre nosotros, en Europa. Por lo tanto, necesitan una suerte de ralentización baziniana de las cosas, ambigüedad, profundidad de campo. ¿Se repite la historia? ¿Tendrán ellos una NV<sup>16</sup>, luego medios de comunicación? ¿Tendrán tiempo?

26/3

#### VISITAS Y SOLILOQUIO

Un hombre joven (20 años, no más) que hace una revista (*Los cuatrocientos golpes*) con amigos. Su primer número: “*La Nouvelle Vague*”. Entrevistas: Toubiana, ¡Ciment! Este muchacho solo conoce, de mí, al zapeador.<sup>17</sup> Me siento ofendido. Avergonzado de estar ofendido. Respecto al objeto de su próximo número: ¡la crisis de la crítica! “Pero está muerta”, le digo, sin poder cerrar la boca. ¿Pequeño hacedor de revistas de corazón? Hace falta un grupo, una banda, dice, y no duda de que, cumplida esa condición, todo irá bien.

Un muchacho (apenas menos) joven, al que ya había visto (¿pero dónde?) una vez. Me muestra pequeños textos bastante aproximativos, con un poco de inspiración difusa, más próximos al aforismo que a la crítica. Decepcionado de que no dé brincos de alegría. Sonriente y curioso en su “pre-tensión”. Le hablo de *Globe*, se ofende. Le parece que los filmes de hoy son “nulos” (gran sonrisa satisfecha) y se dice: ¿por qué no yo? Ha visto a Go-

16. [N. de T.]: *Nouvelle Vague*.

17. [N. de T.]: Se refiere a sus columnas para *Libération* sobre programación televisiva, recogidas en *El salario del zapeador*, Santander: Shangrila, 2016.

dard, a quien le ha dicho que quería hacer un filme sobre Sócrates. JLG, más bien frío. Decepcionado, pero quiere volver a verme.

Un canadiense (revista *Parachute*) que me ha leído mucho. Idea de una revista, también en él. Larga entrevista sobre “el cine y las otras artes”. Pero, en el fondo, ¿el cine es un arte?

Me quejo, entonces, sin motivo. Vergüenza de esperar de estos diversos muchachos una admiración extática. Ganas, demasiado pesadas, de tener la última palabra.

Con el últimos de estos tres visitantes, una hipótesis. Con el fotograma, ya tenemos una idea de lo que es la modelización (¿o la síntesis? ¿o la programación?). La adopción del fotograma (carne e inconsciente del filme) marca un momento importante (incluso antes que el magnetoscopio) y genera nuevas preguntas (Barthes, Sylvie P.). “La verdad 24 veces por segundo”: fórmula brillante de Godard, brillante a tal punto que no se ha reflexionado sobre ella. Relación entre el todo-en-movimiento (el segundo) y los 24 fragmentos-detenidos (los fotogramas). ¿No es el todo, también, más que la suma de las partes? Considerábamos los fragmentos como la fabricación “materialista” de la imagen percibida del segundo de película. Era un truco de época (también para Godard), esas ganas de ir del falso naturalismo de una imagen hacia el “tercer sentido” que colabora con ese naturalismo pero que, a veces, hace lo que le da la gana. Perversión (“como si”).

Hoy, ejecutamos el movimiento inverso: de la imagen global a sus componentes erráticos. La imagen global ya no es el producto, sino el punto de partida. Un punto de partida que ya no se cuestiona o sobre el que ya no se ironiza por su visión estroboscópica, sino que debe conducir a “otra” imagen. Ya no hacemos arqueología de una imagen; vamos de una imagen a otra. La imagen-punto de partida funciona pues como un modelo robótico, estadístico, y las imágenes-punto de llegada como virtualidades que pertenecen a su programa (y que, de golpe, no lo controvierten). Virtualidades (24 por segundo) que descubrimos como por anamorfosis del modelo. Es una manera de ver la cinefilia, el manierismo y *tutti quanti*.

La crítica. Quizá un día exista una percepción inmediata (pero será la de los niños nacidos ante un ordenador) de un talento eventual en el arte de

“elegir” entre esas virtualidades. Entre 24 fotogramas, hay muchas razones, de distinto orden, para seleccionar algunos de ellos por su conformidad con el “modelo” o, por el contrario, por su “tercer sentido”. Pero Barthes, o yo, consumidores (y no productores) de imágenes, nos contentamos con disfrutar de esa distancia (*S/Z*). Otros pueden, por el contrario, tomársela en serio. Podría haber talento, o no, en la manera de construir una imagen B a partir de una imagen A. Por otra parte, ESO es lo que hacen, cada vez más, los directores de *casting* (publicidad, etc.). Allí donde nosotros no vemos sino un cuerpo global, ellos detallan las virtualidades que ese cuerpo entraña pero que, sin duda alguna, ignora. Estamos ciertamente ante el “consumo” (mientras que en la idea barthesiana asistíamos más bien a una “consumación” del sentido).

*DE UNA IMAGEN A OTRA* es el resumen de este proceso que ya no necesita una verificación externa. Lo que hace que elijamos tal o cual manera de llegar a una imagen se vincula con un vago criterio de “validez-espíritu de época”. La Moda puede ser el modelo de esta actividad. Se trata de “proposiciones” aisladas en una burbuja que necesitan muy poco “aire fresco” (exterior) para volver a desplegar el conjunto de los signos ya utilizados y renovados sin cesar.

Ver a los actores y su interpretación. ¿Es el gran actor aquel que, en líneas generales, es el mismo en los 24 fotogramas (fidelidad inconsciente de un cuerpo a sí mismo) o aquel que, aun siendo 24 veces “otro”, produce un fuerte sentimiento de identidad? ¿“Yo” es otro u otro es “yo”? Pregunta a formular a las estrellas (viéndolas otra vez en cámara lenta), por ejemplo. Interpretación muy articulada (incluso pesada) de ciertos grandes actores americanos (Cary Grant) que son símbolos de ligereza. Harrison Ford, hoy, de Spielberg a Polanski. Hijos diversos de Hitch. Fuerza de Hitchcock que siempre trabajó con actores que “eran” una teoría del montaje en sí mismos. Hablar de esto con gente como Chéreau, Téchiné y otros amantes de la carne fresca.

27/4

En relación con lo precedente, una frase (al azar) en un libro (por azar) de Peter Handke (*La hora de la sensación verdadera*).

“En otra mesa, fotografiaban a un niño, pero no dispararon hasta que el niño tuvo verdaderamente una sonrisa de niño”.

FF y JLG. Este paralelismo espalda contra espalda entre Godard (maestro desde siempre) y Fellini (amado desde hace poco) permitiría, si lo hiciéramos realmente, avanzar (1) en la evaluación del cine “*as a whole*”<sup>18</sup> y (2) en la interminable autocrítica agria.

(*Walking down* el bulevar Beaumarchais) – Si el cine es una ventana, podemos arrojarnos de ella (suicidio), divisar (hermana Ana) milagros (RR), tomarla por el puente de Murnau (“tan pronto como cruzó el puente...”), por el agujero negro del goce, lo real imposible, *etc.* Ya sea que creamos o no en ella, hay una función “más-allá”, un pasar al “otro lado”, un “otro mundo” o “trasmundo” (Nietzsche, que no cree en eso). De todos modos, es un eje perpendicular, vertical, penetrante-penetrado (pantalla-himen, *etc.*).

Eróticamente, podríamos decir: es el lugar de una metáfora posible; el reemplazo de una cosa por otra, porque se ha “pasado” una línea (cf. la risa breve de Normandin, el “vivo”), se ha oscilado hacia el otro lado del espejo, hacia una especie de muerte, pequeña (orgasmo) o grande. Pasaje de un signo a la “cosa misma”, del cuerpo al alma, del significante al significado. De estos pasajes, uno siempre vuelve (“juego generalizado de reenvíos”, decía Derrida; somos reenviados desde ese lugar precioso y oscuro, inefable). Eróticamente, pues, podríamos decir: es el agujero por el que alcanzamos otra “realidad” (otra dimensión de la existencia, confusión del objeto y el sujeto, *amour fou*, coalescencia del signo con el referente, *etc.*).

Algunos cineastas re-inventan esta función del agujero por todas partes. Y no solo en cuanto al erotismo. Godard, por ejemplo. Pero en materia de sexo, Godard no imagina nada fuera del hecho de dar por el culo y mirar

18. [N. de T.]: “*as a whole*”, “como un todo”. En inglés en el original.

la carita indiferente y fresca de los enculados –*Salve quien pueda (la vida)*. En Godard no hay erotización de las cosas, solo la metáfora seca, siempre posible y en todas partes, de un cuerpo penetrado (por el lenguaje, el Otro, un sexo). Por lo tanto, la prostitución se torna muy rápidamente su tema favorito, porque ironiza por definición esa penetración, porque es una técnica. El amor, por su parte, no tiene nada que ver con la sexualidad. Esta última es una formalidad siniestra (histeria), filmada desde el punto de vista del proxeneta *voyeur*.

La violación (María violada por Dios) es la única realidad en materia de sexualidad (de ahí el trayecto recorrido por JLG con las feministas, su secreto: asegurarse de que no se goce, jamás).

En JLG, el lugar de la metáfora se condena y se señala interminablemente. La muerte (patada al cadáver, desde *Al filo de la escapada*) es, en JLG, inimaginable. La pequeña muerte, también. En *El desprecio*, terrible genialidad en la primera escena de Bardot hablando de su cuerpo, parte por parte, sustrayéndolo así a la supuesta lubricidad del público. Godard inventa un cine muy moderno y en carne viva, en el que el mundo ya no es fragmentable. Cuando filma una cosa o un cuerpo, JLG no hace desear “lo que está fuera de campo” (como sucede, todavía, en Bresson o Antonioni) o incluso, justo al lado. Dicho de otra forma: JLG retrocede ante la metáfora (la imagen-agujero) y rechaza la metonimia (la imagen-borde). Hace uno de los primeros cine a-metonímicos conocidos. Solo Moullet, que lo descifró tan rápido y tan bien, fue tan lejos e incluso más lejos todavía (en ambos casos, el mismo burlesco antipático del hombrecito orgulloso de sus límites).

Que JLG no haya sido literalmente asfixiado –capturado en tales tenazas– es absolutamente asombroso. Pero vemos la razón. Reside en el hecho de que, a partir de un cierto momento, la metonimia ya no es el miedo y la delicia de un mismo decorado (o cuerpo) descubierto “poco a poco”, sino el hecho de que el “poco a poco” define nuestra relación obligada con ese nuevo cuerpo que es el conjunto de las imágenes que se suceden ante nosotros. El amor por lo cercano (por el “plano” cercano, por el “poco a poco”) es reemplazado por la desaparición de lo lejano (y de su extraño “amor”, rabiosamente recomendado por Nietzsche). El amor por lo lejano es bloqueado inmediatamente por el hecho de que esa lejanía ha devenido cercana, es decir, por el hecho de que una imagen de cine está

siempre más “puesta sobre el mismo plano” (llamada a comparecer) que cualquier otro tipo de imagen.

El momento-Godard del cine es aquel en el que comienza la preocupación cultural-semiológica. En esa época, se hablaba de “*collage*”, pero Godard describe un mundo ya-pegado (encolado, enculado). El realista es él.

Metáfora imposible, nueva metonimia. Ya no se concibe una “escena” que vaya, poco a poco, hasta su “corazón” (puesta en escena clásica, Lang, Mizoguchi) sino una escena que rime de vez en cuando con otras escenas (vestigios, imágenes detenidas, siniestradas). Godard es el primero en haber tomado en serio (pero había existido Dziga Vertov) el hecho de que el fuera de campo de una imagen ya no está en la escena sucesiva sino en cualquier otra imagen en circulación en el mismo momento en la memoria viva de las otras. Accedemos a ese fuera de campo mediante juegos de palabras, acertijos, analogías, mediante todos los juegos posibles del lenguaje.

Fellini representa el extremo opuesto. A partir de *La dolce vita*, también él renuncia a contar una única historia, acumula los *sketches*, ya no va de la periferia de una escena a su corazón (agujereado). Pone en escena, irónicamente, la espera siempre defraudada de ese agujero del goce (o de la *performance*, de la catarsis, de la última palabra). Como el milagro demasiado esperado de *La dolce vita*, que no sucede. Pero, a diferencia de Godard, Fellini permanece sistemáticamente fiel a la metonimia. Sus filmes exploran un lugar a la vez cerrado e infinito, al que no cesamos de entrar (entradas falsas-*Roma*) y del que no cesamos de salir (falsas salidas). El lugar es en sí mismo un programa pero podemos tomarlo de cualquier manera. La gula fellinesca (supongo que, a diferencia de Godard, Fellini es un glotón) hace que el poco a poco sea el objeto mismo del deseo.

La idea de la sucesión, que Godard imagina siempre bajo la forma de la fila de espera ante los hornos de Auschwitz, es lúdica en Fellini. Es el mundo el que desfila ante una cámara que se escabulle. De ambos movimientos (también sonoros) nace una insatisfacción siempre provisoria y el olvido de la suposición de que todo eso debiera “ir a algún lado”. Para Fellini, pues, lo que está prohibido es la metáfora, no hay coalescencia posible entre nada y nada (post-sincronización muy trabajada), no hay significado, no existe lo real. ¿Cómo es posible? Debido a que sus filmes no tienen motivos

ni "temas" sino "mitos". La *dolce vita*, la infancia (*Amarcord*, *Los payasos*), Roma, la (ciudad de las) mujer(es), la nave que va, la televisión. Todas cosas inagotables que se reflejan en cada uno de los detalles pero que jamás "consisten". En Fellini, la "figuración" es la propia condición humana.

Hay en Godard una nostalgia de la consistencia de las cosas (y una rabia divertida ante la inconsistencia de los signos). Para vengarse, puso los signos en circulación y comenzó a sermonearlos, tratándolos como cosas o seres humanos. Transferencia de la relación con el otro a la relación del otro con su imagen y de nosotros mismos con esta última. Relación de tres para salvarse del horror de la relación de dos. Porque dos se confabulan contra uno.

Pero también en Fellini encontramos esa consistencia perdida en beneficio del desfile de las máscaras y las voces (y de una voz que recuerda). Salvo que Fellini tiene la elegancia de no guardarle rencor a nadie (no hay malvados en él, no hay culpa) y la inteligencia de no confrontar a sus personajes con valores sino con personajes más grandes que ellos mismos, imágenes-gigantes (Roma, etc.). *Ginger y Fred* es conmovedora porque la vieja cultura popular (basada en el "número", es decir, en la interrupción) está destruida por la cultura de masas que no hace sino acelerarla (menos tiempo para un número). También en Fellini es el tiempo (la duración) lo que empieza a faltar. En *Intervista*, como en *Pasión*, el plano final (un amanecer visto desde el estudio) es la búsqueda de un lugar inédito desde el que todavía podíamos asistir a algo que posee su propia duración.

29/4

ZUCCA

*Alouette, je te plumerai.* A partir de ahora, cualquier filme que instale de entrada su propio "estilo", su manera de avanzar (hacia donde sea), es bienvenido para mí. Es tanto lo que falta esta respiración en la televisión que, en el cine, no tiene precio. Pero mi odio hacia el turismo (programado) y mi amor por el viaje (in-programable) pueden aplicarse tal cual al audiovisual. Las películas son un viaje; la tele, turismo. Los tele-mediadores son los guías (impuestos); los autores se contentan con haber reconocido el terreno y no haber descubierto nada, solo una pequeña isla propia, adonde somos libres, o no, de seguirlos.

La hiper-inteligencia de Zucca es un placer (tanto para escuchar, en *Microfilm\**, como para ver en un filme). Un poco demasiado pagado de sí mismo, no obstante, lo que le quita a la película su verdadera emoción; muy instalado en una monomanía evidentemente lógica, sesgada. Otra vez un cine que se hace en detrimento de los actores, los personajes y el público. Podemos disfrutarlo si estamos del lado correcto de la barrera intelectual; deberíamos disfrutarlo, simplemente (como en el caso de Buñuel o Ruiz), ante la evidencia del enigma. Historia conocida por los barrocos (ilusionistas y perspectivistas), más convincentes cuando son hispánicos y no franco-cartesianos.

Sin embargo, hay ideas bonitas (incluso desde el punto de vista teórico). Los personajes que se engañan uno a otros pero que, al mismo tiempo, están a tal punto engeguados por el guion en el que creen estar que no se dan cuenta de que sus engaños no corresponden a su rol (es normal, ya que son embaucadores, ellos también). Momentos posiblemente interesantes en el que los actores son a tal punto prisioneros de sus imágenes (la que tienen de sí mismos y la que les proponen los otros) que ya no saben actuar. En todos sus filmes, creo, Zucca gira en torno al mismo topos: un falso discapacitado que acaba por enfurecer de tanto simular porque sus engaños son demasiado tontos (capturados en redes de imágenes) incluso para sospecharlos. A tal punto que el discapacitado puede llegar incluso a cesar de simular (ya que simular no sirve para nada) o incluso a desenmascarse a sí mismo. Momentos muy difíciles de aceptar para el espectador al que, en general, no le gusta cambiar la verosimilitud de las apariencias por la lógica del deseo. Gran tema (el del engeguamiento recíproco de los personajes que comparten, en apariencia, un mismo espacio), quizá en Lang o Chabrol, justamente.

El mejor intérprete es el que deviene “transparente”. En todos los sentidos del término. Creemos haberlo descifrado y, de golpe, no lo vemos más (incluso cuando hace trampa). O lleva ropa transparente (la muchacha que se rehúsa a mostrarse y que viste, al final, un soberbio vestido transparente, ceñido y color verde mostaza). Devenir imperceptible = ganar un

\*Programa semanal de radio conducido durante varios años por Serge Daney en France-Culture.

cuerpo invisible. O visible para uno solo. Perverso = aquel que ve otro cuadro en el cuadro que todo el mundo ve. Conducir al espectador a cambiar de cuadro, detalle por detalle.

Vemos *a posteriori*. No miramos el espectáculo que hemos ordenado y exigido y que reproduce un primer espectáculo que descubrimos fortuitamente. Volvemos a ver mentalmente el primer espectáculo, que se ha vuelto precioso por el solo hecho de que lo hicimos rehacer. Volvemos a verlo como un absoluto, luego de haber gozado del mismo como de un azar. Los pequeños perversos hacen rehacer una cosa para apropiársela a través de su repetición. Los grandes perversos gozan dos veces: una vez, con la idea de que lo fortuito será “querido” gracias a su inminente celebración (que es precioso obtener, ¡y al precio de qué artimañas!, pero que cumple el rol de una prueba del nueve). Son quienes celebran por anticipado lo que no pueden aprehender en el presente del acontecimiento. El mito de la perversión es originarse en sí misma. Si ya me veo no mirando más tarde esa cosa que estoy mirando ahora y se me escapa, gozo “a crédito”. “Aprovisionaré” este goce en un segundo tiempo que será la puesta en escena de esta visión actual. Pero atención: la visión de una cosa y la puesta en escena de esa visión son diferentes y jamás coinciden. Gozo dos veces, actúo dos veces: al mirar lo que no veo (porque no estoy allí para nada) /al ver lo que no miro (porque estoy allí para todo).

Zucca practicó demasiado a Klossowski como para no saber todo esto, lo que es casi aterrador. Ilustra la famosa escena *Miracle woman* de Capra, la escena del ciego que se dice curado. Lo interesante es que distingue bien la visión (masoquista), la imagen (siempre falsa) y la mirada (interior). La persistencia retiniana es un poco su tema. También la persistencia cultural (cine, pintura). Llega a buscar su ejemplo en Tintoretto, explicándome que *Susana en el baño* se convirtió en *Susana y los viejos* porque se descubrieron, bajo una capa de pintura, esos personajes de *voyeurs* que no creían hacer bien en esconderse.

#### TRUFFAUT

La Correspondencia.

FT guarda una copia de sus cartas y sabe muy rápidamente que serán publicadas. Y, al mismo tiempo, no se sirve de esa actividad epistolar para li-

berarse, desahogarse, incluso posar. Sabe tan rápido quién es y dónde va que la escritura oficia, para él, de parte maldita. No duda un segundo de que sea posible “hacer un balance” de todo, todo el tiempo. Si no, sin duda, no escribe. Para él, la escritura no está ligada a la duda sino al saber y a las cosas prácticas. Da consejos y órdenes, concierta citas. No hay en él romanticismo alguno. Las cartas son siempre guiones y el destinatario no puede leerlas sin hacer (o no hacer) algo que ignoraba. Pequeños servicios, grandes servicios. Explica a Lachenay cómo debe proceder para enviarle, a él, Truffaut, una carta de insultos bien merecida. Truffaut cree que las cartas no sellan alianzas (estas ya existen) sino que resuelven cosas en el presente. No las escribe para acercarse al otro sino, como Henry James, con la idea de que no sustituyen la timidez pero son superiores a ella. Son actos, no promesas de actos. Se escriben para permanecer y él, que las ha escrito, no es sino aquel que ellas harán vivir. Su exhibicionismo es muy extraño. Consiste en encontrarse a sí mismo, entre otros, “ya escrito”. Entre las páginas del diccionario, con una noticia fría como la muerte, elíptica y sin sentimentalismo. Truffaut está escrito. Amó tanto el objeto libro que le bastó imaginar que sería producido por ese objeto. Es el hijo de los libros, y no de una madre detestada. Las películas también son las hijas de los libros. Les debemos respeto (fidelidad al autor, no a su “espíritu” sino al autor real: Roché, Pons, Goodis).

*BASTA LA IMAGEN.* El resultado de la primera vuelta de las elecciones debería hacernos/hacerme reflexionar. Barthes escribió sobre el poujadismo. ¿Necesita el lepenismo (para ser combatido) de un neo-Barthes? Los medios, como *Libé*, minimizaron a Le Pen. Su electorado, cuando es conocido, no es presentable. Stirbois y Mégret son pequeños militantes de la extrema derecha, asesinos. Pero los electores (desempleados, marginados) no tienen una imagen nítida. Conocemos mejor sus supuestas razones que sus rostros o su discurso. Al mismo tiempo, de tanto *zapping* en el sofá, nuestra capacidad colectiva de concentrarnos en las imágenes presentables y siempre re-presentadas ha devenido casi pavorosa en su sofisticación. Todos somos Séguéla. Y eso en el momento en el que un tercio de los electores dice, en diversos estilos, que están hartos de esas imágenes. Más allá de los líderes (incluso Le Pen), hay un deseo de ideal y de sed de delirio en el 30% sin rostro de Francia. El ideal es regresivo (guerra de clases, naturaleza, histeria nacional) pero corresponde a la estrecha *realpolitik* de los tres “grandes” cuyos talentos actorales comparativos jamás evaluamos porque les

queda bien poco de ideal. Mitterrand vencerá porque sobrevivió a más ideales que los otros y accedió así al lugar simétrico al de Le Pen. Mitterrand protegerá a los demócratas de lo real (la Francia de derecha, la de febrero del '34) y Le Pen protegerá a los otros de la realidad (la pequeña Franfrancia en Europa). La derrota de la derecha "civilizada" se explica porque ningún otro rol está disponible en este momento.

Por lo tanto, es ahora cuando la imagen se transforma en un desafío. Las imágenes contrastadas son preferibles al fantasma de lo inimaginable. Pero tienen que fabricarse, porque no están dadas. La estrategia electoral de Le Pen, diferente del anti-parlamentarismo de los años '30, obliga a los medios a confrontar su concepción de la imagen (tiempo de palabra proporcional a la importancia electoral) a un nuevo desafío. Dado que el movimiento es populista (y popular), no es posible replegarlo sobre sus jefes, incluso si la simple visión de sus caras basta para hacerse una idea definitiva.

Otra idea: el doble cerrojo del gaullismo y el comunismo, únicos garantes históricos y beneficiarios descarados del hecho de que hay un poco de resistencia en Francia, acaba de saltar. Al mismo tiempo, el racismo ya no es la piedra en el zapato de todo discurso político. Por primera vez, desde mi nacimiento, la sospecha de racismo ya no desacredita de entrada a un político, incluso entre sus electores no racistas. Ya no es inevitable. La derecha ha tocado fondo de tal manera en ese aspecto que está totalmente sorprendida de tener que reinventar el anti-racismo. Mitterrand le da siete años, como máximo.

3/3

### LOS "VALORES" NOS HACEN HABLAR DE ELLOS

Luego de mi *zapping* en el clip Mitterrand (más bien "logrado"). ¿Cómo recuperar todo eso? O, incluso, ¿cuál es la raíz de mi anti-propagandismo? Vieja pregunta (¿"los días de Bondy", hace ya diez años?).

Respuesta (¿simple?). Están aquellos que creen que el lenguaje es adecuado para lo que queremos decir, que los enunciados jamás son desbordados por la enunciación. Que la palabra, contrariamente a lo que decía Guitry, no le fue dada al hombre para "disfrazar" su pensamiento. Que no creen en la *sospecha* (vieja cita de Nietzsche, a encontrar). Truffaut, por ejemplo (por oposición, una vez más, a Godard). No les molesta ni les choca que se les dirija un discurso edificante. Si ya están convencidos, aceptarán las mil y una maneras de articular ese discurso. Y si sienten que quien lo enuncia no es sincero, no le darán crédito a este último y se burlarán (o se enfurecerán) no del discurso sino de quien lo emite. Para ellos, el enunciado no estará contaminado por la sospecha que tienen acerca del emisor.

¿Por qué, en mí, esta repulsión fascinada ante *todo* discurso edificante (o ante el moralismo que siento inscrito en la manera misma en la que hablan los americanos)?

Concepción (de ahí Lacan & Co) según la cual el solo hecho de *decir* los valores los invalida. Al añadirles necesariamente algo, que es la enunciación. El hecho de decir (y que esta dicción sea automáticamente personal, singular) hace oscilar lo que se dice hacia la falta de verdad. La verdad no puede ser sino la de una relación (enunciado/enunciación) y no solo la de un enunciado. En esa relación, la verdad puede encontrarse más bien del lado de la enunciación (sinceridad) o más bien del lado del enunciado. En todo caso, la verdad es irreductible, solitaria, singular.

En una película de Buñuel (*Él*, por ejemplo), me resulta imposible no disociar un discurso piadoso (laico o religioso) de quien lo pronuncia y del momento en el que es pronunciado. Individualismo perverso. Allí donde los valientes disfrutan *doblemente* del hecho de que sea un niño quien canta o interpreta un espectáculo edificante, yo percibo, obligatoriamente separados, el espectáculo y el niño.

Barthes debió interesarse en esto. Así como, en los *Fragmentos de un discurso amoroso*, Barthes es aquel que, citando a Abou Nouwas (?), cuenta hasta qué punto es posible gozar del enunciado (el "te amo" del gigoló) cuando uno sabe perfectamente que la enunciación es mentirosa. Esto

quiere decir: no creo que sea posible, salvo en momentos privilegiados, que exista una verdad que englobe (*package*) lo dicho y el decir. Evidentemente, esta es la base misma de la técnica psicoanalítica, pero transpuesta al plano de los discursos conscientes e impersonales.

Podemos decir también que los valores son horizontes (actitud de viajero), no herramientas. Sí, los valores devienen ideología y, en tanto tal, pegan (adhesión) a la masa a sus creencias. Quizá la ideología necesita "guiones", diversos en apariencia, idénticos en realidad. Estos guiones son falsos viajes, son "turismo". Al seguir girando en círculo en la tautología, nos procuramos la impresión del descubrimiento de un "caso preciso" (*travelling* óptico circular).

Legendre tiene razón cuando dice que la verdad debe verse y tratarse estéticamente. Todas las religiones trabajaron esto. Si es dogmático, el enunciado permite ahorrarse la verdad como "relación personal". La enunciación importa poco cuando la letra prevalece sobre la palabra.

Tal vez existe cierta irritación ante las propagandas modernas (políticas, totalitarias, publicitarias) porque imitan el pensamiento y no se atreven a sostenerse en una letra que les falta. Consignas, discursos acartonados, etc. Nos decimos: o bien el dogma (en tanto siempre está escrito) o bien la verdad (en tanto es un proceso), pero entre los dos, demasiado parisianismo.

## DE CHOCOLATE AL TIEMPO, TODO EL TIEMPO

*Avalancha de idas mezcladas a la salida de la película de Claire Denis*

1. Podríamos hacer a las películas una sola pregunta: la del *tiempo que se dan*. Este tiempo se coloca bajo la garantía (la protección) de un objetivo, de un punto de llegada, de una línea del horizonte, que deben ser lo suficientemente legítimos para justificar la operación. Tiempo lógico del guion: tiempo de ver, de juzgar, de tomar conocimiento o conciencia, de cerrar el círculo o desenredar las madejas.

Pero de inmediato, y es allí cuando el cine comienza, está la posibilidad de que la película aloje muchos otros tiempos en el primero. Las malas películas son aquellas que no hacen sino emblematicar el tiempo del guion (todo guion es fatal: por ejemplo, ayer, el tema de la propaganda o la publicidad). Las buenas películas someten todos los tiempos parciales a un tiempo dominante. Las muy buenas dejan aparecer una pluralidad de tiempos a los que no pliegan uno sobre otro (*La noche del cazador* es la pelí-

cula en la que pienso más a menudo). En las malas películas, todo espera que el guion haya terminado para “gozar”: los actores, los paisajes, se agitan pero no se “mueven”, esperando la palabra “fin”. Cf. mi texto sobre *Jean de Florette*.

Dos tipos de tiempo: coagulación o hemorragia.

El cine cerca de la música. En la música todo se mueve al mismo tiempo. ¿O allí también hay inmovilidades?

## 2. Ficción/Documental

Latiguillo (J. Dt): toda gran película es *a la vez* ficción y documental. Refinémoslo. ¿No comenzó acaso el cine por constatar que, incluso cuando se focalizaba en la historia y el actor, implicaba obligatoriamente todo un contexto metonímico que, más tarde, adoptaba un valor “documental”? Su diferencia con el teatro (donde esta focalización puede tener lugar). ¿Acaso no equilibró la balanza el debilitamiento de las ficciones (la duda), cavando una fosa entre los personajes y su entorno (*Viaje a Italia*)? ¿No debió incluso el cine americano, en los años ‘50-‘60, abrirse a esa preocupación “europea” de manejar al mismo tiempo la historia y el documento (Preminger) mientras que antes (verificar) la “documentación” era un estadio tomado en serio pero previo al filme (ya no me acuerdo en qué filme de Ray los actores habían hecho una práctica en una fábrica o algo por el estilo)? Cuando los autores ya no hacen este trabajo (Godard frente a Huppert para *Pasión*) con sus actores, las películas se transforman en documentales sobre la falta de oficio de estos últimos (falta de oficio que solo puede salvar el amor o la tiranía del cineasta-autor).

¿No hemos sido obligados a sostener un cine *en dos tiempos* en el que lo jamás-visto (doc.) es inmediatamente regimentado para contribuir a alimentar lo ya-sabido (fic.)? Un cine en el que la regla del tiempo está dada al mismo tiempo que una parte en particular. En el que el único cruce entre ficción y documental es el *relato en primera* persona, solución de compromiso entre ambos. De *Pickpocket* a *Chocolate*.

3. En *Chocolate*, un logro absoluto: la niña. Pero ella a veces es “ficción” (la historia pasa por ella), a veces “documental” (el documental pasa por ella). Un plano para ella, un plano gracias a ella. A veces “sujeto”, a veces “objeto” (útil para la localización de los lugares).

4. El tiempo en *Chocolate*. Extrañamente, pensé enseguida en el Preminger de las grandes películas para adultos. *Éxodo*, por ejemplo. Quizá a causa de esas escenas que comienzan con un reencuadre, *como si el tiempo hubiera transcurrido antes* y no captáramos sino los finales de algo. Simulacro del tiempo transcurrido.

5. Una pregunta, una sola. ¿Por qué, cuando no sabemos (ni queremos) hacer confluír hacia un objetivo común todos los elementos separados, cuando nos rehusamos a toda manera de compartir la historia (creo que el sentido del filme de Claire D. es que África no le pertenece a nadie), no tenemos la simplicidad de comenzar nuestro filme como en *Yo anduve con un zombie*, de Tourneur: "*I'll never forget...*"? ¿Por qué parece que se toma prestada la gran forma de la ficción ("un camino colectivo") para decir que no hay allí nada más que la burbuja perfecta de una evocación de infancia, que solo puede compartirse si está dicha y ofrecida con un "propósito" (sujeto que recuerda, vuelve sobre sus pasos, se hace ilusiones, se busca)? ¿Cómo pretender estar en el centro del cuadro y hacer ese cuadro demasiado grande?

10/4

DESPLAZAMIENTO. Charla con Scarpetta y Païni (entrevista para *Artpress*). ¿Por qué el cine, "arte" del siglo, un siglo que, desde sus inicios, rechazó la idea de "representación" y que habría necesitado el cine para "no desanimar al Billancourt" popular que todavía quería representación? "Arte" y "popular" por eso mismo. La crisis de la representación de la que se hablaba tanto hace quince años alcanzaría finalmente a ese Billancourt. Pero en un momento en el que nosotros (cinéfilos sagaces) ya no hablamos de ella. Ya nadie, en efecto, plantea a una película o a una imagen la pregunta acerca de "qué es lo que ella representa" (en el sentido de una "delegación" de poder).

Hay una manera sencilla de volver a esa historia simbolizada por "el *travelling* de *Kapo*". A partir de un cierto momento, el cine pareció "volverse" realista e incluso "neo". Pero ese regreso a las cosas es engañoso. ¿Por qué Rossellini es el mismo cuando manipula groseramente animales muertos (*Fantasia submarina*) y cuando pone su cámara en estado de espera pasiva?

Porque procede a un *simulacro*. Y porque lo que filma es una "relación con", un "punto de vista". Es preciso lo real (se necesitan al menos apariencias realistas) para servir de telón de fondo y freno a la emergencia de un objeto "moral" o "mental": la actitud, la postura (la relación). El mundo destruido y re-humanizado de los italianos no es el "tema" de las películas, sino la condición bajo la cual el "sujeto" que filma/mira puede aparecer, en su "situación". Por lo tanto, el cine moderno no fijó, fotografió, cosas sino *relaciones*.

En una nueva versión de las "3 épocas", podríamos decir: (1) sujeto → imagen; (2) imagen → sujeto; (3) imagen → sujeto → imagen. Riegl: embellecer/espiritualizar/rivalizar.

Prueba de lo expuesto (radio con Chatiliez): le digo que su familia Groseille viene del cine italiano (dice que pensó en Magnani), porque no hay nada con lo que pueda vincularse en el cine francés, en ese género. Está de acuerdo. Pero sostiene dos discursos: el del testimonio social comprometido (esas personas existen, etc.) y el del publicitario (pero solo existen para mí conjugadas en verbo intransitivo). La idea de recoger de la realidad francesa algunos elementos jamás vistos ya no lo roza (quizá solo roza a algunos, en su rincón, como Mehdi Charef). Es mucho más fructífero desplazar (afrancesar) una imagen italiana (Scola). La imagen llama a la imagen.

Sfez y el "tautismo". El dinero llama al dinero; al mal tiempo, buena cara<sup>19</sup>, etc. Apariencia de sabiduría. Pero, por el contrario, señal de que eso no marcha bien. Ciertamente, no es falso pero es terrible ver solo eso. Quizá la crisis de la representación estaría allí: cuando ya no sabemos qué hacer con las *metáforas*. Entonces la imagen llama a la imagen (no hace sino pasar por el sujeto-codificador-decodificador) y ya no representa nada. Ya no es un significante en el sentido de Lacan ("lo que representa el sujeto para otro significante"), porque el sujeto que representa solo es aprehendido en su dimensión de "decodificador" o de "lector".

Idea de fondo sobre "el *travelling* cuestión de moral-Kapo". Esa idea en la historia y en la historia de Francia y del cine francés. Todo el cine fran-

19. Ver *N. de T.* n. 7.

cés según Renoir y los hombres de su generación (que conocieron guerras, horrores, elecciones y exilios) es confrontado a una nueva situación: cuarenta años de paz. El cineasta ya no está *obligado* a dar testimonio (a entrar en propagandas, incluidas las de las mejores causas), se le permite creer en la distancia, si así lo desea (Bresson) y, al mismo tiempo, no logra olvidar lo que no ha podido vivir. No solo la guerra (*Los carabineros*), la reversibilidad verdugos-víctimas (colaboración, depuración) y, por supuesto, lo innombrable (los campos). Se le deja libre pero, si es moral, no lo es. Deja los últimos testimonios desfasados o diferidos en torno a situaciones límites que solo filma (al sesgo) con tal de que le permitan "moralizar" (*a posteriori*) los gestos elementales del oficio de cineasta (montar, cortar, mostrar, ocultar, acercarse, etc.). La vieja idea de que personas como JLG o Syberberg no cesan de preguntarse *qué habrían hecho ellos*. Condicional en pasado.

Idea (con Chatiliez). La industria de lo visible. Las aventuras de la "fotología" (a desarrollar). Es necesario "tener" una imagen, que se nos pegue a la piel, que nos oculte y que nos proteja a la vez. Utopía de un mundo sin imágenes y utopía de un mundo donde nuestras imágenes *nos* representan (y nos reemplazan). Visión trágica de este reemplazo (del tipo: valgo más que mi imagen –alienación, etc.). Pero, eventualmente, visión alegre del mismo asunto. La imagen se convierte en una suerte de *ángel guardián*, como en el filme de Wenders. La imagen como doble social-narcisista en un mundo donde el vínculo social es difícil de reconstruir. Frase trivial y justa: "háblale a mi culo, mi cabeza está enferma". Mi texto sobre Max Headroom. ¿Seremos reemplazados? La imagen como robot. La imagen como señuelo (público) que permite seguir siendo uno mismo (en privado). De ahí el final trágico de las auténticas estrellas, *reemplazadas vivas* por sus imágenes.

Bella expresión de Sibony. Los "valores", eso que siempre gira en torno al significante "solo". Yo y solo yo, mi familia, mi grupo, mi patria, mi raza –y solo ellas. Que solo entabla una relación interna. ¿Los "valores" de izquierda? ¿Es eso posible? Más bien, "principios" (a desarrollar).

13/4

*El NÚCLEO DURO.* Hablando durante horas a aquellos que me escuchan de buen grado, me doy cuenta de que giro en torno a un “núcleo duro”, el de las películas que, como dice Schefer, “miraron mi infancia”, o más bien mi adolescencia de cinéfilo inocente. Lista de esas películas, historia de esta lista, formas variadas de “llevarla”, de teorizarla, de imponerla. Pero a fin de cuentas, cuando Eric S. me pregunta si hay criterios estéticos objetivos para establecer la belleza de *Ordet*, no sé qué responder, excepto que debe haber un *efecto-Ordet* en ciertas personas (entre las que me incluyo) y que somos los testigos y los guardianes de ese efecto, y quienes lo pasan (no la película, sino el efecto). El juego de espejos, entonces, no se terminó y fue muy imprudentemente cómo en determinado momento quisimos (en *Cahiers*) “simbolizar” esto (yo / “mis” películas / “el” cine). Y al mismo tiempo, el núcleo duro está constituido y nunca cambiará.

“Algunas películas saben algo de mí” es el correlato de “sé dos o tres cosas de ellas”, porque las vi y porque volví a verlas. Tendría que tener el coraje de tomar una de estas películas y contar *nuestra* historia. La primera sobre la que escribí: *Río Bravo*, por ejemplo. Aventuro cien metáforas sobre la misma idea: la película es una casa o un paisaje, nos deslizamos en ella (secuestrados voluntariamente) para perdernos y encontrarnos, libres de la película y de volver a verla, sorprendidos de que existan otras vías de acceso. Enigma de lo que resiste la interpretación manteniendo su deseo.

Eric S. me habla de “belleza absoluta”, etc. Adora a Tarkovski. De repente, tengo ganas de sonreír. La belleza es aquello de lo que pensé prescindir. La belleza, en tanto asombra, no desea nada, no expresa nada, se disuelve sobre sí misma. La belleza no ha sido nunca en mí (en nosotros) sino la consecuencia automática de una búsqueda de la verdad. Era la recompensa de una suerte de heroísmo moral. Por lo tanto, jamás se confundía con la gracia (al respecto, no hacía falta hacer un dibujo al crítico aprendiz de los *Cahiers* para probarle que *La isla desnuda*, por ejemplo, era pura apariencia). Me quedé entonces en el estadio 2 de Riegl: “espiritualizar” la naturaleza. Y viví la tentación “mac-mahoniana” con el filtro baziniano: respetar una cierta solidaridad de los seres y las cosas inmersos en un *continuum* de espacio y tiempo. Pero la solidaridad importaba más que los seres, mientras que la verdad del Mac-Mahon significaba, en el fondo, pre-

servar en torno a los especímenes de raza superior un medio ambiente ecológicamente respirable (famosa frase de Mourlet sobre Charlton Heston-axioma: axioma como falo).

*LA MAGIA.* En Cannes, debate para *Océaniques* con Rouch, Delvaux, Boutang y yo. Idea de partida: la magia del cine en la época de la televisión. La idea no se sostiene y nos damos cuenta de eso cuando proyectamos fragmentos de dos películas (*Al final de la escapada* y *Stromboli*). Son grandes películas pero la palabra "magia" no va con ellas. Hay "gracia" en Godard y un hipnotismo visceral en Rossellini. ¿Por qué entonces esa palabra, "magia"? Como si ella resumiera todo el cine, cuando solo indica sus orígenes. La magia es la duda de un mago profesional (Méliès) entre sus trucos y los que le permite la técnica del cine, esa técnica de registro que ilustra Lumière. La magia, desde entonces, no ha cesado de ceder terreno. Los trucos son conocidos.

Pero cuando vemos un fragmento de *Steps*, de Rybczinski, la magia regresa. El video que permite incrustar a los turistas americanos en los pedañes de la escalera de Odessa es una operación mágica. Simplemente, es el filme de Eisenstein lo que se ha transformado en la realidad de referencia. Si añadimos a este ejemplo los intentos recientes de un Allen (*La rosa púrpura del Cairo*, *Zelig*), advertiremos que la magia, hoy, reside en el arte de deslizarse *furtivamente* fuera de la pantalla o en los planos. Genealogía en acto, demasiado consciente, tal vez, pero quién podría decir adónde estamos.

Xavier B., Frédéric S., François G.: los chicos que me gustan *quieren* hacer películas. Son cándidos, podríamos decir, pero quizá están listos para salir del paso en estas circunstancias. Considerando cómo lucen estas últimas (desérticas, en mi opinión) y cómo irrumpen en ellas (confiados). Espero que no me escuchen como alguien extra-lúcido que los desanima, sino como alguien que les hace una composición de lugar de una herencia que pesa sobre ellos aunque no la conozcan.

El amor por el cine. Por un lado, se supone que va de suyo; por el otro, buscamos quién será su garante. Entonces, es en la televisión donde un hombre de la televisión (P.-A.B.) me plantea, con seriedad, una pregunta: "¿Sigue Ud. amando el cine?" Amo del cine lo que me ha "hecho", porque yo, yo no he hecho cine.

*Río Bravo, Anatomía de un asesinato, Con la muerte en los talones, Vértigo, Psicosis, Amarga victoria, El bosque prohibido, Imitación de la vida, Hiroshima mon amour, Lola, El desprecio, Los cuatrocientos golpes, Ordet, Gertrud, Fresas salvajes, Moonfleet, Más allá de la duda, Freaks, Sylvia Scarlett, Nace una estrella, El cabo atrapado, La regla del juego, Le Voleur de femmes, El diablo en la botella, Regain, La noche del cazador, La prisionera del desierto, Dos cabalغان juntos, Misión de audaces, El hombre que mató a Liberty Valance, Siete mujeres, Algo para recordar, Boy, La Dolce Vita, Un rey en Nueva York, El maquinista de La General, Ugetsu monogatari, Shin Heike monogatari, Uwasa no onna, Dodeskaden, Sunrise, Shanghai Express, The Saga of Anatahan, Roma, ciudad abierta, Francisco, juglar de Dios, Il Viaggio in Italia, Uccellacci e uccellini, Rocco y sus hermanos, Le Amiche, La línea general, Buenos días, tristeza, On the town, Los ojos sin rostro, The Big Sky, Pickpocket, Aquí y en otro lugar, Einleitung, Run of the Arrow, Tokyo Monogatari, Nubes flotantes, "Carta de amor", Noche y niebla, Reino de Nápoles, Crónica familiar, Stalker, Aniki-Bobo, El silencio, A idade da terra, Él, El discreto encanto de la burguesía, C'era una volta nel West, Playtime, Rain or Shine.*

Lista salvaje, para ver. Las películas vistas entre 1959 y 1964, *grosso modo*. Habría que distinguir este "lote", formador, y las películas que vinieron después, aquellas que hoy me digo que hubiera debido (o podido) amar más temprano. Lista de las diversas "alucinaciones". Una vez que se alcanzó una nota, esa nota es inolvidable.

Categorías posibles:

- El lote de partida (por ejemplo, *Río Bravo*).
- Ganas de admirar pero no hay "connivencia" con la película (por ejemplo, *Las damas del bosque de Bolonia*).
- Pensándolo otra vez, películas aparte, solitarias (por ejemplo, *Freaks, The Unknown*).
- Impecables pero sin acceso personal (todavía) (por ejemplo, *Senso*).
- Oficialmente admirables pero nunca vueltas a ver (por ejemplo, *Partner*).
- Descubiertas un poco tarde (por ejemplo, *It's a Wonderful Life*).

- A.** Indiscutible. Película-compañera de ruta. Vista y vuelta a ver. "Lote" primitivo. Jamás agotado.
- B.** Devenida indiscutible o sospechada tal. Pero poca "connivencia" real con ella.
- C.** Aerolito visto una vez, clasificado aparte, segundo "lote" virtual.
- M.** Recuerdo vivo pero vago de haber adherido a ella.
- E.** Obra maestra para los demás y, finalmente, también para mí.
- F.** Emoción personal pero que no puede forzosamente compartirse.
- G.** Sublime o importante, en una época, para "nosotros". No vuelta a ver. Temor.
- H.** Películas malas, erráticamente presentes. Ligadas a la infancia.

## A

- SHADI ABD AS-SALAM. *La momia* **D.** *El campesino elocuente* **F.**
- CHANTAL AKERMAN. *Yo, tú, él, ella* **G.**
- BORHAN ALAQUIE. *No basta que Dios esté con los pobres* **G.**
- ROBERT ALDRICH. *Kiss me deadly* **E.**
- YVES ALLEGRET. *Oasis* **H.**
- WOODY ALLEN. *Annie Hall* **D.** *Broadway Danny Rose* **D.**
- RENÉ ALLIO. *Ruda jornada para una reina* **G.**
- MICHAEL ANDERSON. *La vuelta al mundo en 80 días* **H.**
- JOAQUIN PEDRO DA ANDRADE. *Os Inconfidentes* **D.**
- MICHELANGELO ANTONIONI. *Le Amiche* **C.** *L'Avventura* **E.** *Profession reporter* **B.**
- DENYS ARCAND. *Réjeanne Padovani* **D.**
- JACK ARNOLD. *El increíble hombre menguante* **E.**
- ALEXANDRE ASTRUC. *Una vida* **G.**

## B

- BORIS BARNET. *Okraina* **E.** *La muchacha de la sombrera* **D.** *Al borde del mar azul* **B.**
- MARIO BAVA. *La máscara del demonio* **G.**
- JACQUES BECKER. *Falbalas* **C.** *La evasión* **D.**
- MARCO BELLOCCHIO. *Noticia de una violación en primera página* **D.**
- YANNICK BELLON. *Goémons* **D.**

ABDELLATIF BEN AMMAR. *Sejnane* **D**.  
CARMELO BENE. *Salomé* **C**.  
INGMAR BERGMAN. *Hacia la felicidad* **C**. *Un verano con Mónica* **G**. *Sueños* **D**. *Fresas salvajes* **A**. *El silencio, etc.* **E**. *El rito* **D**. *De la vida de las marionetas* **D**. *Fanny y Alexander* **E**.  
RAYMOND BERNARD. *Los miserables* **H**.  
BERNARDO BERTOLUCCI. *Partner* **G**. *El conformista, La Luna, La historia de un hombre ridículo* **D**.  
HERBERT BIBERMAN. *La sal de la tierra* **E**.  
ALESSANDRO BLASETTI. *Vecchia guardia* **F**.  
BERTRAND BLIER. *Buffet froid, La Femme de mon pote* **D**.  
YVES BOISSET. *Crónica de una violación* **D**.  
WALERIAN BOROWCZYK. *Díptico* **F**.  
FRANK BORZAGE. *Three Comrades* **C**.  
MICHEL BRAULT. *Les Ordres* **G**.  
ROBERT BRESSON. *Las damas del bosque de Bolonia* **A**. *Un condenado a muerte se ha escapado* **D**. y **H**. *Pickpocket* **A**. *El proceso de Juana de Arco* **A**. *Lancelot du lac; El diablo, probablemente, El dinero*, **D**.  
PHILIPPE DE BROCA. *Cartouche* **F**.  
MEL BROOKS. *Los productores, Blazing Saddles* **D**.  
RICHARD BROOKS. *The Last Hunt* **C**. *Elmer Gantry* **A**.  
TOD BROWNING. *The Unknown* **C**. *Freaks* **B**. *La marca del vampiro* **E**.  
LUIS BUÑUEL. *La edad de oro* **E**. *Tierra sin pan* **A**. *Ensayo de un crimen* **A**. *Él* **B**. *La joven* **D**. *El ángel exterminador* **E**. *Simón del desierto* **C**. *Belle de jour, La Vía Láctea, El fantasma de la libertad, Ese oscuro objeto del deseo* **D**. *Tristana* **B**.

## C

FRANK CAPRA. *Rain or Shine* **C**. *The Miracle Woman* **D**. *It's a Wonderful Life* **E**.  
MARCEL CARNÉ. *Los niños del paraíso* **E**.  
JOHN CASSAVETES. *The Killing of a Chinese Bookie* **D**.  
ANDRE CAYATTE. *El espejo tiene dos caras* **H**. *Ojo por ojo* **H**.  
CLAUDE CHABROL. *Les Bonnes Femmes* **G**. *L'Œil du malin* **D**. *El carnicero* **D**. *Relaciones sangrientas* **D**.  
YOUSSEF CHAHINE. *Le Moineau* **D**. *Alexandrie pourquoi?* **D**.

CHARLES CHAPLIN. *Luces de la ciudad* **D**. *La quimera del oro* **E**. *El gran dictador* **E**. *Monsieur Verdoux* **B**. *Candilejas* **B**. *Un rey en Nueva York* **B**.  
 GUEORGUI CHENGUELAIA. *Pirosmani* **D**.  
 VASSILI CHOUKCHINE. *Des gens étranges* **D**.  
 CHRISTIAN-JAQUE. *François I*, **H**.  
 VERA CHYTILOVA. *Algo de más* **D**.  
 MICHAEL CIMINO. *The Deer Hunter* **E**.  
 RENÉ CLÉMENT. *Monsieur Ripois* **D**. *A pleno sol* **E**.  
 JEAN COCTEAU. *El testamento de Orfeo* **B**.  
 LUIGI COMENCINI. *Pinocchio* **D**. *Lo scopone scientifico* **D**.  
*Delitto d'amore* **G**.  
 FRANCIS COPPOLA. *Apocalypse Now* **D**. *One from the Heart* **C**.  
*Rusty James* **F**.  
 SERGIO CORBUCCI. *El gran silencio* **D**.  
 VITTORIO COTTAFARI, *Escoria de presidio* **F**. *Las legiones de Cleopatra* **D**.  
*La conquista de la Atlántida* **F**.  
 J.-Y. COUSTEAU. *El mundo del silencio* **H**.  
 GEORGE CUKOR. *Sylvia Scarlett* **A**. *A Star is Born* **E**. *Bhowani Junction* **F**.  
*Heller in Pink Tights* **F**. *The Chapman Report* **C**.  
 MICHAEL CURTIZ. *Robin de los bosques* **H**. *El halcón de mar* **H**. *Pasaje a Marsella* **D**. *El lobo de mar* **C**. *Sinuhé, el egipcio* **H**.

## D

JULES DASSIN. *La ley* **H**.  
 GIANFRANCO DE BOSIO. *El terrorista* **G**.  
 JEAN DELANNOY. *Notre-Dame de París* **H**.  
 ANDRÉ DELVAUX. *El hombre del cráneo rasurado* **G**.  
 CECIL B. DE MILLE. *Male and Female* **D**. *The Godless Girl* **C**. *Unconquered* **F**.  
*The Greatest Show on Earth* **D**.  
 JACQUES DEMY. *Lola* **A**. *Los paraguas de Cherburgo* **A**. *Piel de asno* **E**. *Las señoritas de Rochefort* **G**. *Una habitación en la ciudad* **C**.  
 BRIAN DE PALMA. *Phantom of the Paradise* **D**. *Carrie* **C**. *Dressed to Kill* **D**.  
 EDWARD DMYTRYCK. *The Young Lions* **H**.  
 JACQUES DOILLON. *La mujer que llora* **C**.  
 STANLEY DONEN. *On the Town* **B**. *Royal Wedding* **B**. *Singing in the Rain* **E**.  
*Seven Brides for Seven Brothers* **C**. *Kiss Them for Me* **D**. *Indiscreet* **D**.

MARK DONSKOI. *La infancia de Gorki* **D.** *Arco Iris* **C.** *El caballo que llora* **F.** *El corazón de una madre* **D.**

ALEXANDRE DOVJENKO. *Shchors* **D.** *Los años de fuego* **F.** *El Desna encantado* **F.**

CARL TH. DREYER. *Páginas del libro de Satán* **D.** *La pasión de Juana de Arco* **E.** *Vampyr* **B.** *Dies Irae* **E.** *Ordet* **A.** *Gertrud* **A.**

SLATAN DUDOW. *Kühle Wampe* **B.**

MARGUERITE DURAS. *Nathalie Granger* **D.** *India Song* **E.** *Días enteros en las ramas* **F.** *Los niños* **D.**

JULIEN DUVIVIER. *Pánico* **C.** *El hombre del impermeable* **H.** *Cena de acusados* **H.**

ALLAN DWAN. *Tennessee's Partner* **C.** *Angel in Exile* **D.** *Slightly Scarlet* **D.** *The Restless Breed* **D.** *Surrender* **D.**

STEPHEN DWOSKIN. *Behindert* **C.**

## E

BLAKE EDWARDS. *The Party* **F.** *Days of Wine and Roses* **D.**

SERGEI M. EISENSTEIN. *Iván el Terrible* **C.** *El prado de Beijing* **C.** *La Línea General* **G.**

JEAN EPSTEIN. *El oro de los mares* **D.**

VICTOR ERICE. *El espíritu de la colmena* **D.**

JEAN EUSTACHE. *La Maman et la Putain* **B.** *Une sale histoire* **D.**

## F

RAINER WERNER FASSBINDER. *Juego salvaje* **D.** *Todos nos llamamos Alí* **E.** *Alemania en otoño* **C.** *Un año con trece lunas* **D.** *La ansiedad de Veronika Voss* **D.**

LEONARDO FAVIO. *El romance del Aniceto y la Francisca* **D.**

FEDERICO FELLINI. *La Dolce Vita* **A.** *La Strada* **H.** *Las noches de Cabiria* **H.** *Los payasos* **F.** *Amarcord* **B.** *Fellini-Roma* **G.** *Ginger y Fred* **F.**

MARCO FERRERI. *La gran comilona* **F.** *No tocar a la mujer blanca* **D.** *La última mujer* **B.** *Chiedo asilo* **F.** *Liza* **D.** *Historia de Piera* **D.** *Los negros también comen* **F.**

LOUIS FEUILLADE. *Juve contra Fantomas* **D.**

W. C. FIELDS. *The Fatal Glass of Beer*, *The Barber Shop*, *The Pharmacist* **C.**

*My Little Chickadee* C.

TERENCE FISHER. *El regreso de Frankenstein* D.

ROBERT FLAHERTY. *Moana* F. *Nanook* E.

RICHARD FLEISCHER. *Los diablos del Pacífico* D. *Los vikingos* H. *20.000 leguas de viaje submarino* H.

PETER FOLDES. *A Short Vision* H.

JOHN FORD. *Seven Women* A. *Donovan's Reef* F. *The Man who Shot Liberty Valance* B. *Two rode together* A. *The Horse Soldiers* F. *Gideon of Scotland Yard* C. *The Searchers* B. *Wings of Eagle* C. *Wagon master* F. *Three Godfathers* D. *The World Moves on* D. *Steamboat Round the Bend* B. *Four Men and a Prayer* D. *Young Mister Lincoln* B. *Drums Along the Mohawk* D. *How Green was my Valley* D. *Grapes of Wrath* E.

GEORGES FRANJU. *La cabeza contra la pared* H. *Los ojos sin rostro* B. *Judex* D. *La línea de sombra* D.

RICCARDO FREDA. *Teodora, imperatrice di Bisanzio* H. *Las dos huerfanitas de París* D.

HUGO FREGONESE. *Apache Drums* D. *Decameron Nights* D. *Apenas un delincuente* D.

SAMUEL FULLER. *Pickup on South Street* C. *Yuma* A. *Verboten!* F.

6/7

### PENSADO EN MÉXICO

Inexpiable serie melo-familiar de Televisa (¿“Amor en silencio”? de la que veo episodios a lo largo de mi viaje, de La Paz a Guadalajara. Con cortes publicitarios, por supuesto. Pero no hay nada malo en eso. Los “protagonistas” de la mayoría de las publicidades podrían ser los de la telenovela, burgueses en un decorado abstracto de hotel cuatro estrellas donde no se mueven realmente. Madres preocupadas por la limpieza o por las extravagancias de sus pequeños; idéntico combate, idéntica figuración. Evidentemente, ya no hay trabajo en las publicidades.

### EL GRAN AZUL

No vi esta película pero pienso algunas cosas de ella. Invocación del mito, está claro. Estadio 1 de Riegl: embellecer la naturaleza. Lo humano en tanto tal ya no está en el centro del cine, o al menos no como aquello que “se opone” a la naturaleza y “se funde” con ella (*bigger than life*). Cuestión fundamental del *tamaño*. No olvidar que lo humano comenzó con la figura del niño (perdido), de Rossellini a Donskoï. El niño, que nadaba ya en las ropas demasiado grandes de la sala de cine. ¿Idéntica operación, hoy, con los nadadores de Besson? Es preciso reencontrar esta desproporción entre el hombre y el medio ambiente (dimensión ecológica del cine), porque ha abandonado el lugar de los hombres “entre sí”. Lugar que fue el de los “mitos” imposibles de la posguerra (la violencia mimética o el mal en el corazón de las sociedades humanas).

En qué mundo *vivir* es la auténtica pregunta planteada a un “arte” (el cine) que ya no *vive* en su lugar de nacimiento: la sala a oscuras. Straub, Tarkovski, Cissé, Godard, sin orden de preferencia. Solo Moretti continúa la exploración del vínculo social y de sí mismo.

Escenarios pequeños y fatales. “Destinitos fatales” (Caecedo). Replegados sobre sí mismos, mordiéndose la cola, yuxtapuestos pero no articulados, reducidos a su embrague: Moretti, Stévenin, incluso Deville, *versus* grandes escenarios inhabitables. El problema de *El gran azul* debe ser, sin duda, que no hay una buena duración del relato para algo tan *fusional*. Recordar *2001*, de Kubrick: el mito nace de una revisión de todas las aproximaciones figurativas posibles. Pero parece que el tiempo ya no es necesario, porque estas películas tienen otra *utilidad*.

8/7

## EMOCIONES

"*Emotion picture*", decía Fuller (y retomaba Barbet). Cómo esa palabra (emoción) terminó por resumir lo que espero del cine. Y, de golpe, cómo deviene imposible imaginar (e incluso respetar) otras relaciones que otras personas pueden tener con otro cine.

Sensación-Emoción-Sentimiento-Idea. Articulaciones diversas entre estas palabras simples, que comprende todo el mundo. Los niños quieren sensaciones; las mujeres, sentimientos; los intelectuales, ideas. Quizá la emoción es, una y otra vez, el momento de oscilación de un registro al otro. Ejemplos: de la sensación a la idea (Straub), de la sensación al sentimiento (Hawks), del sentimiento a la idea (Chaplin), de la idea a la sensación (Eisenstein), de la idea al sentimiento (Rossellini). Ejemplos muy poco pensados pero a desarrollar.

La emoción nunca está dada en el punto de partida, nace en el curso del camino, en momentos misteriosamente precisos, por acumulación, fatiga, ganas de acelerar o aminorar la marcha. Dos ejemplos para mí inolvidables. La disminución de la velocidad en *La noche del cazador*: los niños escapan del ogro rugiente, suben al bote y, en el siguiente plano, todo ha oscilado según el ritmo del río. La aceleración en *La saga de Anatahan*, en el medio del filme, con los *stocks-shots* del final de la guerra.

Podemos decir, también, que la emoción es el momento (musical – por otra parte ligado a menudo a la música del filme) en el que se pasa de un tiempo a otro. Pero no de una manera mecánica, sino más bien polifónica. Como si detrás del ritmo existente hasta ese momento hubiera otro, que se impone súbitamente y toma el relevo. Como en Bruckner, en el que no se hace nada para "preparar" un pasaje semejante.

Para el público normal, la emoción tal vez es secundaria. Acompaña alguna cosa, es un "plus" pero no es buscada por sí misma. Los sentimientos buscados son los que constituyen "estados medios" en los que podemos mantenernos (consensos varios) o sensaciones ligadas a aquello que, en el cine, sigue funcionando como linterna mágica (efecto-geoda).

## PELÍCULOMORFISMO

Las películas son "seres". Personas. En las que habitan otras personas (personajes, autores). Tenemos frente a ellos la misma timidez y las mismas exigencias que frente a personas verdaderas. Preferimos encontrarlas

a vivir con ellas (magnetoscopio). En cada encuentro, medimos lo que ha cambiado en ellas, en nosotros, entre nosotros y ellas. Idea de *zapping* cinéfilo: me cruzo con un filme en la tele (“¡Cómo has cambiado!”, “¿Cómo va todo?”, “¿Cómo estás?”).

### ¿LA ALIENACIÓN CINÉFILA?

“La alienación cinéfila” (conversación con E.C. en el Tengu). Ella nos ha salvado (a mí, en todo caso) de lo peor, porque fue total. No solo vivimos “por procuración”, nos procuramos un mundo bis (un cine-mundo) que todavía tenía la posibilidad de ser rico, completo, analógico (no solo porque era figurativo). Bastaba “repatriar” (volver a aprehender, decía Oudart) todos los elementos de ese mundo en nuestra vida real para caer de nuevo, pero de pie.

La cinefilia fue el tráiler de la vida (tanto como y finalmente más que su opio). De modo que nuestra burda suficiencia de los años ‘60, privada de todo sentido común y sin duda odiosa, nos protegió de un cinismo precoz. En cualquier caso, esa generación tiene cinco años de retraso respecto a la vida real. ¡A los 24 años, una edad ya límite, mayo del ‘68 me hizo conocer la realidad!

18/7

### EL GRAN AZUL

Luc Besson

\* La veo tarde, después de todo el mundo, un poco para “desempatar”. Por un lado, la crítica de paladar refinado (de los *CdC* a G.L.); por el otro, el éxito, la película de culto para los jóvenes, con el apoyo de J.-C. Biette (y Guiguet) y de Sibony. Siento que algo se juega allí respecto a lo que esperamos, unos y otros, del cine. Respecto a lo que esperamos, *todos*. Tengo algunas ideas incluso antes de haber visto la película (conversaciones con F. que ha escrito sobre ella).

\* Voy a ver la película para verificar estas ideas. Voy también *con la guardia baja*, listo para caer en los grandes sentimientos “oceanicos”, en los grandes fondos submarinos, sin salvavidas. Voy después de un arrebato torpe de Continental Opéra<sup>20</sup>. Para hablar de ella con F. Para naufragar y para no naufragar.

\* Ganas de ser fascinado. Pero de fascinación, nada. Aburrimiento extraño, porque el aburrimiento no es desagradable. Película sincera y no “astuta”.

Besson no tiene *ventajas* respecto a lo que hace, entonces *transmite* su convicción de “hacerlo”. Y, al mismo tiempo, como en Beineix, todo es laborioso, poco inspirado. No hay demasiado “talento”.

\* La cuestión del “talento”, justamente. Tal vez era más fácil cuando el cine todavía era serio e industrial. Talento e irreverencia en JLG porque hace una falsa película clase B. Hay normas y se reconoce al primer golpe de vista a quien las transgrede. Hoy, el talento es quizá menos importante que la idea fija, terca, obstinada, que triunfa porque quiere al cine como un desafío y como un récord (tema de *El gran azul*). Récords de entradas vendidas gracias a récords de obstinación. A la inversa, Carax tiene demasiado talento, demasiada memoria del cine.

\* Besson comienza con un filme *sin diálogo*. Nace “afásico” en el cine francés, el más conversador y dotado para la palabra. Nace en varios “*a posteriori*”; la publicidad como estética, por una parte, y el deporte como único espectáculo justificador y justificado por la televisión. Igualmente, la era del individualismo incluye de ahora en adelante más experiencias “límite”, en tanto experiencias *casi privadas*.

\* Algo se ha adquirido (estabilizado) a nivel inter-individual. Es lo que surge de la mayoría de los filmes actuales (la “disputa conyugal” ya no es el núcleo duro del cine). Pasan menos cosas “entre” las personas, en el espacio puramente social en el que están inmersas. Se difumina la oposición individuo/sociedad. Ya no podría haber un Mizoguchi. O más bien, hay un “consumación” de lo social. Los “actores” sociales también consuman su rol. Cf., en *El gran azul*, todo lo que concierne a las mujeres y al personaje de Joana.

\* Resta hacer pasar el límite “por otro lado”, ya no entre los seres humanos sino entre lo humano y lo no humano (que no es lo inhumano, sin embargo). Es lo que los americanos siempre han sabido hacer. Gracias a las bestias. Pero ellos no son quizá los únicos, porque está *El gran azul*, que es, sin embargo, la versión europea de *E.T. (Come! Stay!)*. Por no hablar del tráiler de *El oso*, de Annaud.

\* Sin duda, es más fácil admirar películas como *El sacrificio*, *Yeleen* o incluso *Las alas del deseo*, construidas en torno a la idea de mutantes. Porque en esos filmes las formas también son *mutantes*, mientras que en *El gran azul* son clásicas.

20. [N. de T.]: Enorme y legendario sauna parisino abierto en 1975.

El éxito comercial de películas como las de Besson o Annaud (*La guerra del fuego*) deriva del hecho de que saben hacer volver a ciertos especímenes humanos a la casilla de partida de la identificación-promiscuidad con el animal (cf., también, Kubrick).

\* *El gran azul* es una solución de compromiso que responde a varias demandas. La de un “gran espectáculo” (que justifica la gran sala, la gran pantalla y el gran público) pero con muy pocos personajes (permanecemos en una suerte de esfera de lo privado extendido al mundo entero, de Perú a Grecia, de Nueva York a Sicilia). La de un relato, pero con muy pocas sorpresas posibles. No podemos decir que el guion de la película es muy bueno, pero eso no tiene mucha importancia.

Lo que funciona en el filme no es el guion, sino dos cosas cuya conjugación (más o menos difícil) es el gran problema del cine actual: por un lado, *guiones*; por el otro, *una historia*.

\* “Los” guiones. En el sentido psicoanalítico del término, de un encadenamiento *fatal*, a la vez previsible e irreprimible. Ya no se trata de “lo que sucede” sino (expresión de moda) de “lo ineludible”. El guion se cierra muy rápidamente sobre sí mismo y, sin solución de continuidad, vuelve y reclama lo que es suyo. Sumergirse, batir récords, sumergirse a mayor profundidad, ir a “ver”, salvar a un delfín, etc.

\* Todo (la publicidad, la cinefilia, la tele) nos ha acostumbrado a la (di)gestión de estos guiones “llave en mano”. Todo y sobre todo la idea de “programación”. Es lo que hizo que nos gustara una película como *Double messieurs* de Stévenin o las de Scorsese o Moretti. Pero estos últimos refinan, pulen, los micro-escenarios; juegan con la obsesión del antes y el después. Se rehúsan a alojar sus guiones en una *historia*. Se contentan con proceder por “momentos”, casi por *sketches*. Y sin embargo, esa historia se siente. Las montañas de Stévenin, el agua de Moretti. Historias de cuerpos, de límites, de *elementos* fundamentales.

\* La diferencia es esa. Un guion se define por el hecho de empezar y terminar, mientras que una historia siempre ha comenzado y es más antigua que todos los títulos de crédito. Estar en un historia es simplemente permitirle que dé una vuelta más, como en los relatos circulares de Welles y Ruiz. Hay un único tipo de historia que tiene un auténtico comienzo (y ningún final): el mito. El mito en tanto se instituye al decirse. Mito → Historia → Guion, así es cómo se declinarían las cosas.

\* La película de Besson “funciona” porque hay una historia, porque esa historia no puede hundirse y, sobre todo, porque es una historia “oficial”. Valiéndose de ella, la película no trabaja el detalle de los guiones (contrariamente a los mejores cineastas, como Kubrick), y la historia ya nunca será la suma de sus momentos sino el conjunto demasiado grande en el que estos flotan. Besson tiene incluso el mismo problema que un Spielberg, consistente en escandir nerviosamente una materia fetal y estilizar (un estilo por escena) momentos que en ningún caso podrían adicionarse (para hablar como Schefer).

\* De ahí el mismo recurso a la comedia afectada (y la necesidad real de una buena actriz como Rosanna Arquette) o incluso al burlesco inesperado (los japoneses). Los personajes “secundarios” tienen exactamente la misma consistencia que personajes de historietas a la vez familiares y engordados (advertimos que son secundarios porque son divertidos, y que los personajes principales son tales porque son siniestros: Mayol = Tintin).

\* De ahí el ritmo del filme. Un ritmo muy débil, porque Besson evita tener que escandir, cortar escenas y duraciones complejas (raramente hay más de tres personajes a la vez) y se contenta con encontrar para las otras un simple principio de pelota (un poco a lo Leone).

\* Si fuera por mí, diría OK por las vistas submarinas, el documental sobre la apnea, la competición entre campeones y la belleza del actor. Pero, justamente, hay que seguir fingiendo que se construye un relato, personajes, un *suspense*, mientras que realmente eso no se logra y, de cualquier manera, tampoco es lo que importa.

\* Dos bellas escenas. La foto del delfín en la cartera. La manera de llorar de Mayol ante la muerte de Enzo.

\* El cine ya no es la ventana privilegiada al “cómo vivir juntos” pero salva el pellejo que le queda al establecer si el mundo (lo que hemos hecho de él) es *habitable*. Preocupación ecológica que atraviesa todo el cine, de Besson a Straub. *Un lugar en la tierra como en el cielo* (JLG). Besson opta con toda inocencia y sin duelo alguno por la línea de fuga. El cine puede volver a ser una “atracción de feria”.

\* *Nota al pie*. Local/Universal. El mundo entero es lo “local”. Saltamos sin problema de un país a otro (para albergar allí magras escenas de comedia). Lo universal está en todas partes, en el cielo o en la tierra. Cf. el próximo Wenders.

P.S. (el 19/7). Olvido una manera más simple de abordar este filme (que de todos modos estoy olvidando a toda velocidad), que es la cuestión del *tiempo*. El tema de *El gran azul*, en el sentido dramático del término, es el tiempo que es posible pasar bajo el agua, sin respirar. Ese tiempo es necesariamente corto y limitado. El filme se construye a imagen y semejanza de ese tiempo, como el *clip de la afasia*.

Cf., a contrario, lo que escribía acerca de *Down by Law*, de Jarmusch. En un filme semejante, en el que los personajes no paran de hablar, el problema es exactamente el contrario. ¿Cuánto tiempo pueden esos personajes hablar de un respiro? En ambos casos, se trata de un tiempo de contención de la caja torácica, del tiempo en el que se vacía o se mantiene inflado un odre. Estas dos temporalidades designan dos cines diferentes.

23/7

DEMY (tele). Final de *Las señoritas de Rochefort*. Emoción idiota, arrasadora, definitiva. Tanto más fuerte cuanto que lo que siempre pensé, y escribí, sobre Demy sigue siendo verdadero. Cineasta duro, para nada sentimental, morboso y alegre.

Una sola "idea". La melancolía no es la nostalgia. El mundo de Demy (también el mío, supongo) es una *melancolía instantánea*. No hay un mundo perdido, un ideal desaparecido, un estado anterior añorado. Por la buena razón (perversión obliga) de que no queremos saber nada de ese mundo (perversión obliga) "del que venimos" (alianza en lugar de parentesco, etc.).

La melancolía es tan instantánea como la sombra. Las cosas "se vuelven melancolía", inmediatamente, gracias a la música y a la música del diálogo. Lo que es terriblemente conmovedor, al mismo tiempo, es el buen humor con el que los personajes lo pierden todo (excepto, tal vez, lo esencial). No se pierden las cosas porque no se las ha visto sino porque se ha encontrado demasiado rápido la manera de vaciarlas de contenido, de girar a su alrededor, de bailar. Es Darrieux descubriendo quién es el sádico y diciendo: "¡Y andaba con remilgos para cortar el postre!".

Lo esencial *era* el amor pero este no ha cesado de perder sus colores. En esta película, ya, la belleza de lo *in extremis*, porque ya todo *happy end* es voluntarismo puro. Pero más tarde (*Piel de asno*, etc.), la cosa chirría cada vez más. Y el voluntarismo es exactamente el tema de *Una habitación en la ciudad*.

La fuerza absoluta de Demy es la de remitir todo a un punto de vista perfecto: el de la *madre*. De la madre en tanto no creció jamás, es frívola, ha olvidado que ya no es una niña. El mundo se ordena a partir de esta mancha ciega.

Los *ballets*: Gene Kelly.

23/7. Momentos en los que los *ballets* oscilan hacia una gesticulación de hospital, un simulacro pálido y elegante.

La melancolía (continuación). Proviene de lo que el espectador puede adivinar. Los personajes se deslizan demasiado rápido sobre cosas que se arriesgan, más tarde, a no olvidar jamás. El cine de Demy es el comentario exacto de esa frase que escuchamos a menudo en los relatos *a posteriori*: "Al principio, no le presté atención en absoluto...". Este pasado anterior/futuro anterior es lo que confiere al presente de una película como *Las señoritas de Rochefort* su costado exacto y desgarrador. El personaje vive el presente en el futuro anterior y el espectador (ayudado por la música) lo vive en el pasado anterior. A tal punto que se identifica *a la fuerza* con el personaje, sin tener en cuenta su frivolidad oficial. La música (o la canción, en tanto hace coincidir sus estrofas con momentos separados del filme: unidad de la canción, pluralidad del resto) es lo que *despega* dolorosamente al presente de su doble estatuto: demasiado logrado como para no ser fallido. El presente es un conjunto de citas, cuentas regresivas, cosas imperativas, lapsos de tiempo que no pueden comprimirse.

Formidable personaje (antipático) del pintor de vanguardia con chaleco de terciopelo granate enamorado de Delphine (Deneuve). Perdedor absoluto que al menos gana en un terreno, el del diálogo y la réplica inmediata. Prefiere encadenar sin emoción las frases que signan su derrota antes que quedarse sin respuestas. Esencia de la comedia: solo el vacío es trágico, por eso hay que sellarlo.

Demy: "¿Dónde tenía la cabeza?" Lo que me había dicho sobre las de Giscard y Anne-Aymone: decapitables. El hada frente a su espejo, que olvida que es inmortal. La pesadez propiamente humana como lapsus (¿remordimiento?) de ser más ligeros que el aire.

26/7

### LA TESIS DEL RELOJ DE ARENA

Desayuno con J.-C.B., a quien no veía desde hacía mucho tiempo. No le gusta a tal punto *El gran azul*, lo que me tranquiliza un poco.

Pero pensándolo un poco, (me) digo que esta película sin embargo me hace señas. A condición de que yo haga de una vez por todas mi "biocinefilia".

Comencé a dudar de mi capacidad para ver películas eternamente hace algunos años, en *Libé*. En el momento en el que, por primera vez en mi vida, había contemplado (e intentado) vivir con alguien, una idea que jamás se me había pasado por la cabeza (un poco con Dany). Hasta ese momento, eran las películas las que me informaban sobre los altos y bajos de la vida "normal" de las parejas. Quizá por eso no me aburrían las películas que agobiaban al público "normal", el que ya vivía eso en su casa. Eso: *La aventura*, *El silencio*, *El desprecio*, etc. Eso era, para mí-sujeto, un exotismo y para mí-ciudadano, un deber.

Me encuentro con Frédéric (que escribe sobre *El gran azul*) en un momento en el que me parece que el cine, de cualquier manera, ya no quiere (o no sabe) hablar de todas esas cosas que conciernen al "vivir-juntos" humano. Como si hubiera acabado por repatriar a mi propia existencia una cosa (el amor, la vida de a dos) que de todos modos ya no era posible vivir por delegación.

Con J.-C.B., estamos totalmente de acuerdo sobre una cosa: el cine solo tiene sentido cuando es impuro. Pero impuro significa transitivo. Que *apunte* a algo que no sea el cine mismo. La única pregunta es saber qué es lo bueno fuera del cine actual, su verdadero contexto. Mi respuesta reciente es conocida: la industria de la comunicación. Testearla.

Vuelvo a pensar en la vehemencia de Rossellini frente a Rouch (entrevista célebre\*): es preciso que ese instrumento sirva para algo, es vergonzoso jugar con él. Esa vehemencia es auténtica. Cualquiera sea el "objetivo" que se asigna un cineasta, ese objetivo no puede ser, indefinidamente, añadir efectos-cine al Cine. ¿Será eso la expresión personal (autorizarse a sí mismo, porque uno es la voz del pueblo: Tarkovski, Cissé)? ¿La

\* *Les Cahiers du Cinéma*, nº 145, julio de 1963.

resistencia al dogma de la Comunicación (en nombre de una mística práctica de dicha Comunicación: Godard, Straub)? ¿Los puntos de referencia audiovisuales de una serie de mitos fundacionales (Spielberg, Besson)? En todos los casos, se trata de una *voluntad* deliberada. Mala suerte si es pesada y es pomposa. Es discutible que los productos en serie tengan que gustarnos “a pesar de ellos”.

27/7

### ETERNO DAR VUELTAS

(Tras beber un viejo orujo, discusión improvisada con L.). Otra vez *El gran azul* y un poco de Bertolucci (en Digne). Cine-biofilia (continuación).

Bertolucci. Por un lado, podemos decir: no (se) busca más, ha encontrado, administra, su talento innato para el cine. Por el otro, podemos decir: está en otra parte y en ninguna parte, ¿con quién podría compararse? ¿Qué otro, en Europa, ha realizado un mejor recorrido de combatiente-cinéfilo? ¿Acaso no ha vivido *para nosotros* (aquellos a los que invita a Digne) toda una historia: la del superdotado, el autor edípico, el traidor de las creencias que necesita, el seductor seducido, el europeo al cuadrado? *El último emperador* no es su mejor película pero su situación es tan *singular* como la de sus viejos amigos “marginales”.

Hoy, el cine “promedio” es lo que se derrumbó, tanto que el *bigger than life* devino tan extraño como el *smaller than TV*. Siempre esa idea de que EL cine ya no es esa casa donde uno puede pasar una vida sin cruzarse con sus vecinos sino un desierto donde nos contentamos con divisar al otro—grande o pequeño— desde muy lejos. He aquí por qué el viejo debate-Bertolucci se nos impone de manera diferente.

Vieja idea, siempre a propósito de *El gran azul*. El tema de la “crisis del guion” carece de pertinencia alguna para el cine (pero concierne tal vez a la televisión, con su necesidad cotidiana de historias). La película de Besson está mal construida y mal contada, lo que no la perjudica en absoluto. No olvidar que, en su raíz popular, el cine no es un arte del “plano por plano” sino una alternancia entre momentos fuertes y momentos débiles. Estos últimos son más bien las escenas de amor, de relación, de explicación. Los tiempos fuertes son aquellos en los que el tema es un límite cor-

poral (enigma, *performance*, etc.). Los muchachos que adoran *El gran azul* no piensan que el personaje de Rosanna Arquette es artificial o pierde un poco el rumbo; aguardan (divertidos) gracias a ella, esperando las escenas serias. Como en las películas de kung-fu. Su misoginia es tan “gentil” como la del propio Besson.

La única pregunta de fondo que nos queda es esta: ¿por qué esta alternancia? ¿Por qué una parte del filme debe tener por función hacer desear la otra y por qué no tenemos el coraje de ver solo esa otra parte?

Reconocemos aquí la argumentación típica de los cinéfilos puritanos, godardianos. Nunca reprochar al otro su gusto, sino el hecho de no asumirlo y disfrutarlo. Desconocimiento del “moralismo” espontáneo de las masas y de su *timing* en la búsqueda del placer. Fingimos admitir su deseo antes que reprocharles no contentarse con él.

#### *KAPO (una vez más)*

“Tenemos derecho / No tenemos derecho” a filmar así. ¡Qué clara y nítida era la historia del *travelling* de *Kapo*! Pero es porque sabíamos intuitivamente de qué se trataba. Era algo muy simple: se pedía al espectador que imaginara durante un cuarto de segundo *que él era parte del cuadro*. Y que estaba, él también, condenado a ocupar un lugar y solo un lugar. Y como se trataba de una escena en la que había solo verdugos y víctimas, se le pedía que eligiera la inmovilidad, lo que implicaba que había elegido el lado “bueno” (el lado de la víctima), porque si no eso significaba que tenía derecho a ir (*travelling*-cuestión de moral) hacia ella gracias a un privilegio que solo puede ser el del verdugo (incluso esteta).

Hoy en día, ese debate se desdibuja. Ya no sabemos cuál sería su traducción actual. Cuando escribía sobre *Jaws* (*Tiburón*), recuerdo que todavía me perturbaba el hecho de que Spielberg ponía su cámara tanto en el lugar del tiburón como en el lugar del niño. No tenía derecho a hacerlo (me decía) y, al mismo tiempo, sabía que si la cámara hubiera adoptado solo uno de esos puntos de vista el filme hubiera perdido eficacia.

Quizá ese es el fondo del cine americano: identifica a su espectador con un doble polo que, en definitiva, es uno solo (el bien/el mal), posee la llave del mal no absoluto, del otro que no es *del todo* un otro. Es el “privilegio” europeo de haber tenido que afrontar, en pleno S. XX, algo así como el Mal, es decir, el *contracampo prohibido*, mientras los americanos jamás nos

retacearon representaciones realistas del Diablo. Pero para "hacerse", Europa tendrá que olvidar esto.

Tenemos derecho (o no) a filmar "así" porque sabemos *a quién dañaría eso imaginariamente*. Tal personaje, tal punto de vista. ¿Lo sabemos hoy?

3/8

*BACK FROM NYON & ROLLE*

Sentimientos encontrados. Continuación de "Godard y yo". Como si yo fuera su réplica en *miniatura* en una pieza titulada "El último de los mohicanos". Excepto que él será el que sigue filmando, haciendo crítica, teorizando. En este sentido, Godard se traga el oxígeno que primero nos sopló.

*Télécom*, filme de treinta minutos, encargo del Ministerio de Telecomunicaciones. Muy bello. Una disputa conyugal entre un hombre y una mujer separados por un océano (el texto está tomado de *El cartero llama dos veces*, de Cain), y la misma muchacha que conversa con una especie de extraterrestre (Bouise), a partir de un texto de Edgar Allan Poe.

Lo que me conmueve: el ideal materialista "a la antigua". Filmar la turbulencia de los átomos, las ondas, los corpúsculos, el derrotero de la información como un espectáculo que, en última instancia, el video permite "materializar". Godard es el que busca materializar las cosas, con o sin metáforas. En este caso, sin metáforas. Pensamos en *Entusiasmo*, de Vertov. La belleza del video: estar en el corazón de una materia. Parpadeo de las olas (terror) y del volcán. Donde reencuentro mi idea cosmogónica (desde la célebre taza de café).

Lo que no soporto: el tono de las mujeres. El mismo desde Wiazemsky. Perentorio, demasiado fuerte, como un "congelamiento en la frase". Muchachas tercas, dadas a las peroratas, duras. Basta con ver a Miéville para darse cuenta de que JLG sufre. Pero Koleva tiene un poco de razón cuando dice que JLG no es "sino un crítico de cine". Él también necesita, para intervenir, que otro le arroje una pelota. Reactivo, fundamentalmente. Sin imaginación.

El montaje: horizonte insuperable de un arte superado (el cine).

Cosmogonía (continuación). Trato de entender lo que JLG intenta hacer con su *Historia del cine*, de la que me muestra catorce minutos. Un acto de creación, en un sentido, el de montar como otros filman: con un sentido de la continuidad, de la improvisación, que llega a rozar lo imposible (Rivette debió soñar esto). Con los fragmentos memorizados, cortados,

ordenados, elegidos, y el video que permite a partir de ahora trabajar como un pintor o un escritor, a solas con su propio "material". A solas, tras haber alejado a los técnicos, con el cine. También con una o dos ideas directrices (conocidas de ahora en adelante).

El desafío es el siguiente: recrear de un solo golpe el verdadero *movimiento* de la historia del cine. Pasaje de un *plano* a otro, pero "plano" en el sentido conceptual de "nivel". Hacer una película "a la carta". Sentarse a la mesa. Como yo en Montpellier. Sabemos adónde vamos pero queremos tropezar victoriosamente a lo largo de un camino no obstante desconocido. Pero, justamente, sabemos un poco demasiado adónde vamos. O lo sabemos solo porque sabemos que la ruta se acaba allí.

### *BESSON, ¡TODAVÍA!*

¿Bastará esta película para llenar estos archivos? Frente al lago, en Nyon, pienso esto. El cine de posguerra odiaba los clisés. Tenía algo mejor que hacer y mucho por descubrir o recobrar dándoles violentamente la espalda. Pero todavía había géneros (para corromper, más o menos solapadamente). Más tarde, los clisés fueron redescubiertos "en segundo grado" y reinscritos con nostalgia o ironía. Hoy, cineastas como Beineix o Besson, que vienen después de Lelouch (su ancestro), dan la impresión de *apropiarse* sinceramente de esos clisés (de forma o contenido). Su capacidad para presentar "estándares de emoción" (PB) como experiencias auténticas no siempre parece deshonesto. Creo que Besson tiene la sensación de que nadie mostró jamás el mar como él lo hace (con órgano e hidroavión) y que tampoco sospecha que eso no es cierto.

Lo que no nos esperábamos era el redescubrimiento *sincero* de los clisés más trillados. Quizá responde a la conciencia agotadora de lo que ya ha sido hecho en el cine y a la ilusión, también *sincera*, de arrojar una mirada nueva sobre lo viejo.

7/8

JLG (CONTINUACIÓN)

Benôit Jacquot tiene una bella expresión para hablar de nosotros y Godard. “Hoy, el cine que busca su posición respecto a Godard debe hacerlo en forma negativa. Si se enrosca alrededor del nombre de Godard, es como el autor de su nudo mortal”.

La serpiente se enrosca en torno a un vacío mortal: “EL” cine, que ha devenido SU cosa, solo suya, y que él trata de transmitir al mundo entero –a todo el mundo *menos a los cineastas*.

13/8

COQUETERÍAS

Siempre JLG. Siempre esa frase que me parece más justa que cualquier otra: EL CINE INTERESA MENOS. Más justa en todo caso que “el cine le interesa menos a la gente” o “la gente se interesa menos por el cine”. En su uso transitivo, el verbo “interesar” se convierte en una palabra fuerte. Con una connotación económica (los intereses) y una connotación de *necesidad*: “tener interés por”, porque hay algo “capital” (su identidad, su porvenir).

Desde hace un año, hago lo mismo. Como en la Biblia; si hay diez honrados (que necesitan hacer-ver-hablar de películas), sigo acompañando a esa cosa que me ha hecho pero que probablemente me desharía: el cine. Chantaje afectivo, a veces vergonzoso. Ser plebiscitado. Recomponer la energía, re-aprehender temas, encontrar los lugares. *Trafic*.

Kubrick, Bertolucci, Polanski, incluso Fellini. ¿Qué tienen en común? Ser cineastas ultra-reconocidos, muy admirados por las emociones de tipo *literario* que los “críticos” de cine comparten más fácilmente desde hace lustros con un público “cultivado” (*id.* “literario”). En resumen: el ganado de Michel Ciment, los cineastas que pueden hacer babear a los semanarios. Lo contrario de los inventores-provocadores. Personas unánimemente admiradas. Para la revista *Positif*.

Mi revancha (también de ellos): ¡hoy tendría que *insistir* para que se los siga tomando en serio –*como artistas!* Reacciones –a mi alrededor –

sobre sus películas: tanto más fácilmente “decepcionadas” cuanto que, visiblemente, no se esperaba gran cosa.

Realmente *salimos* de la política de los autores porque a los mismos que son, a los ojos del cinéfilo promedio, *los* autores ya no se les da crédito alguno. Nadie busca en Bertolucci la continuación de sus conflictos edípicos o en Fellini, un verdadero comentario “en caliente” del conflicto cine-medios, o incluso en Kubrick, una reflexión de fondo sobre el “sentido” de la guerra –incluida la de Vietnam.

Fin de lo CALIENTE. Entre frío y TIBIO. Afectos tibios, medio fríos, placer refunfuñón y rápidamente consumado, rápidamente apaciguado, detumescencia.

*Exit Frédéric?*

19/8

ROL/SINGULARIDAD

No paramos de decir “¡nuestros mitos!”. Pero no percibimos que ya existen nuestros mitos *modernos*. Salvo que los consideremos anti-mitos (“desmitificadores”). Por ejemplo, el psicoanálisis volvió a poner en circulación el Edipo, mito antiguo destinado a “desmitificar” el mundo moderno. Pero “papá”, y “mamá”, se convierten en *lugares*: roles, funciones, momentos en la estructura. Quizá es posible aventurar esto: el otro es EL mito del cine “moderno” (posguerra). El otro en tanto su lugar es asignado *incluso por ausencia* en las historias que nos contamos a nosotros mismos.

Destino del cine francés. Gira en torno a esta noción de “otro” de tal forma que prefiere la función al órgano. El guion de *La sirena del Missisipi* es el guion ideal del cine francés. El lugar (el rol) precede al cuerpo (el actor, el personaje) que viene a ocuparlo. Triunfo del guion (o de la puesta en escena) sobre el actor: este último acaba por *encarnar* un momento de la estructura.

Lo que hemos denominado “singularidad” (ver Bergala) es simplemente la distancia infinitesimal e infranqueable que separa lo uno de lo otro. La distancia imposible de reabsorber entre el rol y el actor es “singular”, ya

sea que se viva como pérdida o como suplemento dichoso. Lo esencial del cine francés es la heterogeneidad fundamental entre el orden de los roles y el de los actores.

Cada vez que el cine vuelve a arrancar, es a partir de un actor para quien *a priori* no se había encontrado rol alguno. Por eso no hay que menospreciar a Béatrice Dalle o Jean-Marc Barr, encontrados por Beineix o Besson: hay una evidencia en ellos (no hablo de Denis Lavant/Leos Carax) que no debe hacer olvidar a Belmondo/Godard en *Al final de la escapada*, o a Léaud en *Los cuatrocientos golpes*. Entonces, el actor precede al rol y no hay perversión (la perversión es el arte más o menos logrado del *miscasting*). La dificultad de los actores de Rohmer o Godard para mantenerse a la altura de los personajes que ya existen sin ellos (antes o después).

#### AUTORES / SERIE

La paradoja no es triste. La parte del cine francés que hoy fracasa es la ex-parte "seria" (ver urgentemente los últimos Boisset y Sautet estrenados en agosto, visiblemente sin creer en eso) y la parte que resiste es la parte "autores". Dicho de otro modo: el antiguo espíritu de serie pasa a la tele, el antiguo espíritu "de autor" se queda en el cine (dominado), donde se serializa, y un tercer espíritu (ni televisivo ni de autor) aparece en estos filmes prototípicos que son los Besson & Co. Es un desplazamiento colectivo que modifica el sentido antiguo de cada autor.

Por ejemplo, no hay razón para que un Boisset (o un Corneau, Granier-Deferre, etc.) siga pasando por *un autor* en el cine francés actual. Esta impostura (nacida de un suceso mediático de la "política de los autores") ya no tiene sentido. Pero sería bueno que el *savoir-faire* de estos cineastas sirva para responder auténticas demandas (sociales). El problema es el siguiente: la tele es un mal indicador de las "demandas" y un mal productor (a falta de gente que tenga el talento suficiente para interpretar—adivinar—la demanda y ponerla en acto). Además, aquí se trata de supuestas demandas de la tele en productos de ficción (Rossellini y luego Godard ya intentaron hacer tele normal, informativa y pedagógica). Los artesanos puros necesitan encargos verdaderos.

Por lo tanto, los "autores" de ayer, aquellos que constituían la excepción cuando la regla era el respeto de los géneros y las convenciones, devienen los únicos proveedores de convenciones y géneros. A tal punto que son sus propios modelos y la única "serie" de la que son capaces es la de

sus propias obras, que habría que numerar a la manera de los *opus*. El autor –único proveedor de “series” –es acechado por su propio academicismo (de Doillon a Piatat). En efecto, ya no aparece más como una aberración en relación con un nivel promedio, sino como una máquina que ha construido por sí misma sus criterios y su manera de materializarlos.

En consecuencia, lo que viene en tercer lugar son los “emprendedores de espectáculos”, que trabajan en el mundo audiovisual, fuera de cualquier incesto cine-tele, y producen prototipos en los que lo que cuenta es la intención y no la realización. No hay que llamarlos “autores” porque ya no constituyen la excepción de ninguna regla sino que se ajustan, por el contrario, a la regla audiovisual, la de la comunicación predeterminada, resumible y personalizada.

1. Códigos (naturales) / “autores” (Nick Ray)
2. Autores (JLG) / Códigos (culturales)
3. Códigos (re-naturalizados) / “autor” (Besson)

1. Del código social fuerte (Hollywood) al artesano dominado *pero* personal.
2. Del nombre del autor al modo de funcionamiento de “su” máquina.
3. De esas “máquinas” convertidas en clisés a una nueva generación de “promotores” audiovisuales.

El *hic* se sitúa entre 2 y 3. Los “autores” de segunda generación han reelegido los códigos antiguos y los han reinscrito como “clisés” culturales (*El desprecio*). Los “autores” de tercera generación redescubren sinceramente esos clisés como “naturaleza”.

20/8

#### PROMOTOR. PROMOAUTOR

Así es como habría que llamar a los Spielberg-Lucas y, aquí, a Besson. Son los autores del “concepto” y tienen los medios para “producirlo” (a la manera de una prueba). Una vez capturado el concepto, las cuestiones de filmación –*stricto sensu*– son secundarias. El filme se gana o se pierde al inicio del juego, en la manera en la que el público identifica y hace suyo el “concepto”. Por ejemplo, el concepto de *Howard the Duck* (Lucas) era malo. El público ya no entra en “lo que quiere decir” el autor sino en aquello que

quiere “hacer captar”. No podemos decir que el público se equivoca en cuanto a la distinción entre lo que desea y aquello respecto a lo que no hay nada que hacer. Efectivamente, *Howard the Duck* es una muy mala película.

¿Por qué promoautor y no productor? Porque el productor producía no tanto el concepto (cuestión del estudio) sino “las condiciones de producción” que constituyen las condiciones *subjetivas* necesarias para el trabajo del equipo y, a veces, del autor. Como el promoautor tiene tendencia a realizar el filme por sí mismo, ya no tiene que jugar el rol del público y del dinero frente al autor. Sabe lo que arriesga. Lo sabe tan bien que, en definitiva, puede limitar sus propias capacidades como director (Spielberg). Pero esto no es tan deseable: la fuerza de *El gran azul* consiste en que el producto es estrictamente adecuado a su concepto. No hay “parte maldita” abandonada.

¿Por qué promoautor y no autor? Porque el autor siempre estaba en una relación dialéctica con todo. Con el encargo, con el guion, con el público, con su propia “obra”; todo estaba allí para “filmarse” (desviar, rodear, regresar). Esta es la dialéctica que, muy lógicamente, desaparece. Había dialéctica cada vez que asomaba una verdad entre un antes y un después, es decir, cuando la programación se ponía en juego (jugada, desbaratada). Pero esta programación provenía también de la *demanda* expresada, expresable, del público. A falta de demanda, no más dialéctica.

La *demanda* del público. Gran tema. Durante largo tiempo, se pensó que, como todo sujeto, el público tenía un deseo (opaco para sí mismo) que no se confundía con la demanda que se le atribuía (“lo que quiere el público”). De ahí la dicha unánime cuando un cineasta, siguiendo su propio deseo, aportaba la prueba de que ese deseo era *también* el del público. Un guion muy bello (*Río Bravo*, por ejemplo).

Hoy existe una fuerte sensación de que el público, más que actuar, arbitra. Arbitra las diversas capacidades de los hombres de cine para ser eficaces promoautores. Exige ser seducido, sorprendido (pero no demasiado), *según las circunstancias*. Por prototipos que de ahora en más sería vergonzoso rehacer (a menos que se haya creado un emblema como Rambo o Rocky). ¡Comportamiento muy electoral del público frente a productos-con-

ceptos que lo *sondean*! Pero una vez sondeado, el público que ha aceptado el espejo que todo éxito suscita decide mirarse al espejo, como sociedad francesa. Y todo listo para el *pds*. Antes, habría concedido a quien lo sondea (el autor) un saber sobre él; hoy, le agradece el espejo que le ha tendido. La ley del éxito es mucho más rigurosa que antes. Iremos a ver una película porque es un éxito y porque eso indica, por lo tanto, una especie de interés general. La experiencia personal de la visión de un filme se torna muy secundaria. Películas que a nadie le parecen tan “geniales” (*Jean de Florette*) y que pobres clisés alcanzan para describir son vistas así “por curiosidad” (como se ven en la tele los programas que nos importan un comino).

La programación es la prueba de que el concepto es eficaz. Porque es también una “declinación” (“líneas de objetos”). El concepto, de pleno derecho, es infinito. Podemos declinarlo según innumerables variables, soportes y duraciones. Por eso la cuestión cinéfila típica —la cuestión del tiempo— se torna frívola. No hay diferencia ni desperdicio alguno entre el producto de referencia (la película) y sus versiones derivadas (afiche, campaña de prensa, tráiler, versiones televisivas, clisés puestos en circulación).

Industrias de programas/industrias de entretenimientos. Habría que trabajar este tema más seriamente. La oferta es cada vez más sofisticada (perseguir al yeti en el Tibet por unos miles de francos) pero los vendedores de entretenimientos venden *al mismo tiempo* un signifiante *hard* y un confort *soft*. Si El *gran azul* es más bien el nombre global de un serie de experiencias llave en mano, es normal que tenga momentos fuertes (que justifican el viaje y prueban que no fue un robo) y tiempos débiles. Reencuentro allí mi vieja definición del cine “popular”: aquel en el que el tejido conjuntivo no molesta, aquel en el que sabemos que es preciso que haya algo blando alrededor de los fragmentos de bravura. Tiempo facultativo, lejos del tiempo irremediable, desconocido y vivo del filme.

En cierto sentido, el promoautor está tan dispensado de tener ideas de contenido como el operador turístico. Inútil encontrar palabras nuevas para vender significantes-claves (la China en Bertolucci, el mar en Besson, el sur de Francia en Berri). Asegurarse solo de que nadie se sienta robado. Hacer algo verdadero, pero ya no trabajando lo verosímil, ¡sino haciendo algo verosímil *con lo verdadero!*

Regresemos al cine.

## COLORS

Dennis Hopper

No necesariamente antipático pero agobiante en su desenvoltura. Difícil comprender en qué consiste el éxito del filme en Estados Unidos. Posiblemente a causa de las pandillas de Los Angeles consideradas una realidad omnipresente que hubiéramos olvidado (nos preguntamos por qué) filmar hasta hoy. Caso contrario, es un gran *Hill Street Blues* con dos grandes actores (Duvall y Penn) en el rol de polis patrulleros.

Difícil (¿solo para mí?) adivinar lo que Hopper espera de la exhibición de sus personajes. Ni un plus de verdad documental, ni un motivo dramático, ni un llamado a la razón y la moral. De modo que un número impresionante de figurantes de las pandillas se agitan cruelmente y se matan a tiros en una total indiferencia, ya que es improbable que cualquiera de ellos exista el tiempo suficiente en pantalla como para interesarnos. Lo ridículo es la filmación tan en "primer plano", como si no se terminara de desinflar el globo.

El espectáculo es exactamente *decorativo*, al igual que los murales de L.A. Episodio del joven (y bonito) muchacho al que Penn (MacGavin) le pinta la cara de verde = "colores". Droguero, quincallero, etc. Pero no está el talento de Coppola filmando *La ley de la calle*. Lo decorativo no deviene estilización porque nada está correctamente evaluado, medido: duración de las escenas, desafíos del guion. A tal punto que podemos creer, al comienzo, que estamos ante un proyecto cuidadosamente deliberado de "lecciones de cosas" que nos muestra *-in vitro* y con un exceso casi didáctico— el trabajo de los polis en L.A. Hasta que un hilo narrativo, tan tenue como irrelevante, acelera a los polis exageradamente.

Este filme que zapea a través de todas las aproximaciones, laborioso y ligero a la vez, quizá haya gustado por estas mismas razones. Que no haya ningún punto de vista, lo sabemos, es la clave de las adhesiones fáciles. Terminamos incluso por no comprender nada del tema de la película. Que tantas pandillas abigarradas y violentas se maten entre sí a razón de trescientas por año parece tan irrisorio como los débiles efectivos del CRASH que las vigilan. Tal vez esta desproporción generalizada sea el punto de anclaje del filme en lo real.

El tema "noble": la amistad viril entre dos polis, uno joven y diligente,

el otro cerca de la jubilación y más sabio, está totalmente sobreactuado (sobre todo en la pose minimalista) por los actores, respecto a lo que todo indica, desde el principio, que ya se llevan bien. Insoportables cabeceos ante la menor frase de Sean Penn, más niñato que nunca.

Momentos divertidos: cuando High Top, el Negro que no está en sus cabales, es perseguido por los dos policías e irrumpe en un restaurante y toma a una cliente (blanca) como rehén-escudo, y recula con ella en una escalera que sube hacia atrás y ella se arquea con tal vigor que a él le cuesta muchísimo arrastrarla. Un gesto de rehén jamás visto antes en una película. Una frase bonita: "*tengo más tiempo que dinero*", dicha por el jefe (Frog) de la pandilla "mixta" (el que la pasa mal) cuando le proponen pagar su fianza (pero prefiere ir a la cárcel).

21/8

*Colors*, al día siguiente. Quedan grandes movimientos a rayas, horizontales, como Los Angeles. El gran cuerpo del muchacho negro asesinado, mientras se echa un polvo, atravesado en la cama (ha hecho un movimiento fatal para buscar su slip y un policía blanco nervioso-rencoroso se lo carga cuando ni siquiera era él a quien buscaban). No mucho más.

Tema: hay que creer que la tele no basta (a los americanos), porque quieren ver *tele de verdad*, es decir, en una gran sala. Lo que distingue *Colors* de una serie televisiva es casi nada pero debe ser esencial: auténticas *stars*, un poco de porno, un folclore "tamaño real", vistas de L.A., la noche en helicóptero, etc. Fuera de eso, es el mismo tono de la crónica, las mismas emociones estándar. La tele no sería el estadio terminal de las ficciones sino un momento de su supervivencia antes del regreso a la gran pantalla, con las hormonas hinchadas de folclore hiperreal y desenvoltura decorativa. ¡Caramba!

24/8

UNOS DÍAS CONMIGO

Claude Sautet

Es raro ir a ver la nueva película de Sautet como si estuviera familiarizado con las viejas. He aquí un pequeño mundo en el que raramente he metido la nariz. Raro también encontrarlo poco logrado, pero sin odio. Ya

no hay películas enemigas, solo diferentes estados de una enfermedad que torna los filmes exangües. El estado-Sautet.

Trampa de guion. Se dice, al principio, que el protagonista sale de una clínica psiquiátrica y que es más bien del tipo afásico (el tema de la afasia – a seguir). Eso es lo que se dice pero no se muestra, de modo que, pese a todas sus cualidades, la interpretación de Auteuil no se centra en el trastorno (sin embargo, la idea de una falsa curación arranca bien) sino en un secreto “*a priori*”. Es preciso que el personaje jamás sea un objeto para el espectador sino puro sujeto, el aprendiz de brujo de un plan oscuro. Si la película hubiera estado lograda, el final se habría cerrado más acá del principio, iluminándolo al sesgo.

¿Hay que reprochar a la película un mal acabado psicológico, cuando su lógica podría ser otra bien distinta? Buena pregunta, que recuerda inmediatamente a Buñuel, otro pintor tardío de la burguesía francesa en lo que esta tiene de vulgar y codificado. Pero en Buñuel hay una lógica del significante, es decir, la nitidez del sueño y lo irresoluble de los juegos de lenguaje. La psicología está en el detalle, no en la estructura. Sautet está en equilibrio inestable.

Idea transversal. Ya en dos películas (*Notre histoire*, de Blier, y *Le Paltoquet*, de Deville), encontramos esta curiosa situación: una banda vario-pinta de actores conocidos interpreta a una banda estrafalaria de personajes apenas dibujados en busca de una historia, que existe solo un poco, en absoluto o muy trabajosamente. La escena de la recepción en lo de Auteuil crea esta *troupe* sin destino en la que se encuentran, en resumidas cuentas, los personajes promedio del eterno cine francés (Simenon), pero privados de historia y consistencia y amablemente al acecho de una historia. Auteuil se parece un poco a Delon en las películas de Blier: debería ser el protagonista pero no lo logra. *Actores desperdiciados*: Marielle y Lavanani (caricaturales). En igualdad de condiciones: *Cubre tu derecha*, también. Metáfora bastante fácil: el tema del filme es el guion. Auteuil está a la espera de una historia, los otros dependen del guion.

La debilidad de la película reside en la identificación del espectador. Se desea para la parte más convencional del filme (carga anti-burguesa, anti-

clisés) y no para la parte más misteriosa (la historia de amor). Nos burlamos de una parte de la película en nombre de una parte que falta.

El secreto es el tema de Sautet. Pero no logra crear el deseo de conservarlo o de romperlo. El secreto es solo algo que se ha olvidado decir (al comienzo) o que (al final) no tendrá nada de tal.

Bonnaire acechada por los tics de la sonrisa encantadora-rápida-destruída. Salamandra de los años '85-'90, trucha, inaprehensible. Se quiere libre y se encuentra en pareja. Autobiográficamente, me conmueve mucho la manera en la que Auteuil compone a un tipo perfecto hasta que...

Truco de guion: el ajuste de cuentas intra-burgués es tanto más disfrutable cuanto que el justiciero es en sí mismo un burgués un poco loco, que está en situación de ruptura de clase pero conserva de ella todo su *savoir-faire*. Cf. Chabrol en el último Zucca, mucho más ambiguo.

Mérito de Sautet: estos ambientes le gustan lo suficiente para contextualizar al menos un poquito el mundo del trabajo (cuadros, *etc.*) y suscitar a partir de allí un poco de suspenso.

### *Esperando septiembre*

No hay un solo día en el que no haga mi cine, hablando de cine. A no importa quién, si me escucha. Públicos paralizados ante mi rabia sorda. Estoy lleno de un objeto informe que vomita en cámara lenta. "Mi" cine. Ese en el que me perdí de vista y que ya tiene casi treinta años.

Encontrar el tono, la forma, el lugar. Luego de la euforia pasada de lo cotidiano. Renunciar al desperdicio del soliloquio, hacer un libro. Atreverse a leer a los otros, verificar, rever. La verdadera dificultad es mi pereza: como alguien que baila sobre un volcán jugándose todo a una sola carta. Él. Artículos auténticos. Revista, etc.

13/9

Incluso he logrado vivir mi (¿qué palabra sería justa?) con Frédéric al ritmo de mi cine. Hasta soplarle las palabras que necesitaba para interpretar su rol. Guion, historia, mito. ¿Por qué me ha conmovido de tal forma este episodio que duró todo un verano? ¿Porque este muchacho que "no es mi tipo", una mujercita, en el fondo, entre el *bondage* y el bovarismo, ha sido todo para mí? Porque venía de una historia y me provocaba un intenso deseo de no volver a los guiones conocidos. Retomemos, pues, nuestros caminos desde aquí, me digo desde ayer (*La Malibrán*, el primer plantón), pero sin él, es posible, ya no sufro más. ¿Y por qué creí tan fuertemente que se trataba, esta vez, de una historia? Porque él vino hacia mí, en el andén de la estación de Valencia, y en la primera clase del TGV que nos llevaba a París yo ni siquiera me di cuenta de que estaba enamorándose de mí. Nunca me había pasado. Emergí extrañamente fuerte, luego débil. Enamorado: a todos les he dicho que lo estaba. Enamorado del amor, como él. Es porque el otro tuvo la iniciativa que mi guion habitual (*why should I be so lucky?*) parece, por una vez, entrar en cortocircuito. Jouhandeau dice en alguna parte que todo argumento adverso en el que jamás habría pensado le parece, de golpe, no tener respuesta. El otro existe porque su amor por mí me ha precedido en el lugar adonde, una vez arribado, ya no podría retenerlo. Hubo un momento en el que él se salió de sí mismo y yo todavía no había vuelto a casa. Eso es una historia. De eso hablamos, conscientemente, demasiado conscientemente. Estemos abiertos a ese "nosotros" más fuerte que el miedo acumulado de dos "yo". Y luego no.

¿Qué es una "historia"? Algo que no se acaba. Nos toma en diagonal, nos deja a un costado de la ruta, continúa incluso sin actores, en otro lugar. Los actores, por su parte, repiten algo, no la historia. En el mundo del deseo, los actores dominan guiones, interpretan fatalidad contra fatalidad, depredadores contra víctimas. Guitry reconstruye tan bien este mundo del deseo (*La Malibrán*, vista sin él) que es un mundo técnico de un lado a otro. No lo conocía sino a él, y obtenía resultados asmáticos sin más peligro que el de estar con un muchacho sin padre y enojado con su sexo. Disfruté tontamente del hecho de decirme: "estoy enamorado, es otra cosa, me pasa a mí también, pertenezco a ese mundo en el que se sufre". Toda historia, entonces, es quizá una historia de amor. Todo guion, quizá, un cierre de la pulsión. La historia no se repite; el guion, sí. La historia había comenzado antes de que yo me supiera uno de sus actores, tal como Sanders creía que Rosellini iba a filmar *Te querré siempre* ya enlatada. Por eso entré en ella con tanta naturalidad. En el momento en el que interpreto mi rol una vez más, ignoro que no tengo que seducir al público. Si tuviera que seducirlo voluntariamente, acumularía los errores. Toda historia es una historia de amor, incluso cuando oscila entre lo individual, lo colectivo, lo sagrado. Una auténtica historia oscila, toma todo de través, es una rayadura en el tejido, como *La noche del cazador*. Una auténtica historia me toma como se toma a un niño, porque un niño solo sabe lo que es venir después, después de los adultos. El niño adora las historias almacenadas en el cuerpo y la voz de los adultos que le cuentan esas historias. Cuando era niño, me encantaba que mi madre le contara a mi abuela la película que habíamos visto juntos. Yo la reemplazaba allí donde ella estaba: al comienzo, en el nivel "había una vez". El adulto sabe que las cosas se repiten. Se repiten porque tienen un punto cero y un punto omega, lo que no es normal. Padece sus guiones con una ironía distante, y salir cada menos trasquilado: sabiduría y extinción de los fuegos de la vida. Cine actual. Fui amado sin saberlo pero lo hago saber demasiado a quien me ama y ya no da más. Él rechaza la historia, redescubre sus propios guiones: *impases sexuales*, "racha espiritual", "me tengo que ir, mi amor", no soy fiel, etc. Fracaso ingrato.

Dicho esto, veo un modo (aún un cohete de tres pisos) de poner orden en la masa de ideas que la visión de muy pocas películas basta para alimentar. Hay tres mundos: el del guion, el de la historia y el del mito. Mi cinefilia ha consistido en satisfacerme con el segundo piso del cohete. Me gus-

tan dos situaciones: la cámara en el medio del campo a la espera de que pasen los personajes ante ella, como al azar (*Francisco, juglar de Dios; Sansho dayu*). O bien un lugar vacío y un mago que despliega un mundo de soldados de plomo humano, puebla el espacio, esboza leyes, acomoda todo y se va (*Los payasos, Playtime*). Pero en ambos casos, hay algo antes. Nada, es algo. ¿Por qué amé ese cine? Porque al cine permanente se añadió la idea de la vida permanente, de un fondo disponible sobre el que “se alzaban” las imágenes. Porque ese cine era el más comprometido socialmente y me permitía darle al César de lo social lo que le correspondía, y a lo que yo tenía tan poco acceso. Acompañar el flujo del tiempo, de la vida, pero también las contradicciones en su devenir común, un buen rato. Terminar con lo que no termina, por eso los finales-milagros, los golpes por la fuerza, al final, las lágrimas. Compartir tiempo con personajes que comparten la imagen y su fuera de campo. Pasar el tiempo viéndolo pasar.

El primer piso del cohete tiene otros encantos. Pero ya estaban bien ventilados cuando descubrí el cine. Lo tentador es Franju hablando de los folletines de Feuillade, pero nuestro propio folletín era la filmografía completa del autor, no el catálogo integral de las aventuras de tal o cual actor o protagonista. El guion es un *stock* de efectos potenciales; el actor, también. El guion es un resumen; el actor, también. El gran actor del pasado es la suma desconocida de todo lo que hubiera podido interpretar. El actor moderno, el que los autores se inventaron a medida, no es sino la costumbre, que lo supera, de una única aparición. El guion es la parte maldita de aquello que tiene influencia sobre todo. El guion es un derecho de preferencia, siempre del lado del poder.

El productor es el auténtico protagonista del cine de guion. Incluso cuando es él quien filma, también es él quien produce las condiciones de reproducción de su trabajo. No produce un filme, produce de antemano todas las variantes y las continuaciones, produce el deseo de volver a ver algo de cerca. Los cómicos son los más grandes porque no hay nada más inmediatamente amable que un actor. Que vuelve en otros guiones que lo harán volver, todos, idéntico. Incluso el envejecimiento que lo transforma es un guion más grande, fatal y común a todos, en el que sigue siendo el mismo, envejecido. Es lo que había visto claramente en Hawks, cineasta puro del “guion”. Producir es reproducir, es el tres salido del dos. Tres, el filme, na-

cido de uno, el productor, más uno, el público. Sentido de la reivindicación godardiana, perversa porque es proferida desde lo alto del estatuto de autor en un momento en el que el productor ya no sabe qué es lo que debe volver, al haberse “personalizado” demasiado el mercado.

El director es el protagonista del cine de la historia. Lo que debe hacer volver es la calidad de una mirada, la suya, cualquiera sea el objeto sobre el que se haya posado. Y esa mirada solo puede ser vista por aquellos que la aprehenden en el tiempo, en el momento en el que el director sella el pacto entre el filme y el público. La puesta en escena es un acompañamiento espacio-temporal, tal como lo teorizan (en exceso) los mac-mahonianos. Su error es soñar un mundo que se mueve pero no va a ninguna parte, porque su conservadurismo político los hace mirar con horror los filmes que van a “alguna parte” en virtud de su guion pero que despegan gracias a su puesta en escena. Mourlet teoriza el despegue vertical cuando dice que Charlton Heston es un axioma. Es demasiado pronto para decir que se trata de un mito, de especie humana, de espécimen superior. “Director” es una palabra que viene del teatro. La escena, en cierto sentido, es la del teatro, no se mueve, es el cuadrado de luz sobre la pared antes de que se proyecte allí una imagen, es el retorno de ese cuadrado, idéntico a sí mismo, siempre del mismo tamaño. El cine no inventó la proyección en pantallas variables.

El programador es el protagonista del cine de mito. Hay que prestar atención a las palabras. El guion es un movimiento que avanza, del modelo hacia sus ilustraciones. El mito es un movimiento que retrocede, de las ilustraciones hacia el modelo. Y el modelo, justamente, es un axioma, del tipo “la película es la película, yo soy yo”. El programador, quizá también llamado creador del concepto, promotor, promoautor. No desarrolla; declina. Desarrollar-acompañar-declinar. Estas serían las tres operaciones vagamente sucesivas del cine.

Podemos decir todo esto de otra forma. Existe la serie, la obra y el prototipo. La serie es un crédito acordado al público. Dura tanto como él, lo sigue cuando pasa de la sala a oscuras al consumo televisivo. El prototipo no está hecho para ser seguido sino para auto-engendrarse como un golpe singular. No lo repetimos si fracasa, pero tampoco si camina. Kubrick debe haber sido el primer gran “prototipista”: no repetirse, cambiar de estilo en

la misma película, hacerse desear. Entre ambos, la obra, aunque la palabra sea altisonante, se vincula a los dos. En tanto está inscrita en una duración, en la historia de la fuerza de vida y de trabajo de un hombre, la obra se vincula al prototipo. Porque se trata de un hombre, origen mítico de todos sus filmes. Mito del autor. Pero en tanto está compuesta de filmes diversos y variados, la obra también se vincula a la serie y habría que hablar de ella como en la música clásica: opus 1, 2, etc.

14/9

Frédéric. No di señales de vida y encontré, en mi contestador, primero uno y luego dos mensajes sorprendidos. Llama esta mañana, con su voz alegre (“¡soy yo!”) y consigo, sin dificultad, no hacer alusión a nada del pasado. Lo siento cercano, de nuevo. Ahí está, eso es el guion: interpretar a conciencia con recursos conocidos, los del “placer aumenta cuando el efecto –el F.S.– retrocede”.

Me digo que es preciso ponerse a trabajar más firmemente. El eco en torno al escrito de ayer (“Por un una cine-demografía”) me alienta a ello. No esperar ninguna luz verde. Escribir empujando a la vez todos los bueyes y todos los arados. Asumir. ¿Asumir qué? Que no me equivoqué forzosamente al pensar que algo como EL CINE está hoy a la orden del día. Que mi antropomorfismo (EL cine es alguien, UNA película también es alguien) no me incumbe solo a mí. Las personas que me hablan de cine, a mi alrededor, me hablan menos de las películas que vieron (en general están decepcionados) que de su relación con el cine (voy, no voy más, no hay nada, etc.). Más que nunca, ante la recrudescencia de los robos de carteras. Programa gordiniano, siempre: nunca el cine ha sido tan fuerte en la cabeza de la gente y tan débil en sus discursos. La gente no hace nada con el cine pero se aferra a él como a una prehistoria.

Me llevó algunos meses pero encontré la defensa frente a *El gran azul* y otras “malas películas pero buenos síntomas”. Vale lo que vale. Desde hace mucho tiempo, las verdaderas buenas películas han reconocido ese terreno que de ahora en adelante pueden ocupar los productos masivos. Estos últimos conllevan la pregunta pero la reabsorben. La hacen visible pero ella no los trabaja.

Cine de autor, cine de historia. ¿Que he deseado sino ser salvado por ese cine del otro cine, de ese que me da miedo, el cine de guion? Mal jugador, desde siempre nulo para el cálculo, con miedo a “contar”, reconocí claramente en ese cine mi enemigo. Sucede que era el de la *Nouvelle Vague* y sus maestros y estos no han cesado de escaparse, de inventar tiempo extra, el tiempo milagroso de un poco de cine en libertad. El guionista es un jugador que anticipa los efectos acumulados de lo que pone en juego. No soy muy proclive al goce masoquista de esa acumulación que nos devuelve siempre al casillero de partida y que hace que uno haya vivido sin vivir, en la espera morosa del “*tomorrow is another day*”. No podía tener una historia sino a través del cine de autor, ya que solo un autor podía hablarme del mundo en el que nací en 1944. Historia íntima y búsqueda del padre judío que vivía de prestar su voz. El guion es un juego activo. En la historia, es diferente: uno es interpretado. El guion inventa mediante combinaciones inesperadas. La historia inventa modos de bailar. Bailar con lo aleatorio, lo imprevisible, el amateurismo del mundo, las nubes, los rostros, etc. Somos pasivos en la historia, o incluso cobayos-víctimas de la Historia, pero solo en un primer momento. Luego, desplegamos talento para la improvisación, como en el jazz.

La crítica sociológica siempre ha entendido por “mitos” la producción, sobre todo americana, de figuras indestructibles, de El Zorro a Rambo. Pero esas figuras retornan, se reproducen, se serializan. No son, por lo tanto, las figuras mitológicas nuevas de mi cuadro. Tienen que ver con lo carnavalesco, es decir, con la salud primordial de los dominados que viven su condición de tales según una dialéctica violenta de lo alto y lo bajo, del héroe autogenerado, paródico a fuerza de ser fuerte. No sé si ese elemento carnavalesco puede existir en el cine europeo. No creo. El filme de contenido mitológico (FCM) está construido más bien sobre la idea de lo no repetible. El filme no “avanza”; va hacia la revelación de su cifra de partida, es un desvío para decir que no hay necesidad de partir porque todo está allí, de una sola vez. El tema de la elección sigue siendo un elemento carnavalesco antiguo, pero esta vez no importa a quién conmueve. El individualismo ha operado su conjunción con lo mítico. El buzo de *El gran azul* no es una figura identificatoria; no tiene cuentas que rendir a su público ni a los demás, está volcado por completo hacia su límite personal. La elección le pertenece. El emperador de China quizá sea el niño que todos hemos sido a los cuatro años, pero es ante todo

el único personaje del S. XX que tiene derecho a nombrarse emperador de China. La elección es a la vez reafirmada y desvalorizada; no implica ningún otro heroísmo que el de estar atado, de una vez y para siempre, a una identidad. Ya no crea personajes fuera de lo común o, si lo son, no pueden hacer nada contra eso. En consecuencia, se trata de las nuevas mitologías del individualismo actual, no trágico, no heroico. Spielberg, ya. El individuo como límite viviente y no como átomo o emblema. Hubo en principio *star* + muchedumbre, luego actor + actor, ahora protagonista + cosmos.

Habría que considerar las dos grandes películas de éxito, la de Chatiliez y la de Serreau (que no vi), a nivel de sus temas. Si entendí bien, una falta de función paterna, un eslabón retorcido en la filiación, una dificultad para legar (lo que sea).

15/9

Nos veremos mañana. Vendrá la mañana “con cruasanes”, etc. Me pregunto si estoy en condiciones de encarnar ese rol que tanto reprocho a tantos otros, el de la mosquita muerta que olvidaría todo, que haría que nada pesara, que no sería la memoria viviente y mortal de la pareja apenas constituida, que “se comería lo real”. Artimaña para obtener de él, una segunda vez pero sin sorpresa, la maravilla de un movimiento espontáneo hacia mí. Una vez demasiado pronto, una vez demasiado tarde, ¿es esa la ley?

Un poco decepcionado con el último Chabrol, *Un asunto de mujeres*. He aquí a un cineasta perteneciente a la categoría 1, la del guion a ultranza. Tradicional, coloca un guion dentro del otro, como muñecas rusas. O más bien, coloca varios tipos de razones de estado en un mismo filme. María, la abortista, tiene su propia razón de estado, tan brutal e injustificada como la del Estado mismo: somete todo a ella. Al final, es triturada por una razón de estado más grande, la de la justicia pétainista. “Razón de estado” me parece un buen hilo introductorio para Chabrol. En todos sus sentidos: “razones de un estado” (descripción social), “estado de la razón” (descripción psíquica), “tener razón al querer cambiar de estado” (anarquismo de base, que cuenta con sus propias fuerzas).

Chabrol es, sin duda, el heredero más riguroso de Lang. No hay inocencia. Por lo tanto, el menos culpable es el más débil de los culpables y la

más desproporcionada de las víctimas. Creerse inocente es la auténtica culpabilidad. En cuanto al resto (cf. el Hitchcock de *Trouble with Harry*), podemos siempre compartir la culpa democráticamente. Utopía triste del pequeño mundo “exitoso” en torno a Marie. En última instancia, los niños son los culpables más pequeños. Como en Lang (*Moonfleet*), ellos son el muelle que frena la deriva metafísica (todos culpables). Pero es porque no han vivido demasiado, no porque sean ángeles. La película me parece un poco académica, como todas las que hacen pesar sobre los destinos singulares de los personajes una sombra más grande que ellos mismos. Esperamos que “eso” ocurra, muy distanciadamente, ya que, de todas formas, el personaje de Marie es solo el soporte de un exceso vacío. Marie es como un Verdoux absolutamente desarmado para el teatro social. Al mismo tiempo, hay algo atonal en la película que posee cierta nobleza. Imposible subir el tono. Cada escena, muy depurada, está construida sobre la idea de un proyecto firme y una molestia constante, sobre la imposibilidad de una plenitud, cualquiera que esta sea, sobre la frustración reconducida de fragmento en fragmento.

La dificultad chabroliana proviene del hecho de que Chabrol no puede imaginar una escena en la que los personajes no sean sino verdugos (el muchacho que quiere convertirse en verdugo porque está enmascarado) o víctimas —y en la que haya, en ambos casos, un exceso.

16/9

¿Vendrá, habrá cruasanes? Respuesta muy rápida.

¿Cómo trazar el vínculo entre toda esta reflexión sobre el individualismo moderno y el estado de las cosas en el cine? ¿No hemos pasado, simplemente, de un mito a otro? El cine necesitaba héroes y esos héroes obedecían a una lógica del héroe (auto-generación, auto-legitimación). El nacimiento de un héroe (de un sol, decía Douchet) era uno de los temas del cine. El héroe trazaba el vínculo entre lo colectivo y lo individual, el presente y el futuro.

El individuo no es el héroe pero tampoco es la “persona”. Héroe/Persona/Individuo es otra manera, siempre en tres etapas, de contar la historia del cine. La persona era múltiple, estaba habitada, se movía. Ese personalismo del cine moderno se vincula a su costado cristiano. El individuo tiene consistencia, pero no es la del héroe. El héroe es emblemático y ejem-

plar; el individuo, no (es más bien un espécimen singular). Al mismo tiempo, hay un punto en común entre el héroe y el individuo: siempre están constituidos de antemano, mientras que la persona (o el sujeto) siempre está en proceso. Del héroe al individuo, pasando por la crisis del sujeto. Ese era el programa “humanista” del cine (Hawks o Ford). Había que llegar a la individuación. Pero parece que hubiéramos llegado a ella hace tanto tiempo que ahora es preciso volver, y mitológicamente.

¿No son acaso *El gran azul* y *El último emperador*, en estas condiciones, los pseudo-relatos no del héroe como individuo sino del individuo como héroe, es decir, un individuo que debe rendir cuentas de los temas del sujeto (deseo y muerte, alianza y filiación) y constituir un espectáculo? ¿Y no nos reconduce este espectáculo muy hacia atrás, hacia el tema de la elección?

Yo soy yo/¿Por qué yo? Ya veo apuntar el debate sobre el filme de Scorsese, sobre la profetización y la doble naturaleza de Cristo, héroe e individuo. Pero es preciso que el cierre del individuo sobre sí mismo esté legitimado por una operación mitológica que haya tenido lugar antes y que se vincule a la “tautologización” misma.

El campeón del mundo de inmersión en apnea, por un lado, y el emperador de China, por otro, tienen esto en común: están en un lugar único, donde hay lugar para uno solo. De hecho, son héroes posibles, pero toda la tarea del filme consistirá en mostrar que no pueden hacer nada contra eso y que se contentan con ocupar ese lugar. ¡El viejo lugar de oro de *Río Lobo*! Héroes sin heroísmo porque eso no depende de ellos sino de su definición mítica. A mitad de camino entre los hombres y las bestias, los hombres y los dioses.

El individuo es generado por un límite que no vale sino para él, una frontera donde monta guardia. De ahí la infinita paciencia, buena voluntad y pereza que lo caracterizan. No hay proselitismo posible porque lo que vale para uno no vale para otro. No es necesario comprender la Historia o la historia, comprender al otro (hombre o mujer).

¿A qué se parecen los espectáculos de la mitología del individuo? A grandes bucles publicitarios, a tal punto que la publicidad es el exorcismo del tiempo y de la degradación. Esto explicaría la estética de estas películas, el empleo del *story-board* como en Spielberg & Co.

El público que asiste a la pasión singular de uno o dos individuos excepcionales que ya no son héroes porque no tienen nada de prometeico puede ser muy numeroso. Pero esa “pasión” se padece, como en la litera-

tura ñoña sobre reyes y reinas revisada por Frédéric Mitterrand. Y ese público de las clases medias es el que ha aprendido a consumir lo que lo individualiza, a elegir “a la carta”.

“El individualismo no produjo demasiados individuos”, dice Musil en alguna parte. Produce más bien singularidad en busca de cuerpos portadores. “Es/no es mi/tu/su truco” podría ser la definición de esas singularidades.

En el cine americano de Spielberg, subsiste una dimensión bíblica en la elección. El individuo surge en tanto fue elegido (por los hombrechicos verdes). Europa no cree tanto en eso.

#### Hipótesis sobre la imagen.

La imagen ya no sería en absoluto un camino con tiempo para recorrerlo, una experiencia en sí que promete otras experiencias, sino que volvería a ser lo que quizá fue hace mucho tiempo: una señal, un recuerdo mnemotécnico, un blasón. Gracias a los avances de la comunicación interactiva, una emisión televisiva puede prolongarse en tiempo real en un diálogo en un teléfono móvil (ejemplo de la misa y el sermón). En estas condiciones, resultaría raro exigir que dicha emisión sea lo más “verdadera” posible, ya que constituye solo un eslabón en una cadena de servicios, una cadena en la que la imagen es tal vez el “soporte” más aleatorio y el menos seguro. Por lo tanto, prevalecería lo escrito, pero lo escrito codificado, simplificado, empobrecido.

El formateo de las imágenes habría sido el gran tema de la televisión, un formateo ante el cual el cine más formateado del mundo (el americano) todavía enarbola una libertad desmesurada. La reducción de la imagen a su rol de evocación o recuerdo hace pensar en las viñetas piadosas del pasado. La imagen-“camino hacia” siempre puede volver a convertirse en imagen-“obstáculo hacia”.

Umberto Eco, creo, dice un poco lo mismo. Es un tipo astuto.

Creo que él no vendrá. No sufro mucho.

17/9

No vino, se disculpó tarde, con un tono de “¿para qué fingir?”. Viernes a la noche, cuesta llorar (el poeta de *Gertrud*), dejar correr las lágrimas y dejar correr la mirada sobre la tele sin sonido en el momento en el que en una Seúl radiante, a las diez de la mañana, se reanudan los Juegos Olímpicos. Filme souvenir de L.A. Hace ya cuatro años. Caída de Mary Decker, Mary Lou Retton, Michael Gross, Edwin Moses, Joaquin Cruz y *tutti quanti*. Sábado a la tarde, lo llamo de todos modos (me equivoco). El lunes, ¿se lo mostraré a Françoise H. y a Christian Lacroix?

*WHO FRAMED ROGER RABBIT*. Zemeckis-Spielberg. Película muy lograda, muy simpática, llena de ideas y energía, apasionante por la materia gris que libera. Idea de un artículo posible, del género de alta gama, sobre el tema del sufrimiento (físico) visto por esos dos polos americanos (amigos, por otra parte): Scorsese y Spielberg.

Idea de base. Lo que caracterizaba hasta ahora a los dibujos animados era la exclusión de algo fundamental: el sufrimiento físico. Por eso, sin duda, bazinianamente, nunca me gustaron mucho. La idea de que a una criatura de fantasía (dibujada pero no filmada) solo puedan sucederle aventuras de fantasía (gratuitas) me alejó del dibujo animado. La imposibilidad de identificarse corporalmente con esas criaturas (los dibujos animados) crea en el mejor de los casos la risa nacida de la estupefacción, de la idea loca y sin embargo posible.

Los dibujos animados tienen un cuerpo que es también su alma. Si por alma entendemos una continuidad trascendental (¿fidelidad a sí mismo?), en los dibujos animados es el “cuerpo” quien juega este rol (a falta de rostro, que es siempre el lugar privilegiado del alma en los actores humanos) y este cuerpo es el que experimenta un devenir objeto intermitente. Todo lo que destruiría el cuerpo humano no tiene poder sobre el “cuerpo” del dibujo animado, que no cesa de re-formarse. Nacido de lo arbitrario y no de una co-producción entre el deseo y la realidad, el dibujo animado se vincula más al *automaton* que a la *tyché*.

El filme de Spielberg y Zemeckis introduce un elemento esencial: los dibujos animados de *Roger Rabbit* ya no son exactamente lo que eran. Ciertamente, son indestructibles y deformables al infinito (primera escena de la película dentro de la película), pero su protección ya no es absoluta. Uno de

ellos, disfrazado de humano, ha encontrado el brebaje de color mostaza (“la salsa”) que puede *destruir* a los dibujos animados, aterrorizarlos, hacerlos sufrir. En este sentido, los dibujos animados han dado un paso hacia los humanos mientras que estos últimos lo dieron hacia los inhumanos. ¿Cómo compadecerse del sufrimiento de un dibujo animado? Una nueva pregunta que no nos llega al alma, sino a los sesos.

Las lecturas de este deslizamiento son variadas. Tomo algunas, sin un orden de preferencia en particular.

### I. El viejo par spielberguiano exclusión-inclusión.

Los dibujos animados son creaciones humanas pero viven en su mundo, como juguetes. Su mundo se ha autonomizado. *Toontown* es un gueto, filmado como tal. En consecuencia, es fácil ver en él todos los guetos americanos (judíos, negros). Existen tres posibilidades: inclusión pura y simple, exclusión pura y simple, inclusión-exclusión. La primera es imposible; la segunda, fascista; la tercera, “humanista”. Consiste en mostrar la separación, en ir hacia la inclusión pero sin llegar hasta su extremo. Es preciso que el gran todo (sociedad, especie humana) se aproveche de la frontera devenida interior entre ese todo y la parte reintegrada. Esta frontera (una cicatriz) debe transformarse en un *valor* del todo y no fundirse en él. Aquí, se trata tanto de los valores dionisiacos (canto, danza, torsiones) propios del jazz negro como de los valores del humor negro, del circo masoquista, propios del gueto judío.

En este sentido, Spielberg, luego de Woody Allen, Jerry Lewis y Chaplin, se enrola resueltamente del lado de aquellos que incluyen en la comedia humana la coexistencia de un *clown* y de lo peor. Fantasma del *clown* en los campos, que hace morir de risa allí donde, de todas formas, se muere en seco. Sin embargo, hay diferencias. Spielberg no conoció (verificar) el gueto judío y su manera de relacionarse con él pasa por un auténtica lista de espera de otras comunidades minoritarias. La más paradójica, en apariencia, es la de los “dibujos animados” de su infancia. Si tomamos en serio la frase de JLG según la cual el cine es una especie de otro país añadido a los del mundo, podemos decir que ese país está “de más”, “sobra”, está acechado por el gueto. Podemos comprender cómo, en definitiva, hay una convergencia entre el cine y esa otra tierra “de más” que es Israel. Si la población de las películas se ha convertido en un gran gueto, mi idea de “cine-demografía” se sostiene. ¿Qué hacer con ellos, hoy? ¿Qué les debemos? Salvar-

los de sus demonios y, de ese modo, salvarnos, lo que constituye, básicamente, la aventura de Bob Hoskins en la película.

¿Sus demonios? Si el hombre se ha deslizado hacia la inhumanidad fría e inútil, el “dibujo animado” se desliza hacia la humanidad antigua, aquella que producía también sueños de fascismo. “El sueño de la razón engendra monstruos”, más que nunca. El monstruo, en este caso, es aquel que ha querido hacer trampa con la ley fundamental del espectáculo: el dibujo animado disfrazado de humano, que vuelve a transformarse en dibujo animado y debe ser destruido dos veces; como humano (aplastado por una apisonadora) y como dibujo animado (en la salsa).

No es necesario disfrazarse de humano ni de dibujo animado, hay que compartir (humano o dibujo animado) el mismo deseo: hacer reír. Por una parte, porque a las mujeres les gustan los que las hacen reír. Por la otra, porque podemos desembarazarnos del enemigo “haciéndolo morir de risa”. Lección que Hoskins, el chico de la pelota, vuelve a aprender. Se trata de un acercamiento: los dibujos animados han tanteado el sufrimiento humano y los humanos deben tantear la dicha animada.

Todo esto sucede en el momento en el que el cuerpo humano dejó de servir de medida al resto, lo que libera también la figuración. Algo es seguro: hay que ir hacia la velocidad y los personajes más negativos son aquellos que aspiran al hieratismo. Asimismo, hay que hacer demasiado para estar seguro de haber hecho lo suficiente. ¿A qué vendría a cuento el paralelismo con Scorsese? Vendría a cuento de esto. Spielberg no cesa de pasar a lo largo de una cicatriz: *el que falta*, por defecto, el que no está en la lista, el que olvidamos, etc. Su problema no es el individuo en sí sino el movimiento venido del exterior que lo salva, lo elige, lo integra. Scorsese está exactamente del otro lado del mismo tema, porque lo que lo intriga es *el que está de más*, en exceso, el que hace caducar la lista, el que probablemente no olvidemos jamás. ¿Por qué yo no? es la pregunta democrática, simple y pequeño-burguesa de Spielberg. ¿Por qué yo? es la pregunta elitista, religiosa, profética, de Scorsese, amante de los campeones.

¿En qué sentido se vincula todo esto al sufrimiento físico? Es preciso buscar. Sin duda, Scorsese hizo de su Cristo un masoquista *bondage* crucificado en forma hiperrealista. Verificar. Católico, Scorsese hizo del sufrimiento un índice de verdad, mientras que para Spielberg el sufrimiento no remite sino a la realidad. Más individualista, Scorsese trabaja menos que Spielberg con la identidad americana. Spielberg funciona con la *distribución* y no, como Scorsese, con la *acumulación*.

Pregunta global: ¿por qué los americanos? Mucho más que los europeos, los americanos acompañan al cuerpo humano en sus metamorfosis en materia de figuración. Por eso recomponen la puesta en escena a partir de esas metamorfosis, y no a la inversa. Tienen auténticos monstruos, que deben filmarse de forma tan diversa como sea posible. Sin duda, los europeos han erotizado el cuadro, el campo, más que el cuerpo. De ahí su progreso “moral” y su retraso “mitológico”.

Gag: el debate teológico sobre el filme de Scorsese se vincula, me parece, con la doble naturaleza de Cristo. Sería divertido ponerlo en relación con el debate en torno al filme de Spielberg: la doble naturaleza del hombre (humano-dibujo animado). Tal vez sea necesario que aparezca ese clivaje para que, correlativamente, aparezca el tema del sufrimiento: desgarró hombre-dios, hombre-dibujo animado.

22/9

### SCORSESE (finalmente)

Película fastidiosa. Imposible ver en ella algo que no sea otro avatar en la serie “dificultades narrativas del individualismo avanzado”. Con la excusa de restaurar, por sobre las iglesias, el diálogo hombre/dios, se trata de ilustrar la histeria padre/hijo. Sorprendente cómo este Cristo está siempre ya extraído de lo social y enfrentado a un solo enigma: ¿tengo un rol? ¿Seguro que soy yo? ¿Qué debo hacer? Más cerca del problema del actor (*actor's studio*) deseoso de entregarse a un rol cuyo contenido solo aprende con el paso del tiempo. La “tentación”, de hecho, es la de intentar sin embargo otros roles posibles, incluso *in extremis*, sobre la cruz. Interpretarlos todos (no dejar nada a los demás).

El egoísmo del drogado, este es el auténtico tema de la película. Tanto es así que podemos drogarnos con la trascendencia. Cristo antipático dividido entre las ganas de no comunicar nada y las de tener al menos un confidente que lo comprenda (será Judas). Increíblemente poco religiosa, esta película en la que los únicos a “reunir” son el padre y el hijo, con el fondo decorativo de los demás, judíos (interpretados por árabes) y romanos (interpretados por americanos).

Dios padre de más en la crisis del guion. Las comedias de Scorsese (*King of Comedy*, *After Hours*) hablaban mejor de ese tiempo paradójico de la “huida hacia adelante”. En *After Hours*, lo que funciona mejor es la es-

estructura vacía. No sé dónde va (todo se me escapa) pero por el hecho mismo de que me he puesto en “camino” (en movimiento) eso no puede no hacer sentido. La puesta en marcha es el indicio de verdad, no el camino o el punto de llegada. En general, las películas de Scorsese arrancan “muy fuerte” y terminan sin importar muy bien cómo (final abierto, auténtico cierre, final edificante). El verdadero tema es cómo ganar tiempo. Pero este tiempo ya no es un flujo (un baño en el que flotamos al mismo tiempo que los otros) sino una serie de momentos-signos individuales que hacen aparecer al resto del mundo (los otros) como un decorado hecho de singularidades extravagantes. Extravagantes (o inquietantes) porque ya no se alojan en una temporalidad, aunque sea la propia. En este sentido, Hitchcock, Tati o Fellini pavimentaron el camino de este individualismo que es la historia de quien no arriba sino a una conciencia. Pero justamente, esto ya no es una “historia”, es una sucesión de escenarios posibles, de posibles bifurcaciones. La bifurcación es tal vez el auténtico tema scorsesiano.

Lo que funciona en la comedia no funciona en las películas con temas serios. *La última tentación de Cristo* es la pulseada entre una historia y un guion. La historia está hecha a base de religión: historia de un hombre que hace la historia de los otros hombres. El guion está hecho a base de creencia: creencia de un hombre en su rol y creencia en su rol como destino. Creencia que, hasta el final (*After Hours*), no le está garantizada.

El espectador se enfrenta a una triple película. La primera y la tercera parte son eventualmente las más problemáticas. En lugar de partir a toda velocidad, Scorsese empieza con una demostración de estancamiento (dudas lánguidas del carpintero (“¿seguro que soy yo?”) y termina con un arrepentimiento que es la tentación misma (“¿seguro que ese era el rol?”). Idea que hubiera podido ser cómica de haber existido un error de *casting*, siempre posible (poema de Ponge). La segunda parte es la más brillante porque Scorsese puede librarse mejor a su arte de la fuga porque todos conocemos la historia. Pero esta brillantez es un fuego de artificio desigual y vano.

Tema recurrente: la película está más cerca de *El gran azul* de lo que uno cree. Buscamos un Padre en todas partes, tanto en los cielos como en el fondo del mar. La trascendencia como sustancia “tóxica” a partir del momento en el que la inmanencia está perdida. Perdida para el cine que ya no logra re-unir cuerpos diversos en una sincronía y que sigue a uno solo en una diacronía esencial.

Pregunta subsidiaria: ¿es Cristo un buen personaje para una película? No olvidar que no cesa de rechazar los términos en los que queremos encerrarlo. Exasperado por esos términos, encontrando fórmulas, reemplazando el diálogo por la parábola, hablando “en imágenes”, un poco esnob (hijo de papá). No es simpático. En este sentido, la película es fiel.

F. en lo de Françoise H. Más gente de la prevista (¿Christian Lacroix, *etc?*). “Estreno” secreto del “estamos saliendo”. “Como un muchacho, tengo el pelo largo...”, en mi contestador. Viene, sonríe, se deja besar largamente. No digo nada más de mis estados de ánimo ni del pasado. Me gustaría tanto que eso venga (otra vez) de él. Bovarismo. “Soñé contigo, finalmente vivíamos más o menos juntos pero estabas en el lugar de M. y yo estaba enamorado de Vecchiali, del que esperaba un hijo”. Mujercita, no estoy acostumbrado. Mañana, Moscú.

11/10

## CINE Y PUBLICIDAD

Es una pista verdadera y así es como se contaría la historia. El cine "moderno" habría roto con la manera en la que el cine "clásico" (grandes estudios, propagandas diversas) contaba historias *mientras* vendía mercancías y estilos de vida. Tal vez en ese momento, la publicidad, por su parte, se habría automatizado y re-organizado. Por definición, un "autor" se interpone entre sus "objetos" y su valor de mercado. En los años '70, rabiosamente, Godard (*Todo va bien*) o Ferreri (*La gran comilona*) desvían a actores célebres de su imagen y les hacen dar una pequeña vuelta "a su costado". Pero en los años '80, esa historia está acabada en esencia y el filme publicitario ha devenido en sí mismo un género, una retórica, una forma de ganarse la vida. Una vez más, es Godard a quien encontramos en el corazón de los años '60, cuando golpea brutalmente a la publicidad (*Dos o tres cosas*, los afiches, los denominados *collages*) y al cine. En ese momento, tal vez, en un último arrebató moralista, los autores se integran y mantienen la publicidad a distancia. Pero no ven en ella sino el aspecto "vendedor" y no realmente estético. Esta estética se desarrolla por sí misma y a fines de los años '80 ya está digerida entre los cineastas de treinta años.

Acabado el paréntesis (moral) del cine moderno, el cine (o lo que queda de él) redescubre una cuestión de fondo: *¿de dónde vienen los cuerpos de ensueño?* Como si los hombres y las mujeres (y los niños) de los avisos publicitarios, una vez arrancados de lo "social" y liberados de las historias "comunes", flotarán en un éter sin historia y fuera necesario, al heredarlos, inventarles una génesis, un mito, un origen. Ese sería el sentido del buzo de *El gran azul*, un muchacho muy bello incapaz de "compartir" una historia con cualquiera y que precisa, de golpe, encontrar un mito-programa, que lo *separa* de los delfines.

Al cine no le quedaría sino seguir sin esta solución y *mantener* a toda costa un tejido agujereado y lacunar, el de las historias cortocircuitadas, las *stars* problemáticas, el tiempo "inventado". El cine extraería su seriedad actual del hecho de tomar al individualismo como un enigma y no como un producto. Moretti, Stévenin, Allen, Scorsese, Rohmer y hoy Dupeyron darían informaciones fragmentarias sobre un mundo sin solidaridad.

Habría que llamar "espectáculos audiovisuales" a las películas que colocan su objeto en otra parte y que trabajan, también, el individualismo, no como pregunta sino como ideal ya encarnado (por la publicidad, justa-

mente, pero también por el auge del turismo, la caridad, la toxicomanía). Esas películas serían el equivalente actual del espectáculo encantado de un mundo consensual e ideológicamente dominante, el de las películas académicas del pasado. Excepto que habría que sustituir la sociedad, el grupo o la nación por el individuo. Ese es también el sentido del último Scorsese, que, más allá del arrianismo del propósito, no se interesa sino en el diálogo Dios padre-Dios hijo y no en el diálogo Jesús-los hombres. Mística del padre como sustancia tóxica (importancia del padre ausente en numerosas películas actuales).

Quizá el período en el que se recompusieron cuerpos de ensueño para vender mercancías fue solo una transición. Las mercancías servían de excusa trivial y fácil pero era más bien cuestión de proceder al salvataje figurativo del mundo, allí donde el cine de autor ya no se permitía contar con figuras.

De golpe, está permitido hacer la cuenta de todo lo que eso implica. Porque ese mundo figurativo encantado es a la vez (esa es su fuerza) *continuo* y muy pobre en relaciones y en capacidad de integración. Sabemos “pegar” al hombre, a la mujer, sus cuerpos publicitarios, algunos elementos naturales (el agua, etc.), pero no sabemos nada más. Todavía no podemos contar nada con tales fragmentos excepto *El gran azul*, prueba de que casi es posible. Un mundo continuo muy pobre y un mundo discontinuo muy rico, esa es la elección.

La pobreza es la del bucle y la riqueza, la de un tiempo aun “inventable” con agujeros de lo real, velocidades, aleas. Continuar esta lista de los elementos básicos del mundo publicitario.

10/11

Salida de la gripe, salida de la historia Frédéric, salida de la cita frustrada de Cartago y de la “maratón” del jurado. Tirando siempre del mismo ovillo, ¿qué es lo que viene?

Esta idea de que estamos en la pos-“crisis”(o “fin”) del cine, de que lo peor ya pasó, de que el paisaje se ha estabilizado, de que solo aquellos que deben desaparecer (o cambiar de oficio) todavía serán golpeados pero que los más tenaces (grandes predadores o pequeñas máquinas de guerra) han *recuperado su energía*. Descripción de un paisaje “después de la batalla”, vuelto otro tanto más fácil por el éxito sin falla de una película como *El oso* (que todavía no vi), que prolonga las hipótesis de *El gran azul*. Hay un cos-

tado *El niño y los sortilegios* ahí dentro. Los juguetes de nuestro universo publicitario se despiertan y quieren historias “a título personal”. Una humanidad despertada por los avisos publicitarios exige ser celebrada mitológicamente, etc.

En todas partes donde lo inventable prevalece sobre lo programable, todavía hay cine.

Por supuesto, la programación cambió. Hoy, ningún león de la MGM rugirá “*presents*”, ningún producto hará publicidad indirecta para una “casa matriz” (salvo, quizá, Spielberg). Por lo tanto, todo producto nace a la vez estrella y huérfano, nacido menos del capricho demiúrgico de un “autor” que de la organización del *package*. Al producto le sucede lo mismo que se cuenta en el producto: se genera por tautología pura. El producto-filme es el que legitima los otros, pero su verdad no es del orden de la crítica sino de la verificación. Es preciso que el producto terminado justifique la creencia en una leyenda de la que solo sería, finalmente, una visión general. Desde luego, la verdadera historia de *El oso* son los cuatro años de filmación y montaje. No haber formado parte del equipo del filme es tan humillante como pasar una semana en Hammamet mientras algunos hacen un mes de *trekking* en Nepal.

Recuerdo de golpe lo que había leído sobre la moda en Japón. Las grandes tiendas, de común acuerdo, deciden acerca de las “estaciones” y los colores. Una ola verde, por ejemplo, irrumpe suavemente sobre todas las mercancías de Tokio, transformando el aspecto visual de la ciudad. ¿Por qué no? ¿Por qué el cine no llevaría la voz cantante de grandes olas decorativas basadas en significantes simples (el oso), ofrecidas a la sociedad entera como el *motivo* sobre el que fantasear a su gusto (a condición de que los promotores de la idea cobren sus *royalties*)? El cine como decoración social, ¿por qué no? Arrojamus un significante simple (mitológicamente cargado) e incitamos a todo el mundo a que lo haga suyo. Esto ya no les concierne prioritariamente a los amantes del cine. La sala es la mejor plataforma publicitaria para vender toda una línea de objetos personalizados.

Súbitamente, sensación (reforzada por la unanimidad sin grandes problemas del jurado de Cartago: las buenas películas funcionaron sin dificultad)

de que ya no hay batalla que librar para distinguir el buen cine del malo, ya que una distinción que antaño provocó guerras (aquella entre el cine y el no-cine) está zanjada y no hay problema alguno. Hay cine allí donde hay encuentro (viaje, *trip*, experiencia), hay audiovisual allí donde hay programa (turismo llave en mano).

13/11

Pueden ir multitudes a ver las aventuras de uno solo, esto es lo que ha cambiado (triumfo del individualismo). Pero esa soledad fue largamente cocida a fuego lento, a través de la publicidad, durante años. La publicidad terminó por producir el buzo de *El gran azul* pero también la necesidad de un relato del que ese buzo sea el centro. Relato difícil que comienza por ser el rechazo de todos los relatos clásicos: el personaje no cesa de pedir a todos los otros, amablemente, “no me metan en ninguna historia” (una mujer lo ama a la fuerza, un amigo de infancia juega con él a la exhibición viril) *porque yo ya tengo la mía y me basta*. Ahora bien, su historia es solo la del buceo, así como las “historias” que podíamos atribuir a los pequeños hermanos y hermanas de publicidad del buzo ya eran difíciles de imaginar. En su codificación actual, el cuerpo publicitario no es apto para ninguna conexión humana (inarticulable por el sexo y la muerte) *y sin embargo* necesita encontrar una historia, la de su auto-legitimación, la de la teoría que lo justifique. En este sentido, *El gran azul* no es criticable a la manera de *Out of Africa*. La publicidad es el horizonte de cada escena del filme de Pollack, mientras que ella preexiste a las escenas del cine de Besson. La publicidad ya no es la caída “clandestina” de la escena; está en sus cromosomas.

En este aspecto, películas tales no heredan tanto de la historia del cine *como forma* (la que JLG hace en este momento) como de la historia de la *sala de cine* que, ciertamente, participa de esa historia pero no se reduce a ella. Si hay salvar la sala, será alojando en ella a los únicos “héroes” de ensueño que tenemos, suficientes para sí mismos y para la contemplación narcisista. Imaginar la dificultad de ese cine: debe encontrar la interfaz entre el individualismo como atomización de base y la raíz mítica de los relatos, sin que eso transite por las muchedumbres y sus héroes.

17/11

*EL OSO (finalmente)*

Película bastante anodina, al final. Muy complicada de hacer, sin duda, pero sin ambición alguna (muy fácil de pensar). Incluso sin interpretar la película, preguntarse “¿funciona, por lo menos?”. No estoy seguro. Atreverse a recordar las cosas simples: la parte en común entre el hombre y el oso (ambos mamíferos) es demasiado pobre para dar otra cosa que no sean guiones debilitantes (amor filial, comida, polvos, miedo, memoria y venganza). A tal punto que amaestrar a estas pobres bestias para que imiten para la cámara esos sentimientos-instintos de base no remite sino a la excelencia del amaestramiento.

Película totalmente antropomórfica (independientemente de lo que haya dicho al respecto el imbécil de Annaud) y que se topa con las viejas aporías bazinianas. Es la misma operación que en *La guerra del fuego*: se maquilla pesadamente (todo el trabajo consiste en eso) a unos “seres” (prehombres, pseudo-hombres, para-hombres) que son sumergidos en guiones y puestas en escena específicamente “humanos”. El antropomorfismo es el de la película como jaula humana en la que seres maquillados/amaestrados vendrán a “interpretar” el rol del *otro*. Viejo debate (para mí), tanto como el de la pre-naturalización del otro.

Lo que ha cambiado es que la estética publicitaria acabó de hacer la distinción entre los otros posibles y los otros imposibles. Entre los otros posibles: los juguetes de los hombres, a condición de que sean individualizables. Entre esos juguetes: los animales. Verdaderos o de dibujo animado.

El antropomorfismo es una perversión. Una negación de masas (yo sé bien/pero sin embargo). Lo que no me gusta, por supuesto, es el punto intermedio adoptado por Annaud: deja a su público “libre” de ver a la bestia como bestia o como piel de bestia, a su elección. Cuestión de ganar en ambos planos, estadísticamente, dejando oscilar al público entre los momentos en los que el oso se parece al hombre y aquellos en los que se lo reenvía a su “osidad”. Triunfo del imaginario indulgente y astuto, imaginario de amaestrador.

Mi antropomorfismo es perverso. Vive la negación a partir de polos, no como una mezcla. Ora la bestia es un otro y es imposible re-humanizarla, ora la bestia está *en lugar* de otro y esta función “en lugar de” es lo que la humaniza a la fuerza. En Rossellini (*India*) hay un verdadero escándalo (los polos disociados) porque un mono practica trapecio *bajo la mirada de una mona*. Ahora bien, hay que ser cineasta, no amaestrador, para poner en escena las miradas. Por eso el montaje entre el oso que hace melindres mientras los adultos hacen el amor es escandaloso.

En la película de Annaud, dos momentos muy bellos. El oso que se separa, por la noche, bebe leche, se hace el loco y despierta a las otras bestias, sobre todo a unos de los perros extenuados y heridos que se alza, inquieto, vuelve a dormirse, vuelve a despertarse y protesta. ¿Por qué? Ese perro tiene una trayectoria narrativa (casi una historia), su gesto está muy próximo a un gesto humano (fácil de interpretar), hay allí varias especies animales (también caballos) y, como dice Bazin, la posibilidad de hacer aparecer *entre ellas* una más “humana” que la otra. Lo interesante es que el perro, mejor conocido, está en el lugar del otro ya que el oso, menos conocido, es en principio el otro. Cortocircuito que nos permite, extrañamente, “ver” al perro en su “caninidad”.

Individualizar a un animal. ¿Depende del guion o de la puesta en escena? La otra escena “buena” en Annaud es la del puma, por razones semejantes: belleza fría del puma inexpresivo, inteligencia de las velocidades, carreras y trampa. Puesta en escena. ¿Es la puesta en escena la que hace surgir *tal* animal? ¿Como el ritual de la corrida sirve para poner en relieve las personalidades del toro y el torero? Verdadera pregunta.

No es entonces sino raramente que la puesta en escena individualiza al animal. Este sigue siendo el emblema de la especie, emblema puesto en la jaula humana del filme. Y al mismo tiempo, si mi teoría es exacta, esta película no trabaja el par especie/individuo sino algo bien distinto, la *génesis mitológica del individuo*. Ahora bien, es cierto que en relación con *El gran azul*, el filme es absolutamente coherente. Fuera la madre, ya no queda sino el vínculo amoroso con el padre. El oso-protagonista de la película de Annaud es, parece, un macho: no se trata entonces de instinto maternal. Así como el trauma del protagonista de Besson es el ahogamiento del padre.

El individuo no es el héroe (auto-generado) ni el sujeto (nacido de una mujer). Se diría que tiene que ver con la función-padre (padre adoptivo). Ahondar en esto.

Otra cosa: la alianza entre el hombre y la bestia. Dada en Besson, ganada en Annaud (la escena “¡piedad!” es no obstante muy bella). El hombre ya no se define por ser un predador sino por ser un individuo que respeta a otro individuo. El individuo no es forzosamente humano (por otra parte, la etología utiliza la palabra).

Publicidad, como consecuencia de lo siguiente. El cine “a la altura del hombre” ya no tiene sentido (lo que es curioso porque su inventor, Hawks, siempre se interesó por los animales) y es posible filmar a cualquier altura, no para vincular las alturas en el seno de un mundo físicamente homogéneo sino para hacer surgir los objetos-individuos en el seno de un mundo mentalmente homogéneo (filmar a la altura de la rana, la abeja, el pez, la bala de fusil). Desaparición de un cierto sentimiento de la naturaleza, a pesar de la belleza del paisaje.

Los sueños del osito. Ridículo y moralmente incalificable. Dicho esto: lo que hace acceder al juguete a la humanidad es el hecho de que el objeto sueño deviene objeto “soñante”.

La única película bella que me gustaría ver es aquella en la que la función “como lo humano” vagabundeara a través de las historias entrelazadas de diversas bestias que comparten un gran espacio común, pero cada una a su ritmo. Una suerte de “comedia animal” o de auténtico “libro de la jungla” sin Mowgli.

Los personajes de dibujo animado, los juguetes, *vienen en auxilio* del hombre carente de definición (o que ha renunciado a encontrarla en un “prójimo” humano). Ellos lo ayudan a redefinirse como individuo. Pero también podemos decir: son los hombres quienes se sirven de las especies en vías de extinción para 1) revitalizar la moral, 2) reemplazar esas especies por sus imágenes. La publicidad trabaja en esta redefinición del *buen funcionamiento* humano (nueva alianza) sobre el fondo de la desaparición efectiva o deseada de ciertas especies. Esta nueva alianza mediático-publicitaria une al héroe tecnológico con dos ballenas atrapadas. Esa imagen televisiva de las ballenas oculta otras dos: 1) las ballenas reales desaparecen; y 2) otros hom-

bres están de ahora en más en “*off*” (reemplazados por las imágenes de quienes “cantan” para ellos: *band aid, etc.*).

Nueva alianza, nuevo reparto de lo “figurable” a partir de estos dos imperativos: 1) trabajar en los grandes relatos míticos del individualismo contemporáneo (versión democrática no heroica); y 2) trabajar a partir de la estética y la percepción publicitaria del mundo (la publicidad trabaja desde siempre en la individualización de la oferta, el producto y la demanda). Lo que no atañe a esto cae bajo la égida de la información televisada, es decir, esencialmente, de la búsqueda del *documento* (imagen detenida sobre el otro en tanto este ya no pertenece al dominio de las imágenes que se mueven).

1989

Retomemos, pues, nuestros caminos desde aquí. Esta crónica debería llamarse: "El cine, solo". Debería hablar de lo que el cine debe perseguir. Debería ser la salida del período "imágenes", la de todos los incestos y las artimañas del pequeño astuto. En todo caso, es mi nuevo punto de partida.

26/9

*BODA BLANCA*

*Jean-Claude Brisseau*

Mi primer Brisseau es sin duda su película más floja. Aburrimiento atormentado, casi distinguido. Sensación, en los primeros planos (en la clase, a propósito del "inconsciente"), de que los tiempos no son favorables. Luego nos preguntamos qué podría obstaculizar la fatalidad del guion (el profesor de filosofía y la muchachita hipersensible). Después, una vez que el guion parece ineludible, esperamos que se dé vuelta como si el manto demasiado confortable del fantasma exhibiera súbitamente su forro áspero y real. Pero no. Es el fantasma quien triunfa.

Ese fantasma debe ser el de todo profesor: que uno/una de sus alumnos/as lo seduzca, luego intente "salvarlo" introduciéndolo en el mundo suicida del amor, luego lo castigue por haber retrocedido, y luego se deje morir. No falta nada, sin duda, en los trabajos forzados del alma bella que prefiere retirarse prematuramente envuelto en la desdicha antes que jugar a prolongar la dicha escandalosa.

El fantasma es algo colectivo, bien se sabe. Está tejido con "clisés". La manera en la que Mathilde "colma los deseos" (primero, pedagógicos; rápidamente, sexuales) de François es trillada, tanto en la representación (el desnudo en la madrugada) como en su *timing*. Pero en el fondo, lo que no funciona en este filme no es la banalidad del fantasma (y de sus momentos

rituales) sino su cierre, que protege demasiado eficazmente de lo real. Como si Brisseau hubiera encontrado su propio academicismo.

Mathilde es más que el objeto de deseo de François pero menos que un personaje *otro*: Mathilde. ¿Voluntad de hacer finalmente un filme transitivo, comercial, que se aprovecha de ese pequeño stock de imaginario colectivo que es Vanessa Paradis (un poco actriz, un poco desnuda, un poco niña, un poco mujer, un poco pura, un poco zorra) e identifica al espectador con el hombre?

Sin duda, Brisseau logró que sus filmes anteriores fueran buenos en base a una doble lógica del fantasma de los personajes (idea fija) y de la irrupción violenta (gracias al cine, gracias a la puesta en escena) de aquello que dice “no” al fantasma, aquello que “regresa siempre al mismo lugar”. No me explico de otro modo el *découpage* de las escenas, demasiados planos cortos en el inicio o al final de una acción, que parecen inútiles pero que Brisseau pretendió hacer funcionar, adivinamos, como indicios de otra realidad. Otra realidad que espera el momento de regresar (la vitrina rota de la mujer del protagonista) pero no de la manera tan fuerte del Truffaut de *La mujer de la próxima puerta* (idea de F.S.). Bizarramente, Truffaut era más y menos hipócrita que Brisseau: mostraba *al mismo tiempo* una dependencia física que viraba a la pasión y un conjunto de cosas “normales” que seguían su curso hasta el momento (dramatúrgicamente original) en el que ambas lógicas se excluían y todo comenzaba a oscilar. El problema de los dos personajes de Brisseau es que no ignoran nada de lo que viven, están bajo el dominio del guion fatal (el fantasma) y viven su historia en el desdoblamiento de aquellos que se ven enfrentados a la noticia policial.

Curiosa idea la de confiar los roles fuera del fantasma a actores-citas (Dasté, Silver, Négret).

Mi vacilación ante las escenas sexuales. Estatuto del clisé erótico (el momento en que el otro dice sí, se ofrece, se despierta en la mañana, y finalmente está desnudo) en relación con el cine del deseo. Las cosas más tripladas, en estos dominios, son las más exactas si llegan en el buen momento.

Restos en el diálogo de un cierto tipo de “palabra de autor”, del tipo Bresson filmando la inmediatez en la réplica de Juana de Arco. El profesor hace preguntas y descubre, al hacerlas, que la alumna va a embaucarlo, y luego a seducirlo.

27/9

Brisseau (continuación). Al volver a hablar con F.S., esto es lo más simple. Hay en el filme algunos (raros) momentos de exactitud, por ejemplo cuando el alumno Carpentier le dice al profesor: “¡Buenas vacaciones, a pesar de todo!...”. Pero esos momentos se capturan en un falso movimiento de conjunto. A la inversa, podemos imaginar un auténtico movimiento de conjunto que conlleve momentos falsos (o débiles, o trillados). Cf. lo que escribí ayer acerca de los clisés sexuales. Brisseau pertenece sin duda a esa especie de cineastas que acumulan fragmentos verdaderos pero pierden el movimiento de conjunto.

La “exactitud” (la que más me conmueve, en todo caso) reside en que en el momento en el que se nos sumergiría en el mundo de los únicos personajes principales habría indicios (inmediatamente reconocibles) del hecho de que el mundo, a su lado, continúa, con su música y su “tono”. Esa “naturalidad” sería la nostalgia instantánea de un mundo que sigue adelante pero que no es aprehendido sino en el instante en el que el deseo ya ha cavado en él sus galerías.

30/9

### *I WANT TO GO HOME*

*Alain Resnais*

Curiosa manera, para Resnais, de pertenecer a la “actualidad”. La mala recepción de su filme en Venecia, las fanfarronadas de Karmitz, los can-sadores vales-dudas de las críticas que no se atreven nunca a decir que Resnais es un cineasta importante-pero-siniestro, todo eso parece alejar al público de esta película que es en sí misma un ovni laborioso, una comedia casi no divertida, un acto masoquista que ya ni siquiera tiene las excusas de la “investigación”.

Y sin embargo, el filme se estrena la misma semana en la que la prensa (los semanarios) publica la historia de un tal Francis Fukuyama y del descubrimiento estupefacto por los americanos del tema (tan poco americano) del “fin de la historia”. Y sin embargo, el filme se estrena poco después de esa otra meditación sobre el cómic y (el fin de) la historia americana que es *Batman*.

Una hipótesis me viene a la cabeza y es esta: Resnais, desde siempre, filma *después* del fin de la historia (fin de la historia que es quizá el *único* ci-

neasta en haber filmado desde los años '50) y después del fin del cine (al menos, de la imagen-movimiento de la que habla Deleuze). En cierto sentido, está este avance desastroso que proviene del desastre y que es el reconocimiento de que aquello que estaba en los cuerpos ya no está sino en los cerebros y que estos, a la larga, se nublan. Resnais es el prototipo del cineasta eternamente convaleciente, que lucha contra la anemia, la anorexia, la insuficiencia. Ha constatado algo (que ha visto) y trata de salir del apuro sin haber sabido (o podido) reconstruir un *cuerpo* según los campos de concentración. La comedia podría ser la elegancia última de este universo sin afectos (y tan carente de deseo que los guiones no pueden avanzar sino *quid pro quo*) pero necesita eso de lo que Resnais es el director más trágicamente desprovisto: el ritmo. Esto se ve muy bien en el desajuste entre la interpretación de Micheline Presle (que tiene un *tempo* propio) y la de los demás (pegados a la imagen, sin existir jamás fuera de ella). ¿Estamos ante una película gagá? Lo gagá, en todo caso, es su tema. Gagaísmo galopante del viejo americano pero pre-gagaísmo de Depardieu-Gauthier. Idea de una evolución frenada en seco, de un desplazamiento hacia la debilidad.

Mi idea es la siguiente: Resnais describe indolentemente la indolencia de la época, en un momento en el que la época (debido a su indolencia) solo se reconoce en productos *dopados*. Si las imágenes de los medios (sobre todo la publicidad) son asimilables a imágenes dopadas (cuya artificialidad, en el fondo, conocemos), las imágenes del cine —las de Resnais, por ejemplo— recuerdan que los personajes existen solo porque están *bajo perfusión*. Idea fija, idea preconcebida, idea de sí mismo. Al igual que Resnais, que practica desde siempre un cine “impuro”, un cine bajo perfusión. Hay algo increíble en Resnais y es hasta qué punto el cine no le es *dado*. Hasta qué punto requiere otras formas de movimiento (cómic, cine mudo, teatro de bulevar, literatura) o más bien (ahora que lo pienso) otras formas de *ritmo*. El ritmo, en efecto, es lo que a Resnais le falta ontológicamente. Mi idea, por lo tanto, es que de golpe le reprochamos a Resnais que no proponga una imagen dopada del vacío y que nos permita ver, en los apacibles meandros de su película, el autismo de unos y otros.

Sin embargo, el fin de la historia no significa que no haya una evolución para *ciertos* personajes. Para el padre y la hija americanos, únicamente. Él sale un poco de su casa, ella vuelve a la suya; se cruzan. Pero para Chris-

tian Gauthier, flaubertiano improbable (¿por qué Flaubert?), loco por el cómic, ya no hay historia posible (paradójicamente, es más bien su madre – Presle – la que se procura una). Curiosa idea, la de Francia como “atelier de reparación” de los americanos, narcisismo *pro dromo* de este personaje que conjuga en sí mismo la alta y la baja cultura.

Por lo demás, todo lo que ya he escrito sobre Resnais continúa vigente. En esta película, eso se aplica a América, a la instancia de muerte, al hecho de no producir sino fantasmas desgastados, “tíos de América” que se sobreviven a sí mismos y confunden sus manías con sus deseos. El mundo de Resnais extrae su fuerza exclusivamente del hecho de que desde hace largo tiempo está habitado por imitaciones humanas, bien hechas, gobernadas *desde el exterior* por teorías (Laborit, por ejemplo) perfectamente creíbles pero que, ante ciertos signos, no pueden sino traicionar su existencia de robots. Es un mundo que, tras haber perdido su regla en las grandes masacres, ya no tiene excepciones, un mundo sin singularidades, por lo tanto, pero al que puede salvar un poco de *folclore*. Por eso Resnais tiene una visión folclórica de las diferencias culturales. El amor de Resnais por el cómic es el amor por un mundo ritmado en el que la humanidad no es una cuestión de condición. Pero como es francés y cineasta, Resnais se rehúsa a encarnar el cómic; más bien, “tebeizaría” la carne de los actores.

## BATMAN

*Tim Burton*

Tener cuidado de no ir demasiado rápido hacia las actuaciones (como con Elizabeth R.) incluso si se trata del placer que nos causan este tipo de películas.

Veo tan pocas películas americanas destinadas al gran público que las raras veces que lo hago me producen un efecto curioso. Intentar describirlo. Impersonalidad de la mirada + hiperrealidad de los personajes. Una manera muy americana para ellos de estar inmediatamente allí, operativos pero no funcionales. En las viejas películas, había “funciones”; hoy habría más bien “operadores” de ficción: jóvenes y bellas periodistas, policías, políticos, etc. Y también pantallas de ordenadores, informes, etc. En resumen, la panoplia de la información. Los movimientos en los que los personajes

son capturados son una combinación de “movimientos de cámara” a la antigua y *zooms* modernos. Más bien, de *zooms laterales*. Su esencia es saber adónde van pero su dirección ha cambiado; no se trata tanto de sustituir al personaje identificándose *ópticamente* con él sino de tomarlo a cargo –tal como diríamos tomarlo de través o tomarlo como a un autoestopista– físicamente, en un movimiento que va hacia alguna parte. Ese era, creo, el muy bello inicio de *After Hours* de Scorsese, un movimiento de cámara a lo largo de una fila de escritorios de un diario, a la altura de las pantallas, deslizándose ya hacia al personaje y envolviéndolo en la ficción. Se trata del nuevo rostro de la antigua “eficacia” narrativa americana. Ya no se construyen varios espacios adyacentes mediante la puesta en escena (viejo cine, como el de Lang, digamos), ya no se devora un único espacio (mental-óptico) con el *zoom*; se precipita a un personaje a través de decorados vectorizados. Spielberg, creo, lo hace muy bien. Coppola, Cimino, todos. Tim Burton lo hace bastante bien, por ejemplo cuando manipula la cámara como un bólido que frena algunas veces, o hace un ligero giro inesperado, en la escena de la recepción en la que los dos periodistas que llegan para ver a Bruce Wayne efectivamente van a conocerlo (más de lo que conviene) mientras Wayne es seguido como una sombra por el admirable Alfred, que recupera los objetos abandonados. Espacio vectorizado (ya no puntuado, articulado o devorado) al que nada se resiste o que más bien no puede encontrar un freno sino en la figura insólita que marca un límite (la sigla *Batman* sobre la luna, velando sobre Ciudad Gótica). Universo en expansión, universo en desplazamiento (pero –estamos en América– universo que conlleva demasiado realismo residual).

Otro aspecto de esta percepción: la monotonía. Lo que los americanos parecen perder es el sentido del tiempo fuerte y el tiempo débil. Los tiempos “fuertes” del pasado (fragmentos de bravura) viran al “demasiado fuerte”; los tiempos “débiles”, al “fuerte” (pero solo expresan –son lo contrario de Resnais– una sensación de aceleración enloquecida y vacía). Para que un poco de poesía se abra camino allí dentro sería preciso que los tiempos fuertes vuelvan a ser débiles (sin duda algunos momentos en *King Kong* o, si la memoria no me falla, en el primer *Superman*, con Glenn Ford). Pero no es de poesía de lo que se trata en *Batman* sino de un episodio más en la lucha intrínsecamente puritana entre el espectáculo como mal y el anonimato como bien. El desajuste del espectáculo mediático por un sobre-es-

pectáculo cínico y realmente criminal. La idea del dictador como *clown* fallido, vinculada a Chaplin (el rictus-sonrisa viene de *Un rey en Nueva York*), y el comentario al *keep smiling* americano. Los valores ascéticos (el Bien) están aquí fuertemente marcados por el viejo mundo; los valores lúdicos (el Mal) están más bien del lado de los desfiles americanos, de Disney, de la cultura del juguete-que-mata.

Notas sobre *Palombella rossa*, antes de que esta película se convierta, por sí misma, en todo el cine.

\* Un filme que transcurre al borde de una piscina *a la que ninguna persona es empujada o cae por inadvertencia o para hacer un gag*. Definitivamente, ya no se trata del cuerpo burlesco (que cae y se levanta). Después de Tati, Sellaers y otros, un paso más en el sentido de lo cómico no corporal. Resultado: miraremos de una manera diferente a alguien que corre en torno a una piscina porque está claro que no caerá en ella (o también al árbitro vestido de blanco, funámbulo bello y ridículo). Resultado: más simplemente, el cuerpo exhibido es el de lo deportivo, fuera de toda puja al estilo *body building* y/o burla. El cuerpo de Moretti posee una belleza extraña (la de los nadadores de músculos longilíneos, lampiños). El cuerpo, de hecho, se ofrece a una autonomía relativa: funciona bastante bien. Eso se decide del lado de lo *mental* (el cuerpo no recuerda *sus* razones, obedece, hace lo que puede y sabe lo que puede).

Gran parte de las cosas bellas del filme proviene de esa liberación del antiguo burlesco; sus dificultades, de la fabricación de un *burlesco mental*. Y si no obstante, en el momento en el que ya no se lo espera, hay un montón de gente completamente vestida en la piscina, es al final del partido y en un movimiento común (¿ritual?), cuando la gente salta al agua. Hay, al mismo tiempo, desplazamiento y generalización del gag.

\* Democracia de base. Somos liberados igualmente de la jerarquía de los personajes (principales, secundarios, figurantes), porque todos son iguales, *antes de la primera imagen y por derecho propio*. Ejemplo: la manera en la que M. encuentra a su propia hija Valentina (*ciao papa!*) viene un poco de Ferreri o de Buñuel, otros adeptos al rodaje siempre-ya-democrático. Pero contrariamente a Fellini, que trata sus “apariciones” como objetos alojados para siempre en un solo cerebro, M. los hace pertenecer simultáneamente a dos órdenes de realidad: para-él y para-ellos. Ya no podemos hablar del autor y sus fantasmas, porque esos fantasmas son el resultado de una situación en la que es preciso ser dos para crear, muy efímeramente, una *figura*.

\* Figura. Cuando M. empuja al pequeño católico pegajoso que lo persigue, ambos forman, durante un breve instante, una “pareja” y la cámara está allí donde está la figura coreográfica filmada. La tentación de “hacerse uno” con

algo (el equipo, el agua —el partido, la gente “como un pez en el agua”) es una tentación tan eterna como eternamente frustrada. Con Valentina (cabezazos), la periodista (la bofetada), el jugador junior (Gennaro), *etc.*, siempre es preciso encontrar la *figura* que haga que, estilísticamente, eso pueda durar un poco. Pero lo que es todavía más fuerte es que M. forma igualmente una pareja (*siempre improbable*) con personajes fantasmas (el antiguo “gusano fascista”), recuerdos de infancia, partes de sí mismo, *etc.* M. está, por lo tanto, como dice Deleuze, “muy habitado en el interior de sí mismo” y el burlesco mental tiene que ver sin duda con esa *saturación* propia del individuo moderno.

\* Nada dura. La idea del partido de waterpolo (con una suerte de cuenta regresiva, sin embargo) es evidentemente práctica, ya que permite alojar tanto una mini-duración como bombas de fragmentación. Pero estas duraciones no son ralentís-para-ver-mejor o “milagros prolongados de algunos segundos”, como en Godard; son hipótesis plásticas y poéticas, es decir, desmigajan la idea de una conciencia que *se intensifica* por sí misma. Es el privilegio del cómico que debe, fundamentalmente, confiscar y re-distribuir.

\* Embragues. Es evidente que, contrariamente a los moralistas puritanos, M. acepta la “ley del embrague” como una ley ineludible. Es quizá el primero que la utiliza con una idea en la cabeza. Llamo “ley del embrague” a esa sensación que siempre me ha exasperado y que consiste en confiar a ciertos elementos (generalmente a la música, pero también a la cámara lenta) un derecho de *preferencia* sobre la escena que sigue, es decir, en actuar sobre nuestros reflejos condicionados por la publicidad o la pornografía. Como en *La misa ha terminado* (el sacerdote-la pelota-el regate-la caída), aquí tenemos la serie tengo miedo-me hundo-dribleo-pierdo la pelota de entrada. Estos efectos de embrague son muy refinados, ya que actúan sobre el mismo resorte obsesivo que explica el penalti fallido (derecha-(izquierda)-derecha-izquierda). Funcionan solo durante un corto tiempo, un tiempo conquistado por encima de los otros. El más bello ejemplo, más bien pasoliniano, es el de la canción de Elvis Presley que impone silencio. Allí también, libertad, figura.

\* El agua. Filmada como nunca. Por más que sepamos que el waterpolo transcurre también bajo el agua, la cámara de M. se rehúsa a ser subma-

rina. Rechazo de la profundidad –¡que hace de esta película la respuesta del cine al audiovisual! (*El gran azul*). El agua es una superficie, a menudo filmada desde arriba, como una partida de go, pero una superficie especial que es preciso volver a recorrer sin cesar, arar con el cuerpo (bustrofedon). En Besson, la ideología es la del “silencio de las profundidades”. Apunta a un público sencillo que no *sabría* que mar = madre. En M., imposible no saberlo. Se trata de la relación con la madre, por supuesto, pero no porque esta represente en sí misma un elemento-refugio sino porque no ha permitido al pequeño “cambiar de deporte”. Madre moderna, autoritaria, por lo tanto, y no la mamá fundamental o Madre ausente. Pregunta interesante: visto lo que sabemos de freudismo, ¿debemos interpretar como psicoanalistas las burdas negaciones de los personajes?

\* Hablar/llorar/callarse/cantar. ¿Cómo escapar a la “retórica periodística”? Bonita pregunta. M. jamás está satisfecho con las lenguas que atraviesa. Los charlatanes lo exasperan. Debe crear por completo –idea de P.K. como el Chaplin de *El gran dictador*– las condiciones en las que puede dar un mensaje. La amnesia del inicio (en cuanto al “acontecimiento del martes”), el esfuerzo por recordar lo que se ha podido decir, el rechazo de la lengua de la entrevista, la repetición maníaca de una frase (*che significa oggi essere comunista?*) que, a fuerza de ser repetida, recobra un poco de su sentido, el canto como fuga salvífica.

\* Individualismo. “*Siamo uguali, siamo diversi*”. Antes del segundo accidente (antes del final, con el verdadero *lob rojo*), M. se vuelve loco al volante al no poder articular los dos términos del individualismo moderno: singularidad, por un lado; igualdad de derechos, por el otro.

\* Relación con el cine. Cuando transmiten *Doctor Zhivago* en la tele, todo el mundo, como en la misa, va a ver el final de la película y alienta, como en el deporte, a los personajes. Hay una no-toma de partido del cine como fetichismo de lo que es *fatalmente filmado, cerrado*.

Formidable voluntarismo, optimismo loco. Punto de vista que da la espalda a las versiones melancólicas del “eso ha sido” y vuelve a colocar el cine en el centro de la cultura popular.

\* El cómico. Antes, el cómico era un ser singular, “de más”, chivo expiatorio del grupo, portador de la verdad, etc. M. prolonga al protagonista de *The Party*: está desplazado pero *la cosa funciona de todos modos*. Jugador de 35 años, fastidioso y fastidiado por todo su mundo “fijo”, eso no impide el funcionamiento normal de las cosas. Vieja idea. De ahora en adelante, entre nosotros, la cosa funciona, lo que fue hecho para funcionar, funciona, ya no podemos reímos (o quejarnos) del mal funcionamiento del mundo. Por el contrario, ese funcionamiento es lo que nos angustia y nos hace reír.

## MIGAS 1

Chang y Agassi. ¿Por qué el tenis, de golpe, es menos interesante? Porque estos muchachitos *rezan* y porque eso forma parte de su imagen. Pequeños campeones de Dios y del *melting-pot* americano, es un poco demasiado. Las justas, el Medioevo. El deporte es interesante, porque es el único ámbito que justifica la tele (y viceversa) y porque lo que vemos irrumpir en él (en primerísimo primer plano) es quizá el síntoma mayor de la época. (Existe una empresa que administra *la imagen de Maradona*). Hasta ahora, las relaciones entre el deportista (y toda estrella) y su imagen eran vistas en términos de alienación. Una estrella es una imagen de la sociedad a la que es periódicamente sacrificada, no sin *pathos* (yo quiero ser yo, etc.). Pero basta que entre la estrella y lo social exista una mediación para que la estrella sea liberada de *su pathos*. Hasta ahora, un deportista era un manager, un masajista, dos o tres personas, una familia. Hoy, un deportista es una empresa completa con técnicos en todas las ramas. Alrededor de Agassi hay por lo tanto un Sr. Comunicación, un Sr. Imagen, un Sr. Psicólogo, un Sr. Cuerpo y un Sr. Alma. Esto no quiere decir que Agassi no sea nada, sino que es responsable de todo y no tiene que *responder* por nada. Ahora bien, lo que hacía del deportista una bella figura del individualismo heroico era que intentaba responder (Marilyn leyendo a Platón, Delon amante de la pintura y Bardot, de las bestias).

En lugar de ser la sede imposible de todas estas dimensiones, la estrella deviene el punto de aplicación de todas las técnicas (por ahora, solo las religiosas faltan a la cita). Sin duda, ese *alivio* es lo que permite la puesta en órbita económica del *producto* (que no es el hombre sino la imagen) y la creación de un número considerable de oficios-de-la-comunicación. En cuanto al sujeto, este está liberado de aquello de lo que no es especialista, ya que, atados a su cotización, tiene *sus* especialistas propios.

## PERSONA -"HOMBRE"- INDIVIDUO

Las tres revoluciones (americana, francesa, rusa) necesitan "personalidades" fuertes para promover al hombre -y al ciudadano. El individualismo actual necesita el discurso humanista para librar al ser humano a una economía generalizada. Desajuste obligatorio ("toda nueva idea avanza enmascarada").

## VELOS

El tema central es la escuela. La escuela tenía que ser neutral para que a la sombra de ese elemento social neutralizado un cierto saber se pusiera en circulación. Neutralidad relativa, por lo tanto. Pero si ese saber entra en crisis, es la neutralidad de la escuela lo que vuelve a ponerse en discusión. Algunos quieren reinstalarla a la fuerza: la escuela como lugar sagrado, "templo del saber", etc. El laicismo como anti-religión o pseudo-religión. Otros ya han tomado partido por la escuela como lugar técnico puro, sometido a la economía de mercado (escuelas de niveles diferentes, intervención definitiva del audiovisual y el ordenador, reemplazo de los "mediadores" de ayer: los profesores, tratados como perros). La escuela religiosa (re)asegura a la persona; la escuela laica fabrica al "hombre"; la escuela actual anima al individuo. Comprendemos el pánico de un Finkielraut: atrás, el oscurantismo de la pertenencia siempre-ya allí; adelante, el oscurantismo de una pertenencia-a-conquistar-esforzadamente.

## NÚCLEO DURO

Un mediador que *se transmite al mismo tiempo* que lo que transmite. He aquí una de las cosas que conciernen al núcleo duro del cine: Morretti. Más bien, los cómicos. La escuela (*Bianca*), la Iglesia (*La misa ha terminado*), el PCI (*Palombella Rossa*). Mediación sin uso, enloquecida, estorbada por su propio cuerpo. El cuerpo del sacerdote, del profesor, del diputado-deportista (dos cuerpos).

Transmisión sin mediación, o afinamiento de la mediación, reducida a una faceta, una función (ver más arriba: Chang, Agassi...).

Si la persona fuera un nudo de fuerzas en una red; el hombre, un círculo con un núcleo y una periferia; y el individuo, una suerte de poliedro facetado, expuesto al tener más facetas a más estímulos del exterior, capaz de más conexiones pero *más superficiales*. Nuestro mundo es más superficial porque hay *más superficies que son otras tantas interfaces*. El corazón está desguarnecido, el núcleo ya no es un núcleo duro sino vacío (esto sería la niponización de nuestras culturas).

La persona es un espacio interno de reverberación (*per-sonare*), una máscara más fuerte que las otras. El hombre es algo así como el esquema de la nasa lacaniana en una relación dialéctica con el contexto (de una parte y de la otra del interior/exterior). El individuo es como una gelatina invertida a la que todo atraviesa y *colorea* (mimetismo animal, economía viral, modos).

Todo el mundo está de acuerdo en *ver las cosas así*, salvo que después se complican. Esa gelatina social susceptible de irradiación parece a algunos de una vulnerabilidad extrema frente a los *ismos* provenientes de las culturas personalistas (integristas fálicos) y a otros, por el contrario, dotada de una fuerza paradójica, que se recompone sistemáticamente y que digiere, como plancton, aquello que la agrede y que, obligatoriamente, se vincula al terrorismo. El problema de estas sociedades gelatinosas (fin de la historia y después...) es que extraen su fuerza de la "interfacialización" acelerada de los individuos, es decir, de los progresos exponenciales de una economía viral que, a partir de ahora, ya no debe dejar que nada se le escape.

Lo que en las culturas personalistas (comunitarias, religiosas) escapaba a la economía del intercambio para pasar, como parte maldita, a la economía del gasto (Bataille) debe ser reciclado del lado del intercambio. La religión, el arte, la cultura (todo aquello que es la respuesta a la pregunta: "¿qué hacer con el exceso?") se desplaza entonces del lado del intercambio y pierde toda relación con la verdad. La religión ya no puede reunir sino a perdedores (el Islam, la religión de los desheredados del S. XX), a los que organiza *ideológicamente* con el auxilio de signos arcaicos (velos). El arte, por su parte, ya no está ligado a pensamiento alguno de progreso humano, sino a al pensamiento de una posibilidad individual de mantener su relación con el exceso (URSS). Incluso la cultura es una industria y nada más, al haber perdido su sentido en su propio triunfo. Las culturas individualistas ponen en escena una extraña dialéctica: toda afirmación propiamente "individualista" puede transformarse en mercado.

En el momento del derrumbe de las ideas económicas comunistas, parece difícil hacer otra cosa. De ahora en adelante, la economía capitalista es la economía de lo virtual y solo puede descansar en necesidades inventadas (que se inventan unas a otras), es decir, en una semiurgia (valor mer-

cantil de los signos) cuya base es religiosa (mercado del significante, de la marca, del nombre -modo "snob" japonés o mercado loco de la pintura). Pero también podemos decir (*El gran azul*) que la industria del entretenimiento libera enormes posibilidades de pequeños mercados lábiles y personalizados (modos como el surf, la inmersión en apnea, el senderismo, etc.). Tras la época de la estandarización, la de la personalización (transformación de la antigua "persona" en singularidad codificable).

### WENDERS-YAMAMOTO

Película un poco vana y extensa. Encargo astuto de la tele (Wenders + Yamamoto, París + Tokio, Cine + Video). Inicio simpático, por ser realmente "forzado": Wim interpretando al que no sabe nada (de la moda, de Yohji...) pero al que una inaudita curiosidad habría empujado a saber quién es el buen hombre que ha hecho esa ropa en la que se siente tan cómodo... Luego, muchas puertas abiertas (también por mí).

Cine-Video. Evidentemente, tenemos derecho a preguntar a cada cineasta, a partir de ahora, qué ha hecho con el video (se sirva de él o no). Wim juega un poco demasiado a la pulseada y coquetea con su rendición gradual al encanto del video. Luego extrae del mismo efectos muy godardianos que giran, también, en torno a la idea de *trabajo* (las manos, los croquis, las pruebas). Para un cineasta, el video es un momento de trabajo (el suyo, el del otro). Frente a Yohji, que articula el discurso eterno del artesano japonés (mientras está mucho más allá del mismo), Wenders se siente capaz incluso de colocar la cámara de video *en el centro del pueblo, en el centro de los gestos de los habitantes del pueblo, ¿suponiendo que Japón está lo más cerca posible de una cultura aldeana?* Autor = maestro + discípulos devotos (cf. Ogawa). ¿Y si allí dentro definitivamente no estuviera el viejo Heidegger y su cabaña? Cuanto más sabe Wenders lo que quiere y quién es (cuanto más lo precede su "estilo") menos necesita el cine, suponiendo que el cine es *la búsqueda de una frontera inmaterial entre dos fuerzas que empujan, una imagen necesariamente "entre", mientras el video es un mundo, otro mundo (no forzosamente humano) distinto de aquello que está "en el medio"*. Ver, en esta línea, Kramer (*Route One*). La crisis del cine es la crisis del "entre".

Por otra parte, no me sorprendería que *la imagen* sea severamente reprendida muy rápidamente. A partir del momento en el que la imagen ya no es una línea de demarcación, pierde su grandeza de cine. Finkielkraut, al que no le gusta el cine, opone el “mundo de los principios” al “mundo de la imagen”. En consecuencia, toda la pedagogía godardiana no habría servido para nada. El cine: me oriento en un mundo que no es (sino) el mío. El video: me pierdo en un mundo que no es sino el mío. Perderse, ahogarse, el baño amniótico del video.

### DEL BARRIDO

Esa idea de irradiación (continuación). Conversando con alguien (¿Jousse?), tracé la relación (no obstante simple) entre lo que he escrito sobre la información-como-irradiación (los velos) y la naturaleza de la imagen electrónica. En ambos casos, se trata de un fenómeno de *barrido* regular de un campo dado. Por lo tanto, de una combinación “vigilancia + tiempo”. La concepción antigua (muy idealizada) consistía en colocar primero lo real (el acontecimiento) y luego la mirada sobre el mismo, su tratamiento, su restitución, su interpretación (dos tiempos; por lo tanto, una dialéctica). La concepción actual coloca en primer lugar el barrido y la localización de las modificaciones entre dos barridos. Estas modificaciones no son forzosamente “acontecimientos”, pero si son convenientemente estudiadas como síntomas (indicios peircianos) *crean* el acontecimiento que invocan y lo crean de una manera cada vez más fatal (imposible, de ahora en adelante, hacer sintomatología relativa, como Barthes o Godard, la escalada a los extremos es a la vez el acto mediante el que se cede al terror y el acto con el que se lo domestica). Es viable, entonces, el paralelismo entre la información y la imagen electrónica: se trata de un barrido del campo social, como una pulsación regular (es el viejo sentido de ese eslogan que nos fascinaba, a JPO y a mí, “siempre pasa algo en las Galerías Lafayette”) que pasa de una imagen abstracta y fuera de foco (sondeo, síntoma desfasado, indicio) a una imagen concreta y definitiva (la que quedará). Los actuales acontecimientos mundiales, todos ellos de una gran carga simbólica, permiten rondar esa maquinaria de imágenes. Tiananmen dio bastante rápidamente la imagen realmente inolvidable del hombrecito frenando los tanques y, hoy mismo, día del fin del muro de Berlín, el noticiario de TF1 comenzó y se cerró con una misma imagen: los golpes de pico sobre el muro.

Esa imagen es una “proposición”, en el sentido de la moda, y tiene la posibilidad de emblematizar el momento histórico. En la senda de Godard, siempre hemos protestado contra la confección de la imagen “única”. “Siempre dos imágenes”, decía Godard (de ahí la necesidad del montaje, es decir, también, de la dialéctica) ¿Pero no es más razonable decir la imagen 0, la imagen 1 y la imagen 2? La imagen 0 es la ausencia de imágenes, es decir, la ausencia de toda posibilidad de libertad colectiva (pero no de libertad individual, por eso el retiro místico). La imagen 1 es la que acabo de describir. La imagen 2 es *la que haría falta* si, en todo caso, quisiéramos respetar la necesaria complejidad de las cosas humanas. Tal vez goce, placer, deseo. Confieso ser más escéptico que antes acerca de este “haría falta” porque me parece (voluntarismo puritano) dar la espalda a lo que es una imagen: una frontera, una interfaz, una cinta de Moebius *forzosamente legible de ambos lados, porque de ambos lados está escrita*.

La imagen electrónica (continuación). Esta imagen es pues una función del tiempo. No el tiempo del objeto observado (duración baziniana) sino el tiempo de la máquina observadora (estroboscopia). El cine “muere” en el momento en el que su principio (la persistencia retiniana) es aplicado, por el universo mediático, a un mundo más vasto. Si el cine capturaba veinticuatro veces una situación *simultánea* (“*In presentia*”), la de la realidad dispuesta ante la cámara, el audiovisual se empeña en la simultaneidad absoluta del mundo. Pero como el mundo es demasiado grande para constituir un espectáculo generalizado (fin de los fantasmas paranoicos, de Vertov a Lang) es necesario redefinir sus unidades pertinentes (la del “acontecimiento”, la de la “conmemoración”, la de la “visibilidad”, etc.) para crear *otra persistencia*, ya no retiniana sino cerebral.

## VICTIMOLOGÍA

Leí en *Libé* un artículo sobre la “victimología”, disciplina que ya existiría (en Estados Unidos) y que tendría por objeto el estudio de los comportamientos de las personas que, por una razón u otra, han sido *víctimas*, “inocentes”, por supuesto. Género: sobrevivientes (Bettelheim: *Sobrevivir*), rehenes liberados, etc. ¿Es un paso atrás o un paso adelante? En todo caso, es un signo.

Pregunta: ¿ha habido un momento en la historia en el que el “derecho del más fuerte” o la pertenencia al campo del más fuerte haya sido vivida como legítima, dichosa, sin remordimientos? Acabamos dudándolo. ¿Acaso la Inglaterra imperial y victoriana, por ejemplo, realmente secretó eso? ¿O la legitimación siempre ha debido ser acompañada por una idea de elección, de misión superior, de milenarismo salvador (las tres revoluciones “democráticas”, también las revoluciones “nacionales”)? En la medida en la que, de ahora en adelante, nada es “elegido”, la fuerza está desnuda.

Este será el problema de Japón: la potencia sin contenido, la tautología (Japón = Japón) sin propósito. El problema de la URSS es correr el riesgo de reemplazar una elección desastrosa (el comunismo) por una elección más antigua (la religión). Y, entre ambos, batidos por los japoneses en cuanto al materialismo y por los rusos en cuanto al espiritualismo, los americanos padecerán la primera gran bofetada de su historia. Europa es una hipótesis que reagrupa antiguos combatientes de la elección (quizá ese pasado es su mejor salvaguarda). El Islam es otra hipótesis, que reagrupa en los albores del S. XXI a una buena parte de los “perdedores” del S. XX.

“Enrojecer de potencia”, decía Nietzsche, citado por Blanchot. Bien parece que esto es lo que ocurre. Los pueblos o las naciones tratan de vivir su potencia en tanto *víctimas*. Los más fuertes, poco orgullosos de su fuerza y poco dispuestos a darle un sentido (Godard: “la democracia es más fuerte que la tiranía”), *roban* a los otros su debilidad y se envuelven en ella. Por eso el racismo es más fuerte que nunca, porque el racismo consiste en acusar *a los más débiles de gozar en el lugar de los más fuertes*. Por eso, en la lista de espera de las “víctimas” del mundo entero, es necesario incluir no solo a los grupos que han sufrido realmente un daño (judíos, armenios, kurdos...) sino también a aquellos que son a menudo responsables del mismo. El caso ruso es el más preocupante, porque con el desmoronamiento del “Imperio” de los zares, los rusos blancos se reivindican como “minoría” (exactamente como todos los “pequeños blancos” del mundo, empezando por los americanos). Por lo tanto, la lucha para figurar entre las víctimas es sangrienta (negros y judíos en Estados Unidos, armenios y azeríes en la URSS).

¿Acaso no proviene todo esto, en definitiva, de la persistencia de la ideología cristiana reemplazada por la izquierda? (Girard, que escribe que el golpe maestro del cristianismo es haber decidido que la víctima –el chivo expiatorio– era inocente y que allí reside la superioridad de esta religión sobre las otras. Lo que es cierto, al menos políticamente).

La idea de que las víctimas son *mejores*, ¿no es la trampa fatal? ¿No hemos tenido una necesidad terrible de esta idea para justificar nuestro “humanismo” de fachada? Exactamente como esas películas americanas anti-racistas que mostraban negros sublimes. Esto querría decir que el humanismo, como principio, realmente nunca comenzó. Por ejemplo, ¿no tiene graves consecuencias llamar “holocausto” a la masacre de judíos? ¿No es el holocausto el sacrificio de vidas humanas que una colectividad se inflige con pleno conocimiento de causa (para calmar a los dioses –aztecas, incas)? ¿No es escandaloso interpretar así el hecho de que han muerto personas que querían vivir? (Supongo que caigo en un debate antiguo, entre Nietzsche y Bataille, el debate de la soberanía. El único pueblo soberano sería el de los gitanos, ya que no reivindica nada como compensación del mal que se le ha hecho).

Sin duda, asistiremos muy rápidamente a tentativas de respuesta. El “humanismo”, sin duda, alcanzó un límite. El humanismo en tanto reconoció al otro, *a no importa qué otro*, el derecho de proceder a mi definición. Ya nadie espera de los pueblos del antiguo “tercer mundo” sabidurías sepultadas y saberes inmemoriales (porque eso puede ser el Islam, la ablación de clítoris en las niñas). A la inversa, la salvaguarda del planeta (geocracia) corre el riesgo de tomar el lugar del progreso de la humanidad.

YA NO NOS MASTURBAMOS. Cólera una poco sobreactuada ante la campaña de publicidad de la nueva fórmula de los *Cahiers*, campaña que juega con la imagen de los *Cahiers*, imagen que incluye desde siempre la idea de masturbación intelectual. Candidez de los *Cahiers* frente a la publicidad que creen instrumental, mientras que hace un tiempo que la publicidad se ha transformado, por su propio triunfo, no tanto en un guiño de ojo que acompaña al producto (estoy contento de esta expresión) como en *una auténtica información sobre un deseo*. Desde el momento en el que la publicidad es mala, la información es percibida de inmediato (y no son las irrisorias pro-

sopopeyas las que cambian las cosas). Así es como el deseo bastante bajo de normalidad ordenada y estados de ánimo previsibles de los *Cahiers* fue decodificado al primer golpe de vista.

Cada vez menos gente quiere ser espectadora, cada vez más gente quiere ser autora.

### ACERCA DEL CARÁCTER "INHUNDIBLE" DEL PCF

Rostro tumefacto de Marcháis en la penumbra: *todavía* está mintiendo o, más bien, intentando arreglar las cosas. Patético y repelente, pero no banal. ¿Qué hay, en el fondo, en el ser comunista? Una potencia de decir *no*. Lo irritante es que ese no es tanto el no a la injusticia o a la opresión (resistencia) como el no a la evidencia, al sentido común, a la honestidad intelectual (colaboración). Y si la política comunista está descalificada desde hace mucho tiempo, la actitud (que va del rechazo de la opresión al rechazo de la evidencia) no lo estará jamás. ¿Es porque la "dignidad" comunista (de base) no reside en un "no quiero saber nada de eso" (ante la fuerza, la riqueza, el poder: una forma de estoicismo moderno) que degenera trágicamente en un "no quiero saber nada en absoluto"?

De modo que todo transcurre rápidamente, en este momento. La liquidación de la política comunista y la "liberación" (como Aladino en su botella) de un *ethos* comunista.

a) Jean N., siempre perspicaz, me hace notar, a la salida del filme de Rochant (*Un mundo sin piedad*), la figura vagamente conmovedora, en todo caso negativa, de un proletario tipo que exhibe el *Huma*. Pero hay cosas así (he olvidado cuáles) en Garrel y en la película de Moretti, por supuesto, en el momento en el que Occhetto va incluso a renunciar a la sigla PCI.

b) El texto de Peter Schneider, hoy (15 nov.). "¿Qué es lo que prueba que los valores del Este se evaporarán como quien no quiere la cosa?", se pregunta. Reservorio de moral, el Este (ya que es ahí donde los individuos fueron los mejores, aun para ser dignos o indignos, nobles o innobles, puros o corrompidos).

## DAR VUELTA EL MURO

Jean-Loup Rivi re, en el teléfono, tiene una bella idea: habría que *dar vuelta* el muro, me dice. El Este vería lo que veía el Oeste (los grafitis); el Oeste, lo que veía el Este (nada, sin duda). Haría falta un Cristo.  Qu  hacer con el muro? Podemos escamotearlo. Podemos diseminarlo en pequeños trozos-fetiches. Podemos convertirlo en un museo. Darlo vuelta,  por qué esta idea es tan fuerte?

La *interfaz*, idea para ahondar. Ayer, escribía: pérdida de lo real (el agujero negro), desvanecimiento de lo simbólico (la grilla), pérdida de control de lo imaginario (el límite). Ahora, de golpe, esto me parece evidente: no hay imaginario *sino* límite. Límites humanos. Límites intra-humanos. Siempre Bazin, en el fondo. Habría una recuperación del límite *en el interior* de los grupos (el humanismo habría fracasado, entonces, al mismo tiempo que el comunismo, como pensamiento de la aventura humana en bloque), por eso tantas resurgencias del pasado (pertenencias étnicas, nacionales, religiosas).

Pero lo que tal vez lo que se juega en esa pérdida de control del límite es el pasaje de una línea imaginaria (y tanto más engañosa) a líneas materiales: interfaces. El muro divide y reúne. Pero el muro es *legible* de ambos lados. Cuanto más es un objeto artificial (construido en una noche, "a la fuerza"), más alimenta el imaginario (nosotros/ellos). Los límites se reorganizan espontáneamente (por ejemplo, para un nuevo "nosotros" alemán,  cu l es el "ellos"?:  la URSS?  Europa?). Pero la URSS se deshace (mismo proceso ruso blanco/soviético al geno) y Europa está lejos de estar hecha. En definitiva, la *pax* soviética, como la paz austro-húngara, otomana, ofrece un "otro" tan desmesurado que se lo odia sin atacarlo y, sobre todo, sin atacar a los vecinos.

Público/privado. De un lado del velo, la mujer que dice "quiero permanecer oculta (porque me doy a otro que no eres tú: mi hombre, mi Dios)". Del otro lado del velo, el laico que dice "no quiero ver ese velo (porque introduce un tercero en mi relación con las mujeres)". El imaginario del laico (que él es un hombre y ella, una mujer) tropieza con una estructura simbólica (ella, él y el otro), una manera novelesca de volverse loco. En el caso de

los estudiantes, el laico hace entrar otro “otro” (el Estado educador) y se reprocha luego entrar en una estructura religiosa. En ambos casos, no se ha sostenido la confrontación imaginaria, no se logrado construir nada por encima de ella. En términos estrictamente lacanianos, es imposible (no “fundamos” nada sobre la imagen pero la imagen quizá permite inventar distancias humanas en el interior de lo que está fundado). Al mismo tiempo, me parece que todas nuestras sociedades hacen como si lo contrario fuera posible: si está perdido lo real, si está liberado lo simbólico, confiaríamos en lo imaginario.

Para ello, sería preciso un pensamiento de la interfaz: el velo (el muro) pertenece *al mismo tiempo* a uno y otro. Pero la interfaz no es un *recto-verso*, es decir, lo que se inscribe en ella puede muy bien no ser del mismo orden (por ejemplo, las mujeres esconden sus cabellos porque en su cultura el cabello es lo que continúa siendo el elemento más sexual, pero lo que agrede al laico es que se oculte la boca) y *coexistir*. El límite sería el lugar de encuentro público/privado. Esto quiere decir: si encuentro una mujer velada, debo ser suficientemente “yo mismo” (y nada más) para saber si eso me agrede o no (porque tengo el derecho a ser agredido —*a partir de mi lado del velo*) pero no tengo nada que decir acerca de las razones que supongo en la mujer velada (el integrismo, el Islam, etc.). Porque las ignoro. Eso sería (muy improbablemente) una resolución puramente estética e individual de un encuentro en el que no se haría intervenir a tercero alguno (en el fondo, es el sentido de la bella escena de la película de Garrel entre las dos mujeres y su exigencia absoluta del diálogo: por el simple hecho de que yo te hablo, de que las dos estamos aquí, debes responderme, incluso mal). Pero se trata todavía, podríamos decir, de una artimaña del lenguaje: la inmanencia pura (el *hic et nunc*) juega como “deber”.

Mi idea (un poco extrema) después de todo este psico-velo. Se abandonó la escuela pero nadie lo dice. Incluso ya ni se dice que la escuela está “en crisis” o que hay que reformarla. No hay un solo país del mundo donde la escuela no desespere a todo el mundo. Los docentes son reemplazables (por las máquinas y por “formadores” o “animadores”) y el mercado del saber está regido por la economía. El velo actualiza la vieja confrontación de la enseñanza laica por los religiosos. Por otra parte, ilumina el hecho de que de la ideología laica queda un fondo más “religioso” de lo previsto. Pero

nadie debate el contenido de la enseñanza, mientras que el hecho de que una chiquilla no aprenda a nadar o (en América) sea privada de la teoría darwiniana son hechos bastante graves.

*Todo analista impiadoso, todo denunciante de las apariencias, y con mayor razón todo "nihilista", no es sino un místico bloqueado y eso únicamente porque se rehúsa a dotar a su lucidez de un contenido, a desviarla en el sentido de la salud asociándola a un propósito que lo supera (Cioran).*

### ¿ESTETICISMO LIBERTARIO?

¿En qué sentido puede haber un esteticismo "libertario"? Algo que no sería sin embargo la relación folclórica con el otro (disfrazada en sí misma para un sujeto que disfraza su sexualidad: Loti) pero que sobre todo no estaría fundada en los celos del goce del otro. El esteta no debería saber nada de lo que el otro incluye en su apariencia pero se otorga el derecho de *juzgarla*. El moralista, en cambio, ni siquiera ve la apariencia y solo se interesa, hasta el vértigo, en lo que ella indica del *deseo* del otro (pero se elide de ese deseo). El ser ético, por su parte, siempre se ve como un *partenaire* separado (¿lo ético/la interfaz?). Pero todo eso derrapa cuando lo que se *envía* interminablemente al otro (sobre todo si pertenece al campo de los dominados) es la intimidad de su relación con su propio Otro. De allí derivan todos los racimos (no soy yo el que está celoso, es él/ella, que me provocó).

El esteta es Minnelli cuando le parece que el uniforme alemán deslució la campiña normanda y, por lo tanto, que los nazis se equivocan. Pero si, por esta razón, lucha contra ellos, ¿no es esto *más fuerte* que las razones de las almas bellas? Solo sería preciso que estemos seguros de esto, a fin de no enamorarnos tontamente de los verdugos porque son bellos (Cocteau, Sachs, Genet). ¿En qué momento la *fealdad* soviética es parte del desastre? ¿No fue parte del contenido positivo, ético, del comunismo? ¿No ha sido deseada, deliberadamente, rabiosamente?

### ESQUEMA V

Por ejemplo, A y B. A (director de Creil), B (Samira). A pertenece al grupo dominante, B al grupo dominado. A no tiene relación con B excepto por A' (la estructura "en el nombre de"... el Estado, el laicismo, el espacio público), que B padece. Pero un día B decide desplazarse también un lugar y apela a su estructura "en el nombre de" (Dios misericordioso), B'. Se crea un rombo.

A → A' Mi relación con "mis" valores en tanto ellos han triunfado pero están amenazados a) por la privatización económica de la escuela (concepción puramente técnica), b) por el retorno de las viejas concepciones privadas (religiosas).

A' → B Las relación de estos valores y de aquellos que se "benefician" automáticamente: integrarlos (como grupo) o entregarles armas (como individuos).

B → A' Su relación con esos valores en tanto los interiorizan como un arma, por ejemplo, ya sea para pasar del lado de A, ya sea para volverlos contra A.

B → B' Ante las dificultades de esta situación, los valores que actúan como el refugio de una necesidad de comunidad (no para el individuo, sobre todo mujer) encuentran una estructura "en el nombre de" (Dios).

B' → A Esta estructura ataca al sujeto A allí donde no se lo espera: en su insatisfacción religiosa (conversión al Islam).

B' → A' (y vice versa) Las dos estructuras "en nombre de" entran en guerra porque se excluyen la una a la otra desde siempre. Se arranca el velo, se construye el muro.

A → B La relación es lo que es preciso trabajar sin cesar. En su forma pura, representa el daño de una parte maldita (amor, santidad, traición, ñam ñam). Demasiado mediatizada (por A' y B'), reconduce a las guerras de religión. Sería necesario que fuera apenas mediatizada (hipótesis de la interfaz) a fin de la que la línea A'-B' ya no sea una línea de puntos (absurda e inmaterial), una pura barrera (de alambre de púas), sino un muro bifaz, escrito de manera diferente en sus dos lados. Más valdría que la muchacha dijera "soy yo la que..., ya que mi religión no me lo pide forzosamente pero eso es lo que me gusta", es decir, que recobre en su nivel un poco de elemento simbólico. Pero esto parece ciertamente imposible.

## MIGAS 2

## CATECISMO AUDIOVISUAL

No faltan signos de una evolución de la televisión hacia aquello que siempre me ha sublevado: la necedad filistea y estrepitosa del orden moral. Hace un tiempo, solo encontraba en el cine americano esa rentabilidad espectacular de la dramaturgia del Bien. Hoy, hay definitivamente una “americanización” de la tele francesa y los De Closets y Zabel son por cierto la versión laica de los tele-evangelistas, justicieros del pecado y socios-titiriteros del submundo.

Por ejemplo, el programa consagrado al *doping* en el deporte (*Méditations*). Súbitamente, estamos muy lejos de lo que solo Polac supo hacer vivir (*Droit de réponse*), a saber, la dramaturgia del informe caliente, difícil de transmitir, en el que, en un gran burdel, acabamos no obstante por adivinar las razones (y las mentiras) de todos y cada uno. Se trata, esta vez, de un exorcismo colectivo que funciona en base al siguiente guion: todos los deportistas se dopan-se rumorea que todos los deportistas se dopan-el rumor es equivocado-no todos los deportistas se dopan-solo un pequeño número-Ben Johnson, por ejemplo. Al final del programa, en el que no aprendimos nada nuevo, se distribuye una plaquita más y se salva a la oveja negra. Ya no se trata de “comprender” las razones del dopado y las de quienes lo dopan, ya no se trata siquiera de informar; se trata de exhibir una clase íntegra, sabia como una imagen, de deportistas sanos, puros, lípidos y jóvenes y franceses para que la existencia del *doping* represente una molestia al nivel de la imagen. Esa es la imagen que es preciso “salvar” y, esta vez, ya no nos privamos de convocar a un chivo expiatorio (un deportista) y de permitir que se exprese el discurso “natural” de los buenos deportistas.

Historia conocida: la estética publicitaria (y sus sueños pornográficos de funcionamientos aceitados y de cuerpos puros y sanos) pasa ahora al estadio de una dramaturgia al Servicio del Bien. Ya no el Bien como valor o búsqueda sino como imagen-inmediatamente-reconocible. Como catecismo. Tenemos que *verlo*, tenemos que reconocerlo al primer golpe de

vista. La imagen ya no es un momento provisorio, un instrumento, un medio; es una imagen piadosa, un logo, un emblema que libera instantáneamente flujos de adrenalina pasional, que permite reconstituir artificialmente lo que, en lo real, se ha deshecho: la unidad psicosomática del hombre, la complejidad de sus motivaciones.

Otros ejemplos:

- el clip contra la droga : un chiquillo se retuerce ante una pared grafitada, en blanco y negro (danza moderna);
- el “botón blanco” de TF1 (que todavía no vi): mi droga es la familia.

Se trata de signos-vacunas, mágicos, que dispensan de la prueba (y, por definición, abren la puerta al engaño-a-los-otros, de nuevo más grave que la mentira –a sí mismo).

Signo, señal, promesa pública, ¿regreso de la idea “militante”? ¿Qué diferencia hay entre el signo “laico” y el signo “religioso”? Ninguna. Para luchar contra el integrismo (pertenecer a un signo), hay dos caminos: el austero y el carnavalesco. El austero (¿años ‘60?) dice que la edad adulta no es la de las baratijas, que la identidad es compleja, que está agujereada, que la imagen es una frontera hacia el otro y no una frontera hacia sí mismo, que ya no hay que marcar a la gente a la fuerza (camisas grises, estrellas amarillas), que la apariencia exterior *no es sino una indicación*. El camino carnavalesco (años ‘70) dice que hay que jugar con los signos, desbaratarlos, aprovecharse de ellos sin creérselo (la magia sin la creencia), que la apariencia exterior es lúdica, provocativa quizá, pero que solo es, ella también, una indicación.

### FRUSTRACIÓN INSTANTÁNEA

Claire Denis, de regreso de Berlín. Incluso allí, se enteró de las cosas por la tele. Emoción, escalofríos y después, muy rápidamente, ¿qué hacer? Va hacia el este. Ve, desde el Parisbar (intacto) cómo una multitud pasa por la Kantstrasse, gente del este que va a hacer la cola para cobrar sus 100 marcos. Nada emocionante, en definitiva.

Sensación actual (por la que volví a conectarme de muy cerca con la “actualidad” y el diario) de que todo va demasiado rápido y no sin aburrimiento (ya, para Praga, las ventas son decepcionantes). La tele (hipótesis) es a partir de ahora tan rápida, omnipresente y eficaz que corre el riesgo de generalizar la pregunta (que nosotros, cinéfilos bazinianos, siempre hemos formulado): *¿qué es entonces lo que esperamos de esta presencia en los lugares?* Ninguna imagen oculta fácilmente el aspecto “animal triste” del coito tele-histórico. A veces una sola (el hombre frente a los tanques, en China, pero es preciso destacar que detiene un flujo); a veces, nada. Cruzamos una vez el muro y se acabó. Llenamos una plaza (Wenceslas) una vez y se acabó. Nos sorprende incluso establecer un *hit-parade* de lo simbólico (Jean Stern, ayer: Praga es más emocionante; los alemanes, en el fondo, siguen siendo alemanes). Tal vez es la oportunidad del cine, la oportunidad de heredar ese resto de gusto por las imágenes “personales”.

2/12

Luego del artículo (mal escrito) “Catecismo audiovisual”, hubiera debido añadir lo siguiente: cuando mostramos *La edad de oro* como un clásico, deberíamos recordar que se trata de un protagonista que traiciona una gran causa humanitaria (la salvación de niños víctimas de guerra) y que lo hace con gritos de odio por los notables endomingados.

Luego del largo ladrillo de Debray en *Le Nouvel Obs*. Al cabo de un mes de deriva-velo, he aquí a qué “escalada a los extremos” hemos llegado. Ya no son los integristas musulmanes, ni siquiera los religiosos en general, a quienes Debray ve del “lado malo” de la barricada; ¡son nada menos que los demócratas! Del lado de la democracia, Debray coloca atropelladamente todos los “fenómenos de sociedad” que, sin perjuicio de lo que pensemos, tienen un lamentable rastro de *vida*. Del lado de la República, Debray erige todo aquello que tiene la rigidez cadavérica y estatutaria de la muerte. La república sería un cuerpo sagrado de principios mejorables; la democracia sería nada menos que el objeto repugnante (la sociedad) al que dichos principios *deberían* aplicarse. La democracia es el conjunto de todo aquello que nunca cedió ante la República y que corre el riesgo de desarrollarse sin ella (como en gran parte de los otros países europeos): no tiene principios sino un resultado amorfo e inquietante, sin otro valor que el operatorio. No es-

tamos lejos de la vieja visión marxista de los años '30 que, al ver en las democracias débiles el último paso anterior al fascismo, esto es, la revolución, no creyó tener que *ayudar* a esas democracias.

Dicho esto, cuando Debray amalgama lo religioso y lo democrático, toca un auténtico tema. Si la democracia es un *proyecto* (y no algo adquirido), esto equivale a decir que la democracia reestructura fundamentalmente el lazo social y encuentra en su camino a la religión que, en el fondo, es la gestión de ese lazo. Que la idea de "democracia" parezca haber ganado en todas partes (contra la idea totalitaria) no quiere decir que no esté sino comenzando, incluso "en casa". Que la democracia sea "el mal menor" es lo que siempre habrá que probar. Que se desarrolle de ahora en adelante a través de los individuos y que esto cree una suerte de mediocridad y de pegamento muy potente es lo que habría que superar. Debray (Finkielkraut también) y otras almas bellas laicas simplemente *dimiten* y prefieren el culto (de las ideas republicanas) a la fe (en el hombre).

MARC GUILLAUME. El contagio de las pasiones. Ensayo sobre el exotismo interior.

- *Industrias del fantasma.*
- *"Hemos aprendido a parecer lo que no somos".*
- La comunicación: de anónimo a anónimo (*citizen band*).
- La "coordinación" (y ya no el comité de lucha).
- *"Las personalidades se enmascaran, se desdoblán, se multiplican, inventan o invierten roles; se tornan imprecisas o se descomponen como la luz blanca de su espectro óptico".*
- *"El sujeto no desaparece: es su unidad, demasiado determinada, lo que se debate, porque lo que suscita el interés y la búsqueda es su desaparición (es decir, esa nueva manera de ser que es la desaparición) o su dispersión, que no lo destruye pero que no nos ofrece de él sino una pluralidad de posiciones y una discontinuidad de funciones" (Blanchot, Michel Foucault, tal y como yo lo imagino).*
- *"Cuanto más interactivo es uno, menos existe (...) Pero esta menor existencia no significa una disminución del ser: el ser es también la puesta a distancia de la existencia"*
- *"Las interfaces, las pantallas, más generalmente las prótesis (de lenguaje,*

*de saber, de inteligencia), se hacen cargo del individuo espectral, lo dispensan de la presencia corporal y, por lo tanto, de los rituales que regulan las confrontaciones de los cuerpos, evitan que comprometa la totalidad de su personalidad en los intercambios con el otro (...) La elisión de una parte del ser es lo que permite, como la elisión de la letra al final de una palabra, enlaces más fáciles”*

– *“Lo que sigue siendo esencial es que, en todas estas situaciones, la mera evocación de la presencia del Otro puede servir de pretexto para explorar lo más profundo del propio Ser”.*

*“La verdad del erotismo es traición” (G. Bataille)*

– *Ectoplasma del otro (...) No subsiste sino la esencia de la alteridad (...) la imperiosa necesidad del Otro. (...) En lugar de ver en el medio técnico solo lo que permite poner en contacto, es preciso ver en dicho medio lo que coloca al otro a distancia, en suspenso, en situación de extranjería o exotismo (...) Entonces se ilumina la conexión, a la vez secreta y evidente, entre relaciones mediatizadas y relaciones eróticas, porque la verdad del erotismo es la negación del otro. Alteridad artificial.*

– *El hombre político es el último hombre abrumado por su totalidad: ninguna actitud espectral le es permitida, bajo pena de desaparición (política).*

– *Nunca la imagen estuvo más cerca de su anagrama, “magia”. Tales oleajes de imágenes endógenas o mixtas ya no son imágenes del mundo; forman más bien un mundo de espejismos.*

– *Se ha roto una tradición: las artes de la ficción (el teatro, la novela, el cine) aseguraban la toma a su cargo de la trascendencia, de la necesidad de desmesura del hombre. Ya no sucede lo mismo con las industrias de lo imaginario... Ya no es el mundo lo que se hace imagen, es el imaginario lo que se hace mundo... Esta declinación se compadece con una tendencia histórica que parece bastante general, en todo caso verificada por el desarrollo industrial: el “progreso” conduce formas “puras” hacia formas híbridas más eficaces.*

– *Mercantilización total de lo social.*

*“Es preferible ser un hombre insatisfecho que un cerdo satisfecho” (Stuart Mill)*

7/12

*Maicol y La cautiva del desierto*

Un punto en común entre ambas películas: son películas *que no tienen nada que reprocharse*. Más la suma de trampas que han evitado que otra cosa. Habría que volver a esta figura de la retórica de la crítica esclarecida: “El filme ha sabido evitar el escollo de... la trampa de...”. A la larga, evitar trampas no garantiza nada sino una cierta “inteligencia” de la película. Además, los grandes gestos innovadores de la historia del cine no proceden del “rechazo a caer en una trampa” sino de una indiferencia inocente hacia toda idea de trampa o de un auténtico disgusto por ciertas maneras dominantes de hacer. Hoy, es más que probable que nada sea más interesante para el cine que “caer en una trampa” (incluso si eso no garantiza el valor del filme, como es el caso del último Brisseau, por ejemplo).

*Maicol*, de Mario Brenta, tiene un hermoso tema: el abandono. Una muchacha (obrero, soltera) y su muchacho (que sufre de estrabismo) *se abandonan* recíprocamente, una noche. Es el punto de llegada del guion de *Europa 51-Aventura* (la desaparición) que, a partir de ahora, se trata con más egoísmo todavía (pero un egoísmo no violento, un respeto sin amor por el “otro”). El filme tiene evidentemente las cualidades de una mirada “documental”, conductista, que “se pega” a la vida, pero no “despega”. Vuelve a plantear el eterno problema del lugar del espectador, que es un lugar de trabajador social, sensible y refinado, pero no comprometido. En el fondo, el proyecto es cristiano, ya que acumula (*recto tono*) un material en bruto y ya no se atreve a hacer intervenir ningún tipo de trascendencia. ¿Influencia de Olmi?

Emoción. Una vez: el muchachito en el metro, solo de ahora en adelante, encuentra, en uno de los últimos trenes, una chiquilla con un tapado rojo, que también tiene un problema en la vista y le sonríe dulcemente. No es tanto la idea, demasiado fácil, lo que me conmueve sino la manera en la que los padres sujetan ese pequeño paquete de humanidad-ropa sucia, atravesada por la idea (monstruosa) del niño como una pequeña persona discapacitada. Pensé entonces (con nostalgia) en la manera en la que Ferreri (el de *Chiedo asilo*) sabía cómo hacerlo, excluidos los buenos sentimientos.

La película de Depardon me dejó totalmente indiferente. Es el mismo callejón sin salida de *Una mujer en África*, con algo de vano y, allí también,

de irreprochable. Sin embargo, dos días después, el recuerdo del filme permanece, reducido a la sola presencia, muy física, de Sandrine Bonnaire. No es su actuación, ni el personaje interpretado, ni el tema (sub-examinado) ni el desierto lo que permanece; es el *cuerpo* de Sandrine Bonnaire, visto desde el punto de vista de un guardián *voyeur* que no es el del filme sino el propio autor. He aquí lo que persiste, aunque sea en detrimento de todo el resto. En este sentido, Depardon ha cambiado poco: vuelve a lanzar al ruedo su triángulo infernal, en el que él ocupa uno de los ángulos; la Mujer, el otro; y África, el tercero. El tema de la "cautiva" y, lo que es más, de la cautiva con el desierto como prisión, es una metáfora de cine, cuyo problema es la disyunción operada por el deseo entre los cuerpos y los personajes. Dicho de otra forma: la mirada documental es la que crea a los verdaderos personajes (pero estos siguen siendo potenciales) y la tentativa de la ficción es la que crea los cuerpos verdaderos (pero no se transforman en personajes). Estamos entonces ante el viejo problema figura/fondo que envenena el cine de Depardon, ya que, sin duda, como todo fotógrafo, Depardon es incapaz de articularlos en el tiempo. La figura prisionera del fondo. El cineasta prisionero de la vacilación entre "poner el acento" en una o en otro. El desierto es bello (el sonido, sobre todo) pero no lo bastante *unheimlich*; es familiar o inquietante pero en forma alternada, nunca al mismo tiempo.

### IMAGEN-ROBOT

Idea a profundizar: nuestras imágenes (nuestra "imagen") *trabajan* para nosotros. Como un esclavo que toma el poder. Como un animal doméstico, una bestia o un robot. La publicidad (la política de la comunicación) nos acostumbró poco a poco a producir una imagen que nos representa ante la mirada de las otras imágenes (según una lógica propia) y *que nos exige* de ser "nosotros mismos" más de lo necesario. Derecho a la pereza.

Pero quizá hay momentos de *higiene de las imágenes*, en los que el propietario de la imagen debe ofrecer la evidencia de que todavía es capaz de ponerla a prueba, o más bien, de merecerla. Catecismo audiovisual. En consecuencia, es con su verdadero cuerpo con el que el dueño de la imagen realizará una *performance* física (tipo "gala de los artistas" generalizada).

En el caso del "teletón", me entero de que periodistas televisivos corren un Bordeaux-París. ¿De qué manera llena esto las cajas de la lucha contra la distrofia muscular? O más bien, ¿por qué es necesario que pase por allí?

La causa caritativa es quizá la única que permite esta higiene, una suerte de cuerpo a cuerpo que anuda a los niños en sus sillas de ruedas con las “estrellas” de la tele “sacrificándose”, es decir, por una vez, *trabajando*. Trabajan para su imagen, trabajan para mantener la imagen que, luego, trabajará para ellos. Por lo tanto, hay una dialéctica.

Por otra parte, habría que medir hasta qué punto es acuciante la mala conciencia para que el personal mediático necesite estas grandes causas recicladoras.

12/12

### PUNTOS DE VISTA

Vieja antena de “nuestra” cinefilia: el punto de vista. Para mí, el “punto de vista” es muy precisamente lo que viene a ocupar el lugar de un cuerpo elidido de la imagen, lo que vemos de la mancha ciega. El punto de vista remite a lo que podría ver un personaje que estaría siempre en el lugar de la cámara. Apoyarse en él implica afrontar inmediatamente problemas de puesta en escena (ya que, de golpe, hay imágenes prohibidas, que no serían coherentes con el punto de vista único). La cuestión del “punto de vista” nos conduce, una vez más, a preguntarnos *quién mira*. ¿Cuál es el personaje suplementario? Por ejemplo, en la película de Depardon, *otro guardián*, un guardián “que sabría”.

El cine del punto de vista único *desaparece* (en el doble sentido de la palabra) en la relación (mística, pictural) con lo “real”. *Es abolido*. Nunca tiene demasiado éxito, porque ha confiscado en su provecho el imaginario (del que priva al espectador –Antonioni, Depardon). Obsesivo.

El cine del *doble punto de vista* es el cine popular por excelencia. Acampa entre el plano y el “*reaction shot*” (leer el libro de Warren), y arriesga el objeto *a* entre dos objetos captados en una relación de fuerza (cf. mi vieja idea sobre *Jaws*: el tiburón y la pierna del niño). Es popular porque se identifica vertiginosamente entre dos polos: activo/pasivo, perseguidor/perseguido, verdugo/víctima, etc. Histérico.

Queda el cine con *n puntos de vista*, finalmente el más grande. Que puede ser “popular”, pero no forzosamente. Que hace malabarismos, a la

fuerza, con la paranoia, la ley, la locura. No imagino una película más grande, en esta categoría de lo polifónico, de lo carnavalesco, que *La noche del cazador* (quizá *Iván el Terrible, 2001*, algunas películas de Ford).

Pregunta subsidiaria: ¿es posible el cine del punto de vista cero? No. Habría que analizar la tele pero no con la ayuda de metáforas visuales sino táctiles (“puntos de tacto”, acolchado táctil) y proxémicos.

### POPULAR

Debates en el TLS sobre la “*popular culture*”, tema muy inglés (en Francia, parece completamente terminado). Única pregunta: ¿qué hacer con la *calidad* de los Buster Keaton, Duke Ellington o E.P. Jacobs? Respuesta: la cultura popular sería muy inmóvil, evolucionaría poco, y marcaría solo la reacción eterna de la base hacia las arrogancias o idioteces venidas de arriba, reafirmando sin cesar lo efímero, el bucle, los sentidos, el cuerpo, la revuelta. Simplemente, habría momentos en los que esas bases *son muy fuertes* y muy inventivas (el burlesco americano, el jazz, el cómic) y momentos en los que son planas, indolentes y mínimas. Pero ¿juzgar la cultura popular consiste en juzgar al pueblo? ¿O sencillamente en evaluar la fuerza relativa de un elemento cultural invariable: la respuesta desde abajo?

13/12

### PENTIMENTO

*Tonie Marshall*

El filme forma parte de varias categorías de filmes:

- los que “no funcionan” pero uno es incapaz de imaginar mejor “logrados”;
- los que tratan de reconciliarse con la tradición (francesa y perdida) del filme-persecución estrafalaria y trepidante;
- los que lo ignoran todo acerca de la seducción (lo que es extraño en la primera película de una actriz).

Difícil para mí ponerme en el lugar de la heroína (Patricia Dinev) que tiene, ciertamente, decisión (“maldita” tradición conmovedora, Sophie Desmarets sin gracia). Que las películas ya no tengan que *seducir*, o crear personajes seductores, tiene curiosas consecuencias, como que los captemos con absoluta lucidez, tal como lo haríamos en la vida (efecto Rohmer). Por ende, la protagonista es insoportable, punto y aparte. Es un efecto

del pos-feminismo no tener que “dar ventaja” a las mujeres y producir entonces ya no una misoginia por exceso sino una misoginia “natural”. Extrañamente, el hecho de que Tonie Marshall pertenezca a esa “banda” salida de *Diagonale*, banda homosexual en la que no faltan los personajes de “mujeres-mujeres”, eternas chiquillas descerebradas (cuyo modelo está en Demy), putas con corazón y cantantes realistas torna aún más sorprendente su manera abrupta, no idealizante en absoluto, de precipitar los cuerpos de mujer no en los brazos de los hombres sino en “el decorado”.

Lo extraño es la violencia del filme. Inherente al burlesco (una mezcla de francés estrambótico y *slapstick* americano desenfrenado) pero a un burlesco tan generalizado y agresivo que nos deja atónitos. Porque no es la manera en la que los actores (debutantes) hacen malabares con el mundo ni tampoco la manera en la que este se rebela y les impone sus objetos y sus leyes físicas. Es el hecho de que *todo es catástrofe*, irrupción, efracción, pérdida inicial, caída incluso una vez que todo ha caído. Es demasiado árido para “pasar” (después de todo, se trata de la búsqueda del padre y de los mitos parentales, pero sin la economía eficaz de un Chatiliez) pero sí, en el cine actual (hipótesis radical), no queda sino explorar un mundo fuera de la seducción, entonces el filme es “interesante”.

“Deseo de cine”: recuerdo la época en la que eso quería decir algo. Un deseo que solo el cine podía *renovar*. ¿Cómo decirlo hoy? El filme será sin duda una catástrofe comercial y, de hecho, nunca habrá *querido* al espectador. Es un filme experimental en el que el autor, para su debut, se propone la cosa más difícil del mundo (el burlesco), sin red, y más que correr el riesgo de perder “efectos” uno por uno, los acumula al punto de hacer de ellos la única materia del mundo: un mundo tan arrasado que, más que resistirse, se *rebela*.

15/12

Y LA LUZ SE HIZO

Otar Iosseliani

Ese cine, ese cine es “mi país”. Utopías de la lentitud, “desvío por lo directo”, manera lenta de lograr rizar los rizos, bifurcaciones, fábula en directo, etc. Cf. la *Descripción de una isla*, de Thome.

Agallas de losseliani. Primer cineasta soviético en rodar libremente en África, no se convirtió ni en etnólogo, ni en *voyeur*, ni en esteta. África para un georgiano es otra Georgia y el cineasta pide a los aldeanos africanos que interpreten rituales y tradiciones que él más o menos ha inventado. La principal invención es esa sociedad de amazonas más bien duras que luchan, cazan, pescan y violan a los hombres (pequeños enclenques sin demasiada importancia). Sin duda, más desprecio por el macho que amor por la mujer (masoquismo anti-sexista).

África provee el *cuerpo* (la encarnación) y Georgia, la *mentalidad*. Vemos en directo cuerpos africanos que “simulan” mitos (algunos de los cuales –el hombre con la cabeza cortada– son tan freudianamente significativos) y la perturbación proviene de que necesitamos tiempo para estar seguros. Pero cuando lo estamos, es demasiado tarde. El veneno del filme se ha propagado.

Lo que fluye en el filme es *la aldea* (es decir, para mí, el horror), es decir, la *glasnost* africana de aquellos que no pueden (ni quieren) ofrecerse la vida “privada”, es decir, la falta (aparente) de consideración y sentimientos inmediatamente reconocibles, la manera abrupta (¿rusa?) de poner siempre en juego, en el interior de las más pequeñas historias, el conjunto de los estatutos y prerrogativas de cada uno.

Lo extremadamente inteligente de parte de losseliani es su manera de unir ambos polos, el del juego-simulación y el de las grandes verdades ineludibles. Estas últimas dicen, una vez más, que la negligencia de los hombres (y de los estados africanos) aniquila el bosque y transforma a los habitantes de las pequeñas comunidades en urbanitas que perderán su alma (al vender sus propios fetiches). Pero el mayor logro del filme es la manera de desaprobarnos esta lección demasiado verdadera y demasiado general, es el desvío tomado.

Porque al reemplazar los mitos colectivos africanos por otros, de su propia invención, universales probables, losseliani se ha prohibido determinar a los individuos por el grupo (anti-holismo). Se apoya en los individuos (¿o en las “personas”?) y basa su filme en el itinerario de una mujer, la bella Okonoro, que, en dos ocasiones, cambia de hombre. Pero al hacerlo (al hacer lo que quiere como mujer) llega a los confines de la aldea y cuando su se-

gundo marido, Yere, comienza a buscarla, llega a la ciudad donde el filme había comenzado. Idea general/historia singular/reglas colectivas de imaginación: he aquí un filme que borda tres partituras a la vez.

Dicho esto, los individuos de Iosseliani son vistos “de lejos”. El rechazo de Iosseliani a penetrar su psicología debe venir, como se debe, de una combinación de respeto moral y repugnancia. En efecto, África no es Georgia, en el sentido de que los valores tradicionales de los africanos no se “defienden” (no hay religión-refugio) y de que los africanos, suponiendo que pierdan su alma, están lo suficientemente ubicados en el presente para dar la sensación de adaptarse a todo, sin una rencorosa nostalgia.

El filme se mueve entre dos terceros mundos. El principio de puesta en escena es simple (y de una bella coherencia, rítmica y todo); siempre seguimos un objeto que se lleva (o se aporta) al exterior. Todo es transporte, flotación, objetos parciales, transicionales, que van de mano en mano. Frutas, troncos de árboles, niños, boyas, objetos. Esto me parece (como en el filme de Kramer –haz siempre algo con las manos) un principio productivo y justo. Que evita los escollos de la “actuación” (los actores africanos siempre me parecieron “malos” para nuestros criterios de actuación) psicológica, que ofrece información auténtica sobre los cuerpos (ya que un actor jamás está disociado de lo que “lleva”) y que corresponde profundamente a culturas mágicas o de trueque en las que el objeto (bastante raro) oscila entre el uso y el intercambio. Sin duda, un hombre que vive en una economía de penurias, como la soviética, aprehende mejor que nosotros esta evidencia: existe la circulación de los objetos y de las personas y existe, ¡peligro!, su desaparición pura y simple.

Bella emoción en el final, cuando Yere, progresivamente “civilizado” (pocas escenas sobre la presencia insólita y novata del Estado africano, pero todas formidables), encuentra a Okonoro en una especie de vertedero de chatarra. Acceso rosselliniano a los sentimientos humanos, con la condición del desvío por la opacidad de las conductas humanas y de la renuncia a juzgar (Ouedraogo). Humanismo posible. Tema: África no siempre entró en la historia del mundo, pero el día que lo haga, tendrá sus tesoros (Godard en Mozambique).

*Hilo.* La desaparición de un encargo y una demanda fuerte tienen repercusiones curiosas sobre las películas. Porque las hipótesis, propuestas y expresiones de una necesidad personal nunca van de suyo. El cine, lujo minoritario (y ya no común, mayoritario).

20/12

#### VER Y SER VISTO

Podemos aventurar lo siguiente: el éxito de las grandes exposiciones de pintura (millones de entradas vendidas, gentío) se explica muy poco por el amor a la pintura, un poco por el deseo de ser visto o de haber ido allí y mucho por el de *ser visto por los cuadros*. Estos serían una suerte de divinidades modernas, fuera del circuito, carísimas, y desfilaríamos apresuradamente ante ellas. Cf. el desfile de las imágenes/el desfile ante las imágenes.

#### CHASSE GARDÉE

J.-C. Biette

Película coja que, a medida que avanza, se olvida de hacer lo que prometió y logra otra cosa. Película que gana en un terreno distinto a aquel en el que ha sembrado. Lo que está sembrado es el universo biettiano (pequeños burgueses, vida de escritorio, teatro *amateur*, secretos y cotilleo, cadáver exquisito) pero lo que se cosecha (en toda la primera parte al borde del mar) es, más banalmente, una historia de pasiones humanas, un poco a lo Chabrol, pero filmadas más bien como Rivette. Tan coherente es el universo de partida, infantil y antiguo, fantasmal y ligero, como desigual el de llegada. Tonie Marshall, Patachou, Vogler: bien. Los otros, mucho menos. Esta desigualdad es la de los actores mismos, desde el momento en el que una red ya no los encierra en sus singularidades y están obligados a aceptar una parte de histeria.

¿En qué se convierte el claroscuro tourneriano, la lógica del juego de palabras languiano, en un mundo que sería el nuestro y no otro, paralelo? Hay un fracaso del fantasma en volver y recoger su diezmo. Entre tres hombres, pequeña Gertrud del Touquet, T.M. duda entre el perdedor posesivo porque es masoquista (Blain), el fantasma y el compañero *voyeur* (Vogler).

Otra idea (rápida) sobre los perversos, incluso pequeños (soy uno de ellos). Lo natural es el talento de los "niños naturales", aquellos que han lo-

grado no asumir el parentesco y lo han reemplazado por la elección de la alianza. Lo natural del hilo narrativo, de lo “que continúa”, de lo desarrollado, de esa manera de hacer avanzar el filme como un puzle, un cadáver exquisito, una charada que se pone en marcha, también procede del hecho de que al principio de todo eso, está, intacta, la cuestión de lo obsesivo: ¿estoy muerto o vivo? Y es que evolucionamos mejor en un mundo ligeramente paralelo, muy pero muy semejante, donde muertos y vivos se saludan al pasar, un mundo donde el Edipo ya no llega. Lo hacemos con una elegancia infantil y felina a la vez, a condición de evitar a la persona equivocada. Demy, Tourneur, Biette, quizá losseliani.

23/12

### CAMILLE CLAUDEL Y EL REY DE MARRUECOS

He aquí lo que produce “montar” las cosas sucesivas que vemos en la televisión.

La película “de” Nuytten, bastante agobiante, forma parte de aquello que en el fondo nunca me gustó: el S. XIX en pantalla, el vestuario y esos vestuarios, en particular. Inútil repetir hasta qué punto el cine-arte-del-presente no capta, en este tipo de historia, sino el trabajo del escenógrafo, el vestuarista y el actor que *se prueba* todo eso con aires de naturalidad. Por supuesto, la sensación del pasado “pasa”, pero bajo una condición bien conocida: que se le restituya a ese pasado esa calidad de “presente” que tuvo, esa calidad de “primera vez” (efecto Rossellini, Renoir, etc.).

No obstante, al ver el programa *La hora de la verdad*, excepcionalmente realizado en Rabat, en el palacio real de Hassan II, tuve algo así como *mi* solución a este viejo tema. Es imposible filmar el pasado disfrazado pero es posible filmar en presente lo que todavía pertenece al pasado, a nuestro pasado. Por ejemplo, un rey y una corte, cosas que solo conocemos por los libros. La manera en la que habla un rey y la manera en la que le hablamos, he aquí algo que la televisión, medio democrático, *puede* registrar perfectamente. Vemos al rey allí como un vidente que ha triunfado, que “posee” a sus sujetos debidamente estampillados “marroquíes” (como naranjas), que no está “puesto en ecuación” con nadie y que, “jefe de los creyentes”, dice incluso de qué se trata el Islam. Como todas las otras, su presentación fue vivamente apreciada. El buen pueblo de la teleFrancia le ha creído tanto

al rey que ahora considera el Islam (del que no sabe nada) una religión sanguinaria y fanática, y ha debido sentirse encantado de que un caíd, finalmente, hable en nombre de los árabes.

Pero hay algo más. También vimos en ese programa a qué se pareció, sin duda, durante siglos, en Francia y en otras partes, un *cortesano*. Jean Daniel se entregó por completo para interpretar ese rol abrumador de la gran conciencia exhibida-velada frente al pequeño tirano astuto y el público en general. Es un documento auténtico sobre aquello que *subsiste del pasado en el presente*. No más específicamente “árabe” que otra cosa. Del mismo modo, los rostros de los marroquíes notables y las estrellas político-mediáticas (desde Pasqua hasta Druon o Chancel se contoneaban para ser vistos) que habían hecho el viaje hasta Rabat no eran aquellos, habituales, de un tapiz con aires de complicidad, sino que hacían gala de un no sé qué rictus congelado, aturdido y constipado, un rictus de *corte*.

Por lo tanto, es ciertamente el pasado que perdura lo que podemos captar “en presente”. Entiendo perfectamente que esto no responde a la cuestión del “travestismo histórico”, que es un truco profundamente popular, ligado justamente al disfraz y al vestuario. Esto crea otro tipo de “travestismo”, más violento, en el que es preciso reconocer a Luis XIV en Hassan II y al duque Untel en Jean Daniel. Mismos cuerpos, mismos rostros universales (en el sentido de La Bruyère).

## EDEN MISERIA

*Christine Laurent*

Filme al que le cabe su título, filme al que muchas desventuras le ocurrieron (bobinas perdidas, película devuelta, distribución bloqueada) y que su autora porta como una cruz a la que se aprecia especialmente porque el tema (Isabelle Eberhardt) otra vez está de moda y sería demasiado tonto “estrenar” después de que los otros lo hicieron (hablamos de Lakh-dar Hamina).

Sin embargo, este filme forma parte de lo que me inquieta en este momento: el concepto del filme-que-no-cae-en-ninguna-trampa, del filme

irreprochable, no vulgar, no “fácil”, etc. Resta la trampa de lo “chic”, trampa particularmente real si se trata del desierto. Después de todo, las más bellas escenas de desierto, para mí, están más bien del lado de Antonioni (*El reportero*), cineasta chic. El desierto como página en blanco, como escena teatral, todo lo que deseamos, pero también amplificación del vestuario, de la ropa, del desfile de moda (aparecer-desaparecer). Por eso amo el desierto trivial de Ferreri (*Los negros también comen*).

Algo más: el filme de autor tiene su propia manera de “plantear la situación”, finalmente tan académica y pesada como la manera tradicional (digamos Comencini en *La Storia*) y consistente en yuxtaponer momentos, emblemas y resúmenes de lo que va a seguir (en lugar del cartón a la antigua).

Lo último: la mujer. Desde que volví al cine, casi todo lo que vi posee, en el centro, un personaje de mujer, de *mujer-motor* de la acción. Incluso en losseliani. El problema es el siguiente: estas mujeres ya no se definen por el deseo del que serían objeto, en ocasiones por aquel del que son el sujeto (o más bien la sede) sino que, a menudo, se contentan con ser el “motor a explosión” del filme. Lo que ha cambiado (posfeminismo) es que estas mujeres representan un exceso que concierne a la sociedad de manera global y no solamente a los hombres. Camille Claudel no es realmente una víctima, la protagonista de *Pentimento* es insoportable, sin más, la “cautiva del desierto” no quiere nada que no sea su libertad (incluso la madre, en *Mai-col*, no quiere nada). El exceso es una suerte de rabia fría, sin encanto.

## MIGAS 3

26/12

## EL TIEMPO DE LOS GITANOS

Emir Kusturica

Tal como me lo imaginaba, el filme me conmueve por momentos y me deja indiferente en su conjunto. No es muy difícil saber lo que funciona: el melodrama. La partida, el regreso, el final trágico. El resto, para mí, es folclórico, anecdótico.

Sin embargo, es un cine viejo, con una cierta conexión con Kazan (*America America*) y una conexión italiana o, más exactamente, ítalo-americana. Me pregunto incluso si no es de este lado (Cimino, Coppola, Bertolucci, Leone) que se encontraba hace poco una suerte de *academicismo de alta gama*, étnico y social, articulado no obstante en torno al tema del aprendizaje del protagonista (*Bildung*) y heredero de una especie de “figurativismo” felliniano.

No advierto qué más podría haber en esta película. A menos que demos por cierto lo que afirma Kusturica mismo sobre su tema, los gitanos, sobre la forma de su filme, tan dispar como la indumentaria gitana. ¿Pero es realmente tan dispar? Evidentemente (historia conocida) es un filme que, como siempre en el Este, deja al espectador en una sola situación: aquel al que le está destinado el *espectáculo* de esos destinos. Ningún problema, es la norma. Única singularidad: la abuela, formidable personaje.

*Nota:* Admito, para mi gran vergüenza, que cada vez me cuesta más distinguir la simpatía que tengo por los personajes (y su modelo en la vida) y por el filme. Los gitanos, por ejemplo. En el fondo, es un poco el efecto Rohmer generalizado: el cine ya no tiene formas lo suficientemente fuertes y estrictas con las que confrontar las singularidades. Por lo tanto, estas últimas continúan siendo intentos “no transformados”. Esta victoria contra la homogeneización hollywoodense va acompañada de una tamaña pérdida de idealización que el personaje ya no se distingue de su modelo real. Cf. lo escrito acerca del nuevo estatuto de la mujer en las películas recientes.

27/12

*Fin de año, tele-esprint*

Los acontecimientos actuales, y la importancia de la televisión que los acompaña y los hace visibles, confirman esta vieja idea: la “crítica de cine” ya no tiene nada que llevarse a la boca (las películas son más “inexistentes” que verdaderamente malas) pero ofrece buenas metáforas para mirar este mundo que cambia terriblemente. La crítica del cine *del mundo* (¿Zwischler?) puede comenzar.

Ayer a la noche, el pequeño filme *amateur* del “proceso” Ceaușescu transformó a todo el mundo en un “crítico de cine” bastante bueno. Es justo que los periodistas televisivos no hayan hablado directamente de espacio en *off* o fuera de campo. Las preguntas de “sentido común” también son temas que antaño eran estéticos. ¿Acaso no tuvo el cine la *custodia* de esos problemas, los de las *figuras de la implicación del sujeto en sucesiones de imágenes*? ¿Acaso no ha llegado la televisión a ese punto en el que sus poderes serán puestos a prueba *de verdad* por acontecimientos a la vez gigantescos y cercanos?

Después de todo, los grandes acontecimientos históricos de la posguerra concernieron más bien al Tercer Mundo (descolonización) o a países exóticos donde era imposible trabajar. Por otra parte, las ideologías comunistas, reemplazadas por nuestro propio integrista maso-semio-Mao, todavía disuadían de confiar en la imagen. En este sentido, la suerte de esta última está *estrictamente ligada a la de la democracia*. Y como esta acaba de triunfar bruscamente, exige la imagen (a falta de rival) como condición de su profundización. La hipótesis optimista es la siguiente: entre el espectáculo y la falta de imagen, ¿hay lugar para un “arte de vivir *con* las imágenes” que exija simultáneamente que estas sean “humanamente” comprensibles (que sepamos mejor qué son, quién las hace y cómo, de lo que son capaces, cómo retro-actúan sobre el mundo) y que conserven en el fondo de sí mismas ese *resto* inhumano, alucinante, ambiguo, “límite”? Que también podamos vivir con eso, de la misma manera que sería necesario vivir con los animales sin domesticarlos por completo. ¿Lo sagrado?

Discusiones en el diario (Pierre Marcelle, *etc.*) que me hacen pensar terriblemente en las discusiones de hace quince años (!) acerca de *Aquí y en otro lugar*. La tele muestra cadáveres en Timișoara, siempre los mismos, y la deriva de las palabras es difícil de parar: carnicería, genocidios, cifras ate-

rradoras. Ahora, hay que estar atento al nivel del comentario, al nivel del desplazamiento metonímico. Sería preciso que esta atención prestada a los grandes acontecimientos perturbadores también se dispense a los temas más modestos, "sociales", franceses.

Algo, evidentemente, me atormenta. ¿Por qué *Roma, ciudad abierta* o *Los carabineros* son grandes películas? Porque tienen las agallas de decir no al *pathos* y poner los puntos sobre esa "i" inadmisibles: la tortura es una rutina, la guerra es aburrida, los acontecimientos históricos no se sostienen mejor que las noticias banales, la potencia de aceptación (o de revuelta) del hombre es indescifrable, el espectáculo de lo peor no siempre es seguro, etc. Como si anticiparan con esta información lo que llegó tarde a la portada de los diarios: en ocasión del atentado contra el Papa, una instantánea (el momento del impacto) muestra el rostro del Papa en cuestión. Extático, lejano, sonriente, sin gesticulación alguna. Es el momento en el que el congelamiento de la imagen (el fotograma que encantó a Barthes) funciona como una *traición* al teatro y nos recuerda que la imagen tiene otras leyes. La decepción del teatro es lo que hay que administrar (y una buena parte de la tele se dedica a eso, con su personal robótico y lookeado), pero no siempre sabemos qué hacer con lo que aflora (algo "nada preciso", perverso o místico) excepto que igualmente hay que "vivir con". En oportunidad del mini-proceso Ceaușescu, la misma sensación de molestia ante la puesta en escena del padre educador y el "presunto" asesino de su hijo: *¿qué esperamos de estas imágenes?* Muy astuto quien pueda responder. En ausencia de cualquier acontecimiento real ("nada tuvo lugar sino el lugar", sino el dispositivo en acción), el conjunto de la escena es lo que funciona como "congelamiento de la imagen", incluso si esta es móvil.

La fácil oposición ficción/documental corre el riesgo de regresar como un *boomerang* de la tele al cine. Lo que se busca en el "documento" no es forzosamente la verdad. Es la exactitud, la fiabilidad de la información. La verdad sigue siendo harina de otro costal. Pienso en esa "escena" en la que vemos salir de su embajada en Bonn, por la noche, al embajador rumano, y dar algunos pasos afuera para responder a las preguntas, mitad mentiroso, mitad honesto. Es un gran momento de "cine", un poco hitchcockiano, muy estilizado. Mirando esa tonelada de imágenes, ¿nos aprovisionamos como futuros "espectadores de películas" que nunca más olvidarán lo que han

visto en la tele y no tolerarán que se *inventen* esas cosas como antes? La Historia pasa pero sin “historias”, que son quizá lo propio del cine. Pero si el cine no *asume* este desafío, seremos perpetuamente los testigos de la manera en la que la Historia pasa por cuerpos anónimos.

Último punto: si la imagen es a tal punto democrática, es porque actúa sobre lo *cualitativo*. Toda violencia deviene “crimen contra la humanidad”, y este es el concepto que se pierde. En esta lógica, se pierde lo *cuantitativo* y nada impide a cualquier documento un poco fuerte emblematizar todo y cualquier cosa.

[1990]

3/1

*KUSTURICA (todavía)*

Sé que lo que me fastidia de este cine es, en una palabra, su *normalidad*. Normalidad que no debe confundirse con cotidianidad, trivialidad o incluso vulgaridad. Es esa idea de que “la vida” es el decorado en el que el hombrecito normal comienza a encontrar en su camino todo un folclore que no existe sino por el *hecho de su inocencia*. El filme se muestra desde el punto de vista de quien, más tarde, “convertido en un hombre”, evocará sus años de juventud y reirá con una condescendencia conmovida. Este cuadro de “relato por venir” es lo que legitima esa relación ya distorsionada con el pasado. Los personajes no se muestran en su ambigüedad propia ni en la visión puramente subjetiva que el protagonista tuvo de ella (ni en-sí ni para-sí sino ya para-los-otros). De todas formas, se trata de algo pre-digerido. Y (vieja idea) hay allí todo un academicismo por venir. Se dirá que el protagonista muere y que estoy exagerando pero eso es, diría, una concesión a la voluntad de ostentar una falta de concesiones. No se me escapa que, al decirlo, me pongo del lado del anómico, el perverso solitario, *etc.* Pero el tema de la infancia *no* es el tema del aprendizaje; ese tema tiene su verdad indeleble.

Desayuno con un escritor rumano. Es el momento en el que nuestras viejas cuestiones teóricas de los años '70 vuelven hacia nosotros, empapadas de realidad y exigiendo ser reexaminadas. También nosotros nos hemos liberado de la idea de que esas cuestiones eran insondables (o de que no volveríamos a planteárnoslas mientras viviéramos).

JLP me hace notar hasta qué punto los acontecimientos del Este relativizan aquello a lo que habíamos consagrado tantos estudios piadosos: la ideología y su eficacia. En tanto pensáramos, en la línea de Orwell, que la ideología podía conducir a reemplazar el mundo real por una imitación, estábamos más o menos tranquilos. Había que ver cómo la propaganda *modificaba* las maneras de sentir y de pensar. Pero eso era sobreestimarla y desestimar, de golpe, la capacidad de cada uno (y del pueblo, en particular) para administrar su esquizofrenia. En algunos años, los intelectuales rusos, que tienen menos miedo, ya discuten con nosotros. Nunca sobre socialismo o comunismo (la cuestión está terminada y no tiene, para ellos, interés alguno) sino más bien sobre moral y religión.

El comunismo corre el riesgo de quedar “en suspenso” en nuestra visión del mundo (mucha gente afirma muy dignamente que el comunismo *que nunca existió* siempre está por inventarse), mientras que en la visión de gente que ha conocido el comunismo real, la religión es la que, muy naturalmente, se ocupa de este tema. Irónicamente, estamos tan apegados a esta idea siempre-ya traicionada del comunismo que ellos son conquistados en abstracto por esa idea para ellos privada de cualquier base que es la democracia occidental (en tanto esta última tiende, entre nosotros, a identificarse exclusivamente con el mercado). Intercambio de buenos modales.

Si la ideología no es esa máquina eficaz (a tal punto que, apenas liberados, aquellos a quienes se suponía que alienaba hablan muy naturalmente el idioma del sentido común), las cosas son más graves. Porque son mucho más simples. La ideología, habría dicho Zinoviev, es algo en lo que uno no *cree* sino algo a lo que uno *adhiera*. Esto me parece decisivo. Aleksandr Wat dice en alguna parte que cuando uno pierde la fe, la pierde para siempre. No perdemos la ideología porque jamás la hemos “tenido”. Por definición, la ideología es exterior al individuo. Si por necesidad, miedo o exaltación masoquista uno “adhirió” sin libre examen a ideas que se revelaron criminales (esto vale para nosotros respecto a China), no puede luego “des-adherirse”. La adhesión, ya sea una elección del individuo o algo que le es impuesto, es distinta de la creencia o de la fe. Y si la cuestión comunista solo parece poder resumirse en un torrente de afectos éticos o religiosos es porque la moral o la religión poseen ese instrumento inhallable en la ideología: el *arrepentimiento* o, peor aún, la expiación. Semi-religión, la ideolo-

gía es paradójicamente muy tenaz, porque en el momento en el que renunciamos a ella (cuando podemos hacerlo) ciertamente estamos obligados a admitir que las razones por las que habíamos adherido se vinculaban, en su totalidad, a la *debilidad* del yo (debilidad que, en ciertos casos, puede tener la fuerza fanática de quien no tiene nada que ganar en otra parte).

Por eso, en el momento en el que, en el Oeste, nos inquieta la “fuerza” paradójica de los yo-a-interfaces (pero siempre mediocres) de los individuos modernos, en el Este solo pueden resurgir auténticas personalidades fuertes (morales y religiosas) que nos producen tanto más efecto cuanto que se asemejan a figuras de nuestro S. XIX y principios del S. XX: Walesa, Sakharov, Havel.

Por eso el punto común a todas las conversaciones con personas del Este es esa manera muy franca de *evaluar* a los individuos en términos de coraje, de corrección, de combinaciones de grandeza y cobardía (Wat una vez más, losseliani cuando le hablo de Guerman, todos en relación con Tarkovski, etc.). Contabilidad pueblerina en un imperio en el que cada uno sabe bien por lo que ha tenido que pasar el otro: experiencia *colectiva* (si bien atomizada) de la tentación de colaborar o resistir, con todas las figuras intermedias.

Por eso los acontecimientos rumanos no han podido ser vistos y vividos en Francia sino con el tono de 1848 (el billete de 100 francos, con Delacroix, “primera plana” pomposa del *Nouvel Obs*: “La sangre de la libertad”, etc.), porque para esos escenarios (pueblo en lágrimas, caída del tirano, etc.) nosotros poseemos una reserva intacta de romanticismo, mientras, por otra parte, *sabemos* que a un dominio único en la Historia (la *pax* soviética) solo pueden sucederlo “salidas” muy particulares, paradójicas, inéditas.

6/1

### SERPIENTE DE MAR

Conversando con Jousse, ayer, después de *Microfilm*, “*siempre la misma historia*”, la de nuestra implicación en las imágenes. ¿Por qué sublevarse ante el *travelling* de *Kapo*, Vivaldi en Malle, etc.? En el fondo, es bastante simple... La manera *Cahiers* de *aferrarse* al cine. La “política de los autores” jamás habría sido una invención de la casa sino hubiera habido, al mismo tiempo, una “política del espectador”. Dicho de otro modo: al autor considerado responsable del filme debe corresponder un espectador-blanco

(objeto) y testigo (sujeto), responsable del efecto subjetivante del filme sobre uno mismo. Uno/Uno. La “política de los autores”, por lo tanto, no consiste en el reconocimiento de la autonomía artística de ciertos cineastas. Consiste en una posibilidad de transferencia (por lo tanto, de amor) entre dos personas que utilizan el filme (por hacer/ya hecho) a fin de orientarse en el mundo y (re)encontrarse en él. Esa política solo funciona si es posible objetivar (¿materializar?) “fragmentos de experiencia” audiovisuales.

Siempre hay dos situaciones fundamentales del espectador (fundamentalmente intrincadas y sincrónicas): el espectador pertenece a la sala y/o pertenece al filme. Puede representar los intereses de la sala (el público) frente al filme o puede representar los intereses del filme (el autor) frente a la sala. Esta bipolaridad es un poco el “reverso cómplice” que hemos conocido y practicado. De hecho, al hacer causa común con el autor, nos alienamos un poco y continuamos la guerra entre la concepción de base (público = consensos) y la concepción elitista (público = disenso) sin liberar una tercera posibilidad: una experiencia transversal de los efectos filmicos (siempre esa otra serpiente de mar: la crítica del filme como objeto *in-se*). El espectador tiene dos lugares: un lugar inmóvil (amarrado a su butaca: visión bloqueada) y un lugar móvil (cautivo en una sucesión de imágenes: visión liberada). El primer lugar lo somete a los intereses colectivos del público, el segundo lo libra a su propia carrera contra su sombra. En el primer caso, es el filme lo que “desfila” para él, ante él. En el segundo, es él quien “se escabulle” y se embarca de incógnito en el filme (*kidnapping, etc.*).

El puritanismo. Si para el individuo se trata de apartarse de la muchedumbre (Pétillon), atravesar un desierto y regresar, con el alma salvada, a sermonear al grupo, entonces los *Cahiers* son realmente puritanos y la admiración por Straub-Godard es absolutamente normal. Ni la soledad, ni la muchedumbre, sino un ida y vuelta muchedumbre-desierto-muchedumbre donde el filme es lo que *hace las veces de lugar de la experiencia de la soledad y el desierto y de la re-elaboración de los valores colectivos*.

Hoy, la soledad sería el devenir-doméstico de las imágenes más o menos robotizadas, de síntesis (Quéau y su metáfora del *bonsai*). Y la muchedumbre sería la consumación de masas de la exhibición audiovisual de “seres de síntesis” (*El gran azul*, siempre). En el entredós, nos costaría mucho encontrar –resistentes y dominados– a nuestros “autores”. En Moretti y los-seliani, por ejemplo, vemos su punto en común (puritano): dan *un paso al costado*, se desvían (por la piscina, por África), por lo que, de todas formas,

ya no es un desierto (salvo en la URSS: Tarkovski, *etc.*). O más bien: Tarkovski puede filmar “zonas” vacías; los occidentales filman *en los intersticios*, en los vacíos de un espacio poblado (pero quizá no “habitado”).

Lo que fundó la dicha de nuestra cinefilia fue la doble pertenencia a la sala y al filme. “Entrar en la sala”, primero; “entrar en el filme”, después. Un ser asocial entra en una sala llena para dejar plantados a sus co-espectadores y *partir con el filme* para regresar luego, habiendo escrito, al seno de lo social, “fortalecido por aquello que ha visto/vivido”.

Por eso el *travelling* de *Kapo* solo nos molesta a nosotros. Si el público quiere librarse *colectivamente* de un peso que le molesta, no puede hacer nada salvo “domesticar” ese peso, hacerlo entrar en el bote común del eterno retorno (masacres, crueldades, siempre las ha habido) y *disfrazarlo*, sin pudor alguno, de “cosa bella”. Al hacerlo, ¿logra esa domesticación? La pregunta todavía no tiene respuesta. ¿Cuál es la relación entre la necesidad colectiva del duelo y la obligación individual de enfrentarlo? Hay una necesidad propiamente “alemana” del duelo pero cuando un cineasta italiano de izquierda hace ese *travelling*, me pone en posición de comprender qué es un “crimen contra la humanidad”. Lo hace porque primero me puse en posición de enfrentarme *solo* a esas imágenes, de haber pasado “del lado de la película” y de haberme encontrado, en ese momento preciso, identificado con la cámara *en el momento en el que me coloca en una situación abyecta*. Regreso gritando, entonces, que fui “tentado” por el filme (tentado por la resolución estética de una situación moral) pero, al mismo tiempo, nada me dice que esa moral no provenga estrictamente del hecho de que el cine me colocó en una situación semejante.

No olvidar la historia del peregrinaje nocturno a Cuba. ¿Qué es lo que prueba? Que algunos solo son morales ante una re-presentación de las cosas. A las cosas mismas, se acomodaría sin duda de buen grado.

## EL AGUJERO

Se empieza por quitar de la bandera rumana la parte central, donde quedará un agujero-tragaluz desde el que espiar el futuro del país. ¿Pero qué es lo que hemos quitado? ¿Hoces y martillos? Parece que no. Más bien significantes agrícolas. Pero entonces, dada la existencia, en Rumania, de un “Partido Nacional Campesino”, ¿no hemos extraído la parte buena para hacerla resurgir de inmediato?

## BACK TO THE FUTURE 2

Zemeckis

Vista en Bruselas, en Eldorado. Esa idea de la *debilidad* del cine americano vuelve, a pesar de todo, con mucha fuerza. Falta de carisma de los personajes y los actores. Hándicap de estas películas para adolescentes, *por ende, sin mujeres*. Síntoma de que ese “regreso al futuro” lanzado hacia 2016 acaba en 1885, en la época de la conquista del Oeste. Dicho de otra forma, el futuro no es sino un desvío ingrato que hay que corregir deslizándose hacia el pasado (y el pasado es el pasado fílmico del *western*). Únicos buenos momentos: la entrada del protagonista en el futuro, al salir de una especie de túnel rumbo al extremo de una ciudad húmeda, con figurantes de indumentaria suelta o desestructurada (de surf, de deportes de invierno), zonas de aceras “*no landing*” y publicidad animada (*Jaws*) e inmaterial que lo “devorará”. Imaginar un futuro, un futuro familiar al que nos acostumbráramos, evidentemente es demasiado para un americano.

8/1

## RUMANIA - CONTINUACIÓN

¿Qué me sucedió, en todo caso, a mí? Un ir y venir perpetuo entre el saber, el ver y el creer.

1. Sabemos lo que vemos.
2. Sabemos lo que creemos.
3. Vemos lo que creemos.
4. Vemos lo que sabemos.
5. Creemos en lo que vemos.
6. Creemos en lo que sabemos.

De hecho, hemos seguido esos acontecimientos no tanto de una manera sino de dos. Los hemos seguido cronológicamente (al precio de una cronología trastornada, que debe volver a ponerse en marcha) y los hemos seguido ideológicamente (no encuentro otra palabra) al hilo de las “palabras” con las que los bautizamos. Son diferentes guiones llave en mano que hicimos desfilar ante nosotros en favor de los acontecimientos: el guion “la libertad conduce al pueblo”, el escenario “pueblo mártir”, el escenario “todo está tele-dirigido desde otra parte”, el escenario “un duelo que comienza mal”, el escenario “el pueblo no es muy brillante”, *etc.*

En cada ocasión, hay una especie de voz en *off*, furiosa, que dice: “¿Pero qué se han creído?”, “¿Cómo podría ser de otra forma?”, etc. Esta voz *no se detiene jamás*. Dicho de otra forma: somos confrontados a la carga de nuestras creencias (incluidas aquellas a las que supuestamente habíamos renunciado), de nuestras sensaciones y de nuestros humores. Nos volvemos tan frívolos como los rumanos.

Evidentemente, el programa de Chabaliere, *Vingt-quatre heures*, es un buen programa, porque trata de retomar el unanimismo fragmentario de la duración rosselliniana. Lo vimos ayer, dos o tres, en *Libé*, y extrañamente la sensación (un poco vergonzante) que prevalece es de *vergüenza* y de vago horror ante “el Pueblo”, sus pruritos de ejecución sumaria, sus gritos de victoria, sus brazos robustos. ¿Cómo pudo mistificarse eso hasta tal punto? ¿Cómo no estar seguro, a partir de ahora, de que la democracia, si se desarrolla, no tendrá nada que ver con el único reparto del que el comunismo sacó provechó, el de la mentira y la miseria?

El programa tiene como mérito ser a la vez calmado y acelerado y restituir lo que está en el corazón de *todos* los acontecimientos, incluso los más significativos: la rutina inmediata, el hábito instantáneo, los gestos inevitables que son como citas (la V de la victoria).

Sin embargo, estamos en una posición de “vigilancia” a la que, por un lado, nos aferramos tanto más cuanto que rechazamos su monopolio por parte de cualquiera. Pero, por otro lado, esa posición no nos da sino los reflejos (desde Bresson hasta las noticias) de los hombres, terriblemente cercanos porque normalmente están lejos (porque están alejados de lo que se ven hacer). Otro programa (unidad Breugnot), esta vez sobre Praga, obedece al principio antes/después y tiene esa ventaja de *mostrar* los rostros (porque hay un mínimo principio de “montaje” y solo el montaje “muestra”) antes y después, y, en cierto sentido, eso basta.

Bella aparición, ayer, en *Océaniques*, de Marab Mamardachvili, filósofo georgiano. Dice cosas simples, a saber, que hay una “cuestión rusa”, diferente de las “cuestiones” nacionales que hereda el imperio soviético, una cuestión tal vez sin respuesta. El miedo, la pereza y la *esperanza* le parecen formar parte de ese ser ruso al que opone (¡qué placer escuchar esto!) esa cosa modesta que es *el gusto por la vida*, en el doble sentido de una inclinación y una degustación. La falta de gusto por la vida es lo que constituye la “cuestión rusa”. A este gusto se ha preferido siempre el *sentido* (y ese sentido, de manera bastante batailleana, se abre paso solo a través de un desperdicio insondable llamado alma, pueblo, tierra, ¿o qué otras cosas?).

### NOTA IRÓNICA

Apenas decidí que el cine, definitivamente, valía la pena cuando se valora su núcleo duro (contra la tele que patina y cansa), la televisión se reveló *más interesante*. No solo Rumania sino también (sin ir más lejos que ayer a la noche) el filósofo georgiano, la elegante solución en video del rodaje de *El amor de las tres naranjas* de Prokofiev por J-F. Jung (en relación con la cual, para ser justos, el viejo *El perro de los Baskerville* de Terence Fisher me pareció lento y polvoriento). La vacilación entre cine y tele continuará salvo que la tele reactive súbitamente una de las direcciones (Rossetlini) abiertas por el cine, dejando al cine (Moretti, losseliani) solo la complejidad por explorar del *mundo mental*.

MIGAS 4

11/1

SWEETIE

Jane Campion

¿Cómo explicarlo? Tengo la sensación de que una película como esta contiene elementos de respuesta a una pregunta perdida o no formulada todavía. O que uno ama esta película por razones "negativas", y le agradece que evite todas las convenciones y las trampas que antiguamente habrían acompañado este tipo de tema. Tema a base de folclore familiar, malestar de los jóvenes, Edipos anglosajones, sexualidad bloqueada, comunicación difícil. Todas esas cosas que *ahora están allí, a nuestro alcance*, y que debemos ser capaces de "tomar" (de frente, en serio, en consideración).

Discusión, ayer a la tarde, con Jacques H. Mi idea, definitivamente, es la siguiente: he aquí el prototipo de película para un público maduro, *adulto*. Un público que ya no toleraría las "facilidades" de antaño. Por ejemplo, el maniqueísmo (la película toma partido por un personaje), el cambio de opinión (la película rescata a tal o cual personaje y lo invierte), la complicidad (del estilo "musiquita" y breve momento de verdad), el suspenso (¿qué va a pasar?), la falta de foco (las escenas tabú, prohibidas). Este es un poco el decepcionante milagro: un filme sin interdicciones. ¿Qué vemos? ¿Qué hemos venido a ver? ¿Qué esperamos de estas imágenes? Preguntas tanto más extrañas cuanto que el filme es bueno y la sala no estaba vacía.

Tal vez (¿me deslizaré hacia la sociología?) haya que tomar en serio el *tema* del filme. Una familia australiana promedio que, por cierto, no funciona mejor que cualquier otra pero que *se hace* cargo de sí misma. Después de todo, Dawn muere porque su padre no quiere llamar a la policía y arreglarlo todo "en familia" (sin que la familia sea sin embargo un valor, positivo o negativo). El tema, por lo tanto, es la *promiscuidad* moderna y la presencia *nula* del otro (pensaba en una suerte de posteridad de *Trouble with Harry*) en una cultura en la que la idea del respeto debe ser más fuerte y las pulsiones, más ocultas. Hitchcock decía ya: no juzgues. Pero en este

caso, estamos más allá del juicio, en la *singularidad como rutina*. ¿Cómo mirar de manera igualitaria a seres que tienen tantos problemas “en relación con ellos mismos” como en relación con los otros?

En el fondo, se trata de la sensación ambigua que uno tiene cuando lee una noticia policial bien contada. Sabemos cuál es el accidente con el que terminó todo y estamos obligados (para comprender lo que ocurrió) a suponer las razones de cada uno y, además, sus motivaciones oscuras. No estamos obligados a encontrar “interesantes” a los personajes por aquello que los ha hecho “personajes” sino por eso que terminó por suceder y que, eventualmente, los “supera”. Ese desajuste (la ruptura con la idea de destino) es tal vez lo que caracteriza un filme como *Sweetie*, el hecho de que haya “fuerzas de arrastre” que no son “escenarios fatales” y que conservan una dimensión aleatoria.

Cuando cada uno está tan “en su *trip*” que ya no ve al otro, el otro puede mirarlo sin ser visto. *La mirada ya no implica un intercambio automático de las identidades: es solo la mirada*. Este es un cine en el que el contracampo pierde su valor imaginario: *uno ya no se pone en el lugar del otro*, ya no se le acerca “ocupando” su lugar. Por eso Jane Campion filma como una niña (¿una peste?) que observa y registra, “sin comentarios”.

La película termina de una manera cruel, con la visión de ensueño de la niña regordeta que, ya al practicar su número, era abrumadora. Visiblemente, su padre “jamás la vio”; ciertos juicios de realidad jamás se formularon. Lo mismo sucede con la protagonista, que no ve *sino* el signo de interrogación sobre la frente del hombre que elige.

Queda una pregunta aun más terrible en su simplicidad: ¿a qué se parece un “público adulto”? ¿No es una contradicción en sus términos? El rechazo de todo *juego* con el espectador, ¿no deja acaso un sentimiento de vacío? Y al mismo tiempo, todos esos viejos juegos, ya no los querríamos más...

19/1

DE PALMA

Monsieur

\* Tenía mi teoría del retorno al (núcleo duro del) cine y, durante meses, no encendí la tele. Y luego la tele volvió, con el Este, y me sorprende a mí mismo continuando mi carrera de zapeador.

\* Metáfora, ayer. "Nosotros otros, cinéfilos" somos como personas que han aprendido el latín en un mundo que balbucea un latín de cocina. Tenemos "una base" a partir de la que reconocemos en la lengua que se habla hoy en día a veces restos de latín que permanecen, a veces cosas que no conocemos. Es el cine como herramienta (formación intelectual, memoria histórica) para interrogar el mundo y lo audiovisual.

\* La complicidad. ¿Qué queremos del otro? Nada. Pero es preciso que esa nada sea "de buena calidad" Que nunca sea un espectáculo en sí misma sino que venga antes o después del espectáculo. Rivette: la complicidad está antes, el filme consiste en ponerla a prueba, nunca en exhibirla.

\* De Palma. Película antipática. Qué cineasta extraño es De Palma. Se ocupa demasiado tarde de grandes temas sociales y repite de manera más académica las figuras libres de sus buenas (pequeñas) películas del comienzo. Me pregunto si no hay que tomar en serio el hecho de que la "escena primitiva" en su cine no es la violación o el voyerismo sino solo la idea de "escena" (fragmento de bravura, nudo absoluto, cita), sobre el modelo de la escena de la ducha en Hitchcock. Al respecto, la idea de I. K. en los *Cahiers* es exacta: lo primitivo de la escena es lo "reprimido" (las hermanas siamesas, la máscara y el rostro). Pero Hitchcock (cultura católica) articula y desviste la escena, que en De Palma no puede sino permanecer incólume (puritana). La película sigue el gran tópico freudiano. El sueño suscitado en el bus libera ese "ello" que no es la violación sino el miedo a la castración (el único fragmento bello de cine: las galerías vietnamitas bajo la jungla), que se calma al tornarse rechazo a la violación y sublimarse en coraje para la denuncia (el yo), y que culmina de manera casi irreal con el castigo de los culpables (el superyó). Al ser sin duda la idea de De Palma (Hitch) que todo acto sexual es una violación, eso le quita a su demostración un grado considerable de fuerza.

La guerra de Vietnam como “género”: cada uno debe tributarle su diezmo. Entendemos mejor por qué los primeros (Coppola y sobre todo Cimino) fueron los mejores. El tema los obligó a filmar pero sobre todo a contar *de una manera diferente*. Kubrick marca la posibilidad de la reflexión pura; De Palma, el regreso al toqueteo de la pieza de tesis en tres actos (no mejor que los viejos Fleischer antimilitaristas) de los años ‘50. Pregunta curiosa: en tiempos de guerra, ¿todo está permitido? Se diría que a De Palma, al que debe gustarle, en un contexto de violencia, el sexo como salida, lo indigna que retorne, en el medio predecible de una película de guerra ciertamente terrible, lo que la guerra tenía para él la misión de sublimar: la pulsión sexual, la violación.

GIORGIO AGAMBEN

*Infancia e historia*

“... quizá incluso la incapacidad de realizar y transmitir experiencias es una de las raras coordenadas seguras de las que [el hombre contemporáneo] dispone sobre su propia condición” (p.19).

“Lo que caracteriza al tiempo presente es que, por el contrario, toda autoridad se funda sobre aquello que no puede ser experimentado; nadie le concedería el menor crédito a una autoridad a la que solo legitimara una experiencia (...) De ahí la desaparición de la máxima y el proverbio, en tanto formas en las que la experiencia se formulaba como prioridad. El eslogan, que las ha reemplazado, es el proverbio de una humanidad que ha perdido la experiencia” (p.21).

“Lo que reconoce el perverso es que su propio deseo (en tanto no le pertenece) se presenta en el otro como necesidad” (p.36).

“Honoré d’Autun: ‘Antes del pecado original, el hombre conocía el bien y el mal; el bien, por experiencia; el mal, por ciencia. Pero después del pecado, el hombre conoce el mal por experiencia y el bien por ciencia, solamente’” (p.38).

“Rilke, el ‘vacío de experiencia’, a diferencia de Baudelaire y Rimbaud, que confían resueltamente a *lo que no puede experimentarse* la nueva experiencia de la humanidad” (p.55).

“En tanto infancia del hombre, la experiencia es simplemente la diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea siempre ya un ser parlante, que haya sido y sea todavía niño, eso es lo que constituye la experiencia” (p.65).

“Así como la infancia destina el lenguaje a la verdad, así el lenguaje constituye la verdad en destino de la experiencia” (p.66).

“Pero lo humano no es, propiamente hablando, sino ese pasaje de la pura lengua al discurso; ese tránsito, ese instante, es la historia” (p.72).

*Después del último ROHMER*

*Cuento de primavera*

1. Durante la proyección, digo a Olivier algo evidente: el “tema” de esta película es, muy precisamente, la idea de *escenario*. Los pocos personajes del filme comparten una sola cosa: el conocimiento de los escenarios individuales y de la manera en la que, a fuerza de anudarse unos a otros, tienen una gran posibilidad de resbalar. Como siempre en Rohmer, la mayor tentación (el escenario fatal) es la infidelidad o el adulterio, pero basta con que esa tentación se roce, porque en sí misma está rigurosamente *vacía*. Igor no tiene ganas de ser abandonado por tres mujeres en un mismo día, Jeanne no tiene ganas de conceder más de tres cosas a ese hombre.

2. ¿Podemos llamar a esto la “modernidad”? La palabra ha servido (años ‘55-’75) para designar algo bien distinto a aquello que, en un Rohmer, me parece “actual”. Moderna era la sensación de estar destinado a la alteridad del otro (opacidad o frigidez del cuerpo del otro, fatalidad del malentendido, “pequeñas frases” decisivamente trágicas –carta de *La Noche*, paso en falso en *El desprecio*–, en resumen, lo que resumía la palabra *incomunicabilidad*). Recuerdo haber visto en Tati el primero en haber sido más “moderno” que eso y haber ilustrado la fórmula deleuziana: la cosa funciona si está destaralada. Pero películas (comedias) como las de Scorsese (*After Hours*) o Morretti fueron todavía más lejos. La comunicación ha sido restablecida (también tiene más “recursos”), tendería a marchar demasiado bien y en este mundo en el que *el otro* ha perdido su secreto, el simple hecho de “po-

nerse en su lugar” (la reversibilidad –tema cristiano o simplemente moral– de *El reportero* o *Europa 51*) no “produce” nada.

El resultado es doble. El otro (otra clase, otra raza) ya no es el vector de la verdad de uno y, en el interior de un campo muy homogéneo, los deseos se repliegan sobre sí mismos (uno está más intrigado por su “propio” deseo que angustiado por la idea del rechazo del otro). El filme muy subestimado de Ferreri (*Los negros también comen*) y ese otro filme, más reciente, de Iosseliani (*Y la luz se hizo*) retoman la tradición del S. XVIII, ya sea al recordar que el otro es desde hace mucho tiempo nuestro vecino, ya sea al tomar en préstamo sus rasgos para las necesidades de la fábula. En ambos casos, se lo utiliza con mucha desenvoltura pero no se le impone la cruel obligación de ser *nuestro* otro.

3. La solución de Rohmer es la auto-referencia y la distribución compartida e inmediata de todos los elementos del filme, tanto los rasgos psicológicos (los personajes hacen alusión a sus propias cualidades y defectos, a la idea que se hacen de ellos mismos: la torpeza de Jeanne) como los pequeños engranajes del guion propiamente dicho (horas de los trenes, citas, fino tejido simbólico a base de empleo social del tiempo). En este mundo sin sombras, el deseo del otro nunca puede ser muy misterioso y es inmediatamente decodificado. El placer procede, como en toda comedia, de la puesta a disposición (de todos) de los mismos elementos (sobre todos), con una aceleración objetiva que, por sí sola, crea la sonrisa y un poco de emoción... Nadie miente al otro (es la hipótesis del collar robado) porque la única mentira es la que nos hacemos a nosotros mismos.

4. El mundo de Rohmer: el de la precisión (por lo tanto –JCB–, el de la imposible vulgaridad), habitado por personajes (y visto por un público) que *memorizan* todo. El guion está constituido por la extrema atención con la que los personajes recuerdan todo aquello que concierne a los otros, todo lo que han dicho, prometido, afirmado (lo que les permite, llegado el caso, hacerles trampa). Esto permite una extravagancia muy original, que es la tentación de lo imprevisto allí donde reina la previsibilidad, la tentación de lo otro donde reina lo mismo. Esta tentación planea un tiempo y se reabsorbe de inmediato, provocando una risa muy refinada. El mejor ejemplo es Eve, la amante de Igor, que bien podría imaginarse como una “intrusa” en la

historia de los otros tres y que, ciertamente, lo es, pero no como habríamos podido creer, ya que ¡ella también cursa una licenciatura en filosofía y una parte de la cena, a bastonazo limpio, está consagrada a una auténtica discusión en la materia! Dicho esto, se trata del realismo estricto de Rohmer, que no filma “ambientes” sino individuos que sería sorprendente que no frecuentaran a quienes se les parecen. El “ambiente” no es una condición preexistente, es objetivo. En este sentido, Rohmer es bien hawksiano. Sus películas son máquinas de hacer surgir *la singularidad* en un mundo sin diferencias (el anti-Ford). La diferencia fundamental debe estar simbolizada, para él, en ese personaje que es el que más detesta (y al que sin duda teme como a un rival vulgar): el joven calentón. Sin embargo, la singularidad que nace de ello es una suerte de folclore objetual arrancado a la clonación circundante. La manera en la que Eve inclina la cabeza, por ejemplo, es quizá el único trazo (barthesiano) “sin referencia”.

5. Ya pensado pero ¡mala suerte!: los cineastas del presente (pero también los libertinos) son aquellos que perpetuamente hacen malabares con la idea de guion (es decir, el pasado y el futuro cercanos y, en cuanto tales, memorizables, conscientes, probables) porque esa idea los arranca del mundo de la vulgaridad (las cosas ocultas, los objetivos lejanos) que es para Rohmer el mundo de la “modernidad” que él rechaza desde siempre, ese mundo del freudo-marxismo (Freud para el pasado, Marx para el porvenir). Su éxito tardío es contemporáneo al alejamiento del freudo-marxismo. Ligereza y trivialidad contra vulgaridad y pesadez.

Esto explica la carta de felicitación a Davila, que apunta, sospechamos, a un cineasta como Doillon (típico de la época –¿terminada?– en la que el hecho de saber que uno tiene un “inconsciente en alguna parte” opera como un derecho de preferencia automático sobre todas las otras gesticulaciones artificiosas de los personajes –*La pirata, etc.*). Dicho esto, en “lugar” del inconsciente rechazado, Rohmer tiene una manera personal de abrir sus personajes a “otra escena”, pero, como buen místico, solo para encontrarla *vacía*. Dos bellos momentos en su última película: ese en el que Jeanne (*travelling* hacia atrás) se ausenta de sí misma (emoción) cuando el otro toca Schumann y ese otro (fragmento de bravura) en el que le explica a un Igor contrariado cómo, en el momento en el que dejó que la besara, ella *no pensó en nada*.

“El vestido sin costura de la información” a veces se desgarra en Rohmer para dejar entrar un poco de lo real (lacaniano: agujero negro), allí donde el “vestido sin costura de lo real” en Bazin o Rossellini dejaba entrar la posibilidad del milagro. En este sentido, Rohmer propone una versión atenuada, no tanto religiosa como dirigida al límite inferior de la religión (paramnesia, efecto de origen perdido –Gauchet– nacido de una duración interrumpida por el hecho de un único eslabón perdido en la cadena impenetrable de informaciones-contratos).

6. Desde el punto de vista que me ocupa (lo mental como última hipótesis), Rohmer es el hombre de dos elementos: *la ausencia* (*Perceval*, el cartero de *La mujer del aviador...*) y la casi-clonación (de los deseos, los cuerpos, los discursos). Esas son las dos modalidades (domésticas, domesticadas) de lo “otro” en un mundo en el que sería ilusorio, a partir de ahora, lamentar el cara a cara violento con una alteridad que, de todas formas, ha perdido su carga de vector de verdad.

#### IDEA SOLITARIA

La tele. No es muy difícil saber lo que no funciona con la tele y quiénes son aquellos que, al hacerla y aparecer en pantalla, terminan por perder la cabeza. *Cualquiera sea el talento de un hombre de tele*, lo que haga en ella nunca *merece*, en sí mismo, la gloria y la repercusión que la tele le procura. La virtud de hiper-“difusión” (viralidad, diría Baudrillard) de la tele no es “humana” o, más bien, lo inhumano es aferrarse todavía a una coherencia actor-imagen, o a una coalescencia psicosomática-mito según Agamben y Legendre. Lo que extrapola lo humano no es humano por eso. Imposible que la peor de las nulidades televisivas no tenga, en el fondo de sí misma, vergüenza de su sobre-exposición, considerando lo que sabe de los “méritos” de algunos que jamás son expuestos (pensado escuchando a Dechavanne en la radio, ya –¡tan joven!– agrio y a la defensiva, ya Guy Luxizado).

#### NO OLVIDAR

Lo cómico de nuestra pequeña presentación (Khayati y yo) frente a estudiantes de cine en la biblioteca de la Escuela de Cine de Teherán. A la izquierda, algunos chicos poco afeitados o barbudos (buenos rostros); a la derecha, muchas chicas con su chador (risitas). Y nosotros que terminamos como locos, con prédicas del tipo “no hay cine a menos que ‘ver’ sea, en sí

mismo, reconocido como un valor". ¡Y todas esas chicas con velo que nos miran con grandes ojos de aprobación!

19/2

### AUSENCIA, PARAMNESIA

¡Ay, esa costumbre de encontrar puntos en común entre películas que uno ama! Encuentro al menos uno entre el último Moretti y el último Rohmer: la ausencia, el momento de flotación, la pérdida de los puntos de referencia. La presencia de uno mismo (Jeanne la filósofa, intrigada por su pensamiento) tropieza con la ausencia de sí. En el caso de Moretti, es el personaje todo entero el que, bajo el efecto de un ligero accidente de auto, debe *reconstruirse*, pero siempre a partir de indicios concretos, como un puzle. Lo que es muy moderno en *Palombella* es esa idea de que las "otras escenas" están todas allí, disponibles, entrelazadas en torno a esa piscina que hace las veces, por sí sola, de "profundidad" de la que regresan las cosas del pasado. Individualismo y paramnesia.

### MONA Y YO

Me siento sin ideas ante esta película que me gusta mucho. Largo clip sentimental y divertido que, para mí, funciona como la muy buena radio masculina (en la que uno prueba las estaciones) colocada bajo la mirada de un solo personaje femenino (Mona, Sylvie Simon). Me gusta mucho la manera en la que Grandperret señala que ha hecho un filme en el que jamás se come y en el que no hay un solo auto. En relación con el filme de Rochant, algunos puntos en común, no obstante: los personajes no sostienen la ruta de su deseo y, de golpe, la ficción se muerde la cola. Denis Lavant estilo godardo-caraxiano, Hippolyte Girardot estilo Carné-bocón tienen esto en común: entretienen a la galería y, en la galería, hay una mujer seria que los mira con gravedad y ternura.

Volviendo a esa sensación que tuve, como de *radio*. Es como si después de mucho tiempo fuéramos cómplices de los tres muchachos del filme por haberlos escuchado actuar y balbucear en la radio y descubriéramos, de golpe, las caras que tienen (distintas a más no poder). Es la verdad de ese cine que, de Cassavetes a Stévenin, va del "baño sonoro" a las imágenes.

28/2

Resistencias ante Rossellini. En el fondo, nunca desaparecieron. Con O. St., que me confirma que, a pesar de todo, para él, Rossellini es un enemigo. En el sentido en el que nosotros somos homosexuales y está claro (casi de una manera amenazante) que Rossellini es el más "normal" de los hombres. Cuando O. St. dice "hombre", es la especie humana, estadística, hetero-normal, esa a la que hay que conducir hacia una mayor humanidad, todavía. En Rossellini, los maricas son aquellos que se aprovechan de las turbulencias de la historia para actuar (el profesor nazi en *Alemania año cero*, una mujer —¿cuál?— en *Roma, ciudad abierta*), vago recuerdo de una frase en una entrevista sobre el costado chocante (porque es estéril) del hombre entre hombres (también: la masturbación técnica). Quizá esta idea de transmisión le resulta tan esencial a Rossellini que necesita personas transitivas.

Es sorprendente cómo, desde hace un año o dos, Rossellini está en el centro de todo lo que digo. Como si, a partir de él, el cine hubiera devenido "adulto" y hubiera comenzado a diluirse frente a los medios. La hipótesis más radical: Rossellini fue, por desgracia, ineludible, y desde entonces hemos perdido la inocencia. Rossellini no es Renoir, no tiene el gusto por la diversidad de lo real, sino una manera de trocar todas las ideologías por una sola: la de la transmisión obligatoria. Cuando ya no tiene un objeto (Ingrid B.), tiene un tema: la eficacia de los grandes transmisores (todavía no se dice "comunicadores"). Desayuno con H.G. Tesis: el cine es la infancia. Vieja tesis. Pero entonces: dos suicidios infantiles en Rossellini, entre el '45 y el '51. ¿El suicidio del cine?

El cine es la infancia. El niño nunca piensa en relación con un límite, es una línea de fuga, exigente, seria. El niño defendido contra los (sucios) adultos, el niño que uno-ha-sido (visto con condescendencia). Esto es lo que no me gusta: academicismo. Tele = infantilismo (la frase de Legendre: "se habla bebé"). El niño y el movimiento, el niño y el tiempo (el niño lo pone de su lado).

Con JCB (que asiente): la imagen-tiempo es *nuestro* cine (el movimiento ya estaba detrás de nosotros y el cerebro, adelante), pero todo indica que ese cine se ha vuelto minoritario. Ese tiempo llegó al cine con el cine sonoro, es decir, con el sonido. Llenar el tiempo es suponer un espectador capaz de *memorizar el filme como una suma de informaciones*, esto es, un espectador popular de alto nivel. Opuesto al espectador actual, que ya no espera la experiencia.

MIGAS 5

2/3

NIKITA

Luc Besson

"Lo llamaban el limpiador"

Imposible no pensar que una película semejante es *posterior* al cine. No porque experimente cosas nuevas sino porque está construida en base a la recapitulación de cosas antiguas. Un poco como Spielberg y todo lo que entra en la categoría "cine filmado". Reconocemos el cine filmado porque libera los fragmentos de cine (escenas, géneros, citas) *con la emoción incorporada*. "Estándares de emoción", decía P.B. La emoción no es el resultado (aleatorio) de la escena sino el material de partida. Por ejemplo, el momento en el que Nikita, transformada en una belleza, está frente a su ordenador puede conmovernos, pero solo por contigüidad con la publicidad y no en relación con el personaje y el relato.

Vieja idea profética de C.D. Son las emociones contenidas (incorporadas) en las formas *periféricas o parasitarias* del cine las que constituyen la estructura, el recorrido obligado de aquello que no es "filme" sino por convención. Esas formas son el clip, el tráiler, la publicidad, la secuencia anterior a los créditos. Hacer una película es pasear un cursor ("amo mi ratón", dice Nikita) de una forma a otra. El "filme" es la suma de todos sus resúmenes posibles pero esa suma está *liberada* de toda eficacia propia. La "libertad" de un filme semejante es la de pasar distraídamente las páginas de un cómic y olvidar los episodios a medida que avanza. (Pero esa libertad del espectador se paga con el tema paranoico de la Organización, tema languiano o hitchcockiano salvo por el hecho de que el protagonista olvidó sublevarse contra él). Cuando una pequeña cosa funciona, un cuarto de segundo, no beneficia al filme sino al mundo de referencia de la escena. Ya nada se capitaliza en ninguna parte. Reencuentro esa idea de un tiempo facultativo ya presente en *El gran azul*, un tiempo sin principio ni final, en el que, como en el dibujo, lo que prevalece es una curiosidad vaga.

La idea del tiempo, no obstante, está dada por un personaje formidable, el "limpiador". Cuando la misión (tipo de la misión: imposible) está por fracasar, las autoridades dicen: "enviamos al limpiador", y aparece un personaje bastante aterrador, un asesino especial. Es el personaje que lim-

pia las huellas (debe existir, supongo) para que una misión imposible ya no pueda reconstruirse. Encuentro en este personaje la metáfora de todo el filme. Aquel a quien se envía como último recurso (y también para terminar la película), el ángel exterminador psicópata (“hay que terminar la misión” es su pasión, que es cualquier cosa menos fría) cuya función es encarnar esa amnesia del tiempo. La escena bastante godardiana (años *Week-End*) en la que el limpiador comienza a arrojar ácido a un grupo de cuerpos entre los cuales uno todavía está vivo tiene la gracia lúgubre de lo que roza una cierta verdad, exactamente la del *Roger Rabbit* de Spielberg. El ideal higiénico de la publicidad encuentra aquí a su ángel de la muerte: el que hace la limpieza y borra, más que los rastros o las huellas, los “rasgos” (problema de dibujante).

El cine filmado, el de Besson, no hereda “cuerpos” sino “formas” (es platónico, no aristotélico). Esas formas, bastante irrisorias, son sin embargo la única memoria (memoria genética del cine) existente y la única verdad. Los cuerpos, por su parte, deben atravesar la prueba de una regeneración, de una redefinición química. *Se necesitan los cuerpos que corresponden al mundo publicitario en el que estamos*. Toda la historia del filme, los avatares del cuerpo de Anne Parillaud, es la de un cuerpo que va a “refinarse” hasta su desaparición final (como en *El gran azul*). Más por evaporación que por inmersión.

Esto hace desaparecer la noción de “personaje” pero tal vez tiene la ventaja de transformar a la actriz en “modelo” en un desfile de apariencias en el que no se le pide que convenza sino que sea *creíble*, probable, virtual. Es lo que sucede con Parillaud, siempre más o menos bien, nunca extraordinaria, en su versión drogada, enfurecida, guarra, pequeño-burguesa, enamorada, asesina, *femme fatale*, etc. Es una manera de llamar “filme” a una sucesión de spots. Si hay un fractal en una película como esta, es una fractalidad que no remite a nada, excepto al recuerdo de una seducción del cine (*Hitch*) a la que solo tenemos acceso mediante la publicidad (en todos los casos, incluido el cine).

3/3

*EDMUND EN CUESTIÓN*

Hablo demasiado de Rossellini y de la infancia como para no volver a ver, en el cine-club, *Alemania año cero*. Película terrible, impresionante, pero en el fondo muy violenta en su *idea*. ¿Cuál es esta idea? Que un niño cree todo lo que se le dice, toma todo al pie de la letra, vive en el mundo transitorio del “dicho y hecho”... y muere a causa de ello. Que nadie lo quiere, porque es un remordimiento viviente, ya un adulto, sin infancia, sin “jardín secreto”, melindres, niñerías (no tiene el tiempo, no hay espacio), sin encanto (es un estorbo). La idea de R.R. (primer cartón de la película) es que a una situación perversa le corresponde la perversión de la infancia (vía el maestro pedófilo y nazi). En el fondo, tendría que modular mi idea para decir: a partir de Rossellini, la infancia (por lo tanto, el cine) pudo ser desnaturalizada. ¿Por qué? Porque el Edmund de Rossellini es el pequeño hermano del protagonista de *Vecchia guardia*, íntegramente consagrado a la causa de los mayores. Lo aterrador en Edmund es que es el niño ideal para aquellos que no aman la infancia: es un puro ser de comunicación, es decir, obedece al lenguaje como a una orden.

Sin línea de fuga, encargado de hacer visibles –brechtianamente– las consecuencias de las cobardías y locuras adultas, el niño existe como la acumulación fatal de los afectos que no se le ven ni se le sienten. La estructura de la película es la de una noticia policial de la que solo se sabe el final y en la que se prohíbe “reconstruir” desde el interior lo que la ha precedido. El relato neutro de R. R., que tanto influyó al cine, es ya la puesta en escena de la situación televisiva pura: no asistencia a persona en peligro + emoción –acontecimiento inopinado.

R.R. no es un demócrata. O bien, como JLG, la democracia es su superpoderío, no es congénita. Es un proyecto que tiene sus platos rotos, sus mártires involuntarios. El dogmatismo de Rossellini habla de la comunicación. La comunicación de una gran idea (incluso perversa, como en el caso de la eutanasia) pasa por encima o a través de los individuos (los “sujetos”). Ella es la que pasa y ellos son los pasados, los sobre-pasados, y quienes devienen sus agentes. En el fondo, para Rossellini, la comunicación es una *contaminación*. No se hace con el sujeto, lo atraviesa en bloque, lo deforma, lo arrebatada, no deja nada humano en pie. Lo que le falta a Rossellini es el mínimo de creencia en el individuo que tornaría a este último capaz de ofrecer resistencia a la comunicación. Es debido a esta restricción que R.R. es un ci-

neasta tan importante. Es el primero en haber filmado la comunicación *como un proceso técnico, inhumano*. El primero en haber abandonado el cine por el audiovisual, el lugar mismo de esa comunicación. El primero en haber emprendido deliberadamente la construcción de una "historia de las etapas de la comunicación", una comunicación que, en sus mejores películas, está dada como una técnica corporal y mimética (en Francisco de Asís, Jesús o Luis XIV). No existe en Rossellini "singularidad" alguna del deseo que pueda refractar la fuerza de la idea, contemporizar con ella. El niño es peligroso porque está presentado como un puro espejo de su entorno y porque no tiene el espacio-tiempo de construirse un mundo propio. Digo esto para trazar el vínculo con la homosexualidad en sus películas (ver más arriba). Esto que también explica la indiferencia, en líneas generales, hacia todo aquello que no es el camino (anécdota sobre la elección del actor que hace de Jesús en *El mesías*). Hay un agujero negro en el lugar del sujeto y los únicos trayectos que existen están allí para descubrir ese agujero (en resumidas cuentas, Ingrid Bergman) o el eslabón que representan en una cadena.

(Nota: ciertamente acabaremos por entender el punto en común de los inspiradores de la NV: Hawks, Rossellini, Renoir, Hitchcock. Más interesados por *la especie humana* que por el sujeto humano).

Desayuno con Régis F. Extenso debate sobre la *memoria*. Hipótesis: las películas que se acuerdan del cine a través de la publicidad (Besson), las películas que se acuerdan del cine a través de la tele (Coline Serreau), las películas que se acuerdan del cine a través del cine (Wenders). Pero incluso estas películas nos asfixian. Hipótesis: a partir de ahora, el cine está cargado de una memoria mucho más antigua (la de la hipótesis psicósomática del hombre, ¿hoy en debate y que no siempre ha existido?). Cf. debate con los soviéticos en el Louvre y mi mal humor. Si son cineastas, no escupan sobre ese momento genial del cine (el burlesco americano) que se han perdido. Pero si el cine no es más que una cosa en los últimos cinco siglos, entonces les incumbe a ustedes hacer las conexiones necesarias.

4/3

## DELITOS Y FALTAS

Woody Allen

En el cine, el niño va hacia aquello que todavía no sabe. El adulto, en el cine, no puede sino regresar hacia aquello que siempre ha sabido. El precio y el encanto de una película residen en la naturaleza y la calidad del *desvío*. La inteligencia, en el cine, es saber fingir unirse a la estupidez antes de dar, *in extremis*, un paso al costado. Woody Allen parece haber alcanzado esta inteligencia (dura labor de la que sale con mención “muy honorable”) al mismo tiempo que atraca seriamente en las orillas del desencanto.

El guion de su último filme muestra dos historias paralelas, la del oftalmólogo *rich and famous* obligado a mandar a matar a su amante y la del cineasta oscuro que ve partir a la mujer que ama en los brazos del hombre que encarna todo lo que él detesta. No es sino al final del filme que estos dos hombres, que se conocen, se encuentran y se cuentan. El punto en común de ambos personajes es su creencia en los guiones *llave en mano*. Landau cree (mucho más de lo que supone) en el guion religioso de su infancia (judía) que dice que Dios todo lo ve y que el crimen es forzosamente castigado —“*some-how*”. Allen creen en el guion cinéfilo de su infancia (también judía) que dice que las cosas terminan bien, que la personalidad auténtica triunfa sobre la vulgaridad de los simulacros. Ante lo que les sucede, uno y otro son capturados por dos tipos de *metalinguajes*. El guion “el crimen no paga” (o “la verdad sale a la luz”) y el guion “lo verdadero termina triunfando” (o “lo falso no rinde”) son, en el fondo, dos *guiones* fatales, uno sombrío y dostoievskiano, el otro claro y hollywoodense. La película se apoya en estos dos guiones y, al final, los recusa. En su confesión disfrazada de “formidable idea para un filme”, Landau formula la hipótesis de que, a pesar de todo, el criminal olvida y la vida continúa, vivible. “Si quiere ver una historia que termina bien, vaya a ver el filme hollywoodense”, le espeta, rabioso, al otro. En cuanto a Allen, que no cesa de practicar “el cine de la media tarde” con su sobrinita y que, sin saberlo, ve todas las películas que constituyen el residuo de lo que vive Landau, ha creído demasiado en el guion típico de los grandes cómicos americanos (de Chaplin a Lewis), que siempre cuentan cómo las mujeres eligen al tipo auténtico que las hace reír más que al millonario vulgar que las haría triunfar. Lo peor no es seguro, lo mejor tampoco. La vida, por su parte, continúa.

Por lo tanto, el guion del filme se construye sobre el cortocircuito/parasitismo de estos dos guiones y, en el fondo, no cuenta nada sino que *re-*

*cuerta* algo que todo cómico sabe absolutamente, a saber, que “está el otro”. Las personas pocos dotadas para lo cómico (de golpe vuelvo a pensar en Rossellini, en Bresson, en Godard) están en el escenario lacaniano “del uno”. Los otros (¿sería esto la esencia del cómico?), en el escenario de ese “está el otro”. La modernidad de Woody Allen es mostrar que la persistencia de los individuos en desear en el mismo sentido (el de sus intereses más triviales y más inmediatos) no es un tema menor y que toda “resolución” (por el amor, incluso por la sexualidad) de lo uno por lo otro es superficial e ilusoria. Ninguno de los personajes de esta película (salvo Allen) hace exactamente lo que en el fondo de sí mismo ha decidido. Esto va inclusive más lejos. Bastaría observar desde la primera escena a Judah Rosenthal para saber todo de él (el puritano glauco de conciencia difusa, el mentiroso). Judah no sufre de remordimientos, sufre por estar expuesto a un guion (“el ojo estaba en la tumba”) que lógicamente debería hacerlo sufrir. Ofendido, acaba por darse cuenta de que el sufrimiento es soportable.

La sobre-modernidad de Allen (un poco como la de Rohmer, pero esto debe ser de la esencia misma de la comedia) es que sus personajes ya no son totalmente conscientes o inconscientes sino “pre-conscientes”, es decir, capaces de hablar de ellos mismos con una relativa lucidez. Cuando Mia Farrow dice que es ambiciosa, hay que creerle. Woody Allen toca a un espectador a su imagen y semejanza, capturado entre las ganas de creer en Papá Noel, las ganas de no tener en cuenta las informaciones que sin embargo ofrece el filme y, por último, lo que sería fatal para el espectáculo, las ganas de no creer en nada. Por lo tanto, es preciso que Allen lo cebe con escenarios simples en los cuales, con alguna inquietud, volvemos a creer, antes de aprovechar el impulso adquirido para “embragar”. El filme gana entonces en fuerza lo que pierde en suspenso. La fuerza es esa idea bastante terrible del tráiler a la inversa que cierra el filme con el comentario en *off* de un personaje, Louis Levy, que articula un discurso sobre el amor (lo caliente y lo frío, el amor como loca veleidad *no obligatoria* del hombre) que no le ha impedido arrojar por la ventana. Tercer metalenguaje posible: el del “sabio”, igualmente en cortocircuito.

Lo que salva a Woody Allen es tal vez lo que le impide pasar a una nueva etapa. Solo un actor, un cómico, un hombre que ama a los actores, puede sostener un proyecto tan desencantado: en tanto haya un otro, hay al menos, en efecto, la esperanza de filmar. Pero el “cine” nunca juega su carta, su autonomía. Jamás un plano sin personajes, paisajes, cosas. Solo

una vez, la cámara hace un bonito recitativo, el de Landau a los ojos de la muerta (abiertos a la nada, vacíos). Otra vez, el plano bastante godardiano del asesino que llega, sale del auto, mira la ciudad mientras suena un cuarteto (Beethoven, sin duda). Porque el teatro (o, aquí, la vida judía que es el teatro de base) salva todavía una idea de “escena” más fuerte que todas las desilusiones (el final de *Fanny y Alexander*).

P.-S. Tráiler del próximo Spielberg, *Always*. Sabemos que un piloto (Dreyfuss) es reenviado a la tierra para ayudar a la formación de otro joven piloto, que está, por lo tanto, sobre-impreso (audio-visible para nosotros) en los planos y que influye directamente en el cerebro de los otros. He aquí un filme que para mí, una vez más en el caso de Spielberg, da la versión resolutoria (para niños) de lo que en los demás tropieza con la terrible opacidad-persistencia del individuo. La pintura del paraíso (blanco, *of course*) está decididamente a la orden del día. El angelismo, también.

5/3

Woody Allen. El filme se desdibuja, y deja la sensación de un truco elegante y la mirada húmeda e inquieta del viejo Leonard de *Con la muerte en los talones*. Estamos en el espectáculo e incluso si se trata de teatro de alto nivel, hay reglas. La extrañeza del filme (su “truco”), reside, en el fondo, en el hecho de que Woody Allen dota de un verdadero suspenso a aquello que no es tanto el sentido del filme como ¡“el sentido de la vida”! *In extremis*, Allen introduce esa hipótesis de que lo peor no siempre es seguro. Lo “peor” parece ser ese Dios-que-todo-lo-ve (de ahí el oftalmólogo, de ahí el cine), incluso cuando el hermano rabino ya no vería nada. Sin embargo, la amarga lección es que podemos vivir (incluso mal) con lo peor. No habíamos pensado en esta posibilidad (la más triste de todas), en esta pirueta. En la comedia, “el fondo” de las cosas solo aparece al final, una vez que se han prometido al público “arreglos” fáciles. Aquí, el fondo difícil es precisamente que “uno se las arregla”.

Olvidé mencionar, ayer, la sorprendente escena alucinada en la casa de la infancia en la que Judah irrumpe en el medio de su propia familia en plena fiesta judía. Esa escena es sutil porque no es la coronación de los otros *flashbacks* cortos, sino que *viene de otra parte*. Se sostiene un debate muy serio (entre adultos) sobre el siguiente tema: ¿los vencedores es-

criben la historia o existe, a pesar de todo, una justicia? Ninguna posición se impone. Esta escena, en mi opinión, es *el debate después de la película* incluido en la película. Si añadimos esto al tráiler terminal con la voz en off del suicida, advertimos claramente que la manera en la que Allen salva el relato consiste en suspender el orden ritual de la misa cinéfila (el tráiler antes, el debate después de la película), un poco como Moretti (*Sogni d'oro*) cuando hacía comparecer, solo una vez, al público en nombre del cual se hacen los debates.

Discusión-río con S. Nh. Al ser nuestros gustos los mismos, ¿qué sucede con el resto? El espectador normal es el que va al cine para ver lo que *le gusta desear* y no irá a ver al cine lo que ya detesta en la vida. Ese espectador normal se incuba en mí (se indigna, casi), sabiendo que firma la sentencia de muerte del crítico. Este último, en efecto, finge considerar “todos los temas libres e iguales”, es decir, finge ignorar que las cosas y los seres filmados lo afectan de manera desigual.

Recuerdo un antiguo debate con M.C. acerca de un viejo Bolognini que por supuesto me parecía complaciente, pero en cuanto a *los muchachos y su belleza*. Justamente porque son bellos (debí decir), es importante que se ofrezcan igualmente al espectador al que esta belleza le resulta indiferente. Proselitismo o creencia loca en la capacidad del cine para “convertir”. Al decir esto, definía a mi manera lo que esperaba del cine: que me permitiera participar de aquello que, en la vida, “no me mira”. Quiero que los muchachos no sean únicamente los objetos narcisistas del cineasta, por la misma razón que no quiero que esas mujeres me sean filmicamente prohibidas. Creencia desesperada en que el cine trasciende los “gustos” personales, en que preferiría un filme hetero-hetero de Rossellini a un filme homo pero complaciente de Reichenbach. Esperanza de que exista en el cine más que el reconocimiento de “sus” objetos. Moraleja: que los filmes sirven para *encargarse de* lo que no es cuestión de frecuentar en la vida. Que sirven para *ver lo que uno no puede ver*, por el simple hecho de que hay alguien (el autor) para quien *dar a ver eso* es importante. Ejemplo citado a menudo de *El hombre que amaba a las mujeres*, de Truffaut: la visión, en contrapicado, de esas mujeres que fueron amadas y a las que haber sido amadas hace bellas. Recuerdo de ese filme incalificable de Rossellini —*Juana de Arco*— del que solo entendí un mensaje: amo a esta mujer, ella es mi única justificación para hacer este filme, podría filmarla horas, la miro ante la cámara, por

lo tanto, ante ustedes. El amor, ¿regalar lo que uno no tiene? Entonces, amé el cine. Entonces, amé *solo en el cine* ese mundo cuya mayor parte no me concernía. El cine no me da otro mundo, me da *este*, que es el único, que está bastante bien así, que así es bastante bello, bastante interesante (“*one world at a time*”).

No logro pensar que pueda haber allí auténticas emociones *sociológicamente predeterminadas*, minoritarias, autoconscientes. Una minoría protegida, con sus derechos y sus manías (un *lobby*), se sirve de una película para comunicarse-y-consolidarse, no para “verse” como si se volviera exterior a sí misma. Pierde entonces el sentido crítico y la crítica la pierde. Todo público “predeterminado” escapa a la crítica porque criticar los objetos que necesitamos para existir implica criticar a ese público (historia conocida).

7/3

La película de MICHEL KHLEIFI sobre la Intifada. No presté atención al título (!)

Película con dos facetas yuxtapuestas. El reportaje-documental en los territorios ocupados. El viaje-anamnesis de los dos “protagonistas” hacia esos mismos territorios y hacia su pasado, a la vez. Este último cita claramente *Hiroshima mon amour*: “tú no has visto nada” se transforma en “tú no verás nada”, y la mujer es, también, la que quiere ver. Cada una de las películas funciona con “respeto” a la otra. M. K. ha tenido la inteligencia de no fingir demasiado que las suelda. Cada una de las películas corresponde a lo que M. K. debe hacer para corresponder a su imagen de árabe palestino (cristiano) que vive en el mundo desarrollado (Bruselas). Por un lado, el pueblo palestino de hoy, ocupado (por Israel). Por el otro, una mujer palestina de hoy, bloqueada (por su propia cultura). La metáfora, ¿puede ir hasta el final? Antes hubiéramos dicho que sí, un poco rápidamente. Las dos facetas, una por una, funcionan bastante bien. La sensación agobiante de ocupación existe, sobre todo después de Gaza. Los dos personajes de los intelectuales modernos son bastante dignos (y la sensualidad de M. K. sigue siendo preciosa).

La frustración viene de otra parte. Viene de una cierta lasitud que podemos experimentar a la larga ante la imposible *confrontación* entre *figurantes de cine* y *figurantes de televisión*. Como si los actores cotidianos de lo real solo pudieran ser aquellos que el periodista televisivo capta fragmentariamente, furtivamente. Como si los actores desplazados de esa

misma realidad solo pudieran ser interpretados, casi *in vitro*, por actores profesionales (que sienten más el teatro que el cine). Como si lo contrario fuera absolutamente impensable. Como si, también a este nivel, la distribución de los roles y las poses estuviera reglada desde siempre, al igual que esas madres insoportables, siempre firmes en sus lágrimas, con los retratos de sus hijos "mártires" al alcance de la mano y de la cámara. La alianza entre esos figurantes (el Medio Oriente) y las cámaras de televisión es ahora tan antigua que forma parte de su imagen, con exclusión de cualquier otro dispositivo. Podría resultar formidable *seguir* aunque fuera a uno solo de esos "actores" improvisados en acciones distintas de las ejecutadas para la cámara. ¿De qué está hecho un día de un soldado israelí, de un niño que arroja piedras, de una mujer en lágrimas? Terminaremos por no pensar siquiera en hacer la pregunta.

¿Es una pregunta razonable? ¿Acaso no subestimo la autonomía del individuo en esa región del globo donde se trata tan fuertemente de una cuestión de identidad colectiva? ¿Hemos intentado, solamente? ¿O bien los cineastas, más o menos separados de su antigua vida y su escena de origen, ya no pueden imaginar otros "personajes" excepto esos desconfiados-charlatanes profesionales que son los intelectuales, esos *alter ego*? Sueño por un instante con el escenario inverso. Filmar la vida cotidiana de los intelectuales (periodistas, por ejemplo) al estilo de la televisión, y seguir con el detalle del cine a la madre del mártir.

Esto se vincula a otra cuestión (¿lo he notado ya?, creo que sí) ligada a la televisión. Cuanto más performática es la televisión, cuanto más está en el centro de los acontecimientos, casi en tiempo real, más hace aparecer a los actores anónimos de esos acontecimientos. Pero cuanto más lo hace, el tema que se plantea es también más de orden *mental*, a saber, qué *piensan* esos "actores" de lo que sucede, de los que les sucede y de lo que pensaban hace no mucho tiempo. Hay un nuevo fastidio, por ejemplo, con los rumanos. Los vemos por primera vez y *sabemos* absolutamente que han padecido, en el mejor de los casos, lo peor. La frescura televisiva ya no puede actuar, es liquidada por la propia *performance* de la tele, se abre al menos a la cuestión de las opiniones, las ideologías, las convicciones, las ideas. Podríamos decir: cuando se abre al acontecimiento, la tele se abre también a la manera en la que este es inmediatamente interpretado. El cine, por su parte, va más lejos. Va hacia el funcionamiento mismo del cerebro.

¿Es esto lo que se dijeron Karlin y Lainé en su programa sobre “Los franceses y el amor”, del que vi la segunda parte? Según parece, fueron muy criticados. El que hace las preguntas (¿Lainé?) habla, en efecto, más que los interrogados. No deja ningún “blanco” y, lo que es peor, impone casi a la fuerza preguntas cuya respuesta es evidente (para el espectador astuto). Dado que parece que hubiera “seguido” a sus cobayos desde hace mucho tiempo y que conoce, por lo tanto, cada caso, uno siente que debe dar en la tecla y que, de todas maneras, los interrogados no se defienden (como si uno ya no pudiera sorprenderlos con preguntas bizarras) y asienten a todo, lo que produce una extraña sensación de consenso. ¿Habría sido mejor que hubiera espacios en blanco, angustia, resistencia? Antiguamente, lo habríamos pensado. Hoy, estoy menos seguro. El espectáculo ofrecido por este programa es como una coproducción en la que el interrogado ha tenido el tiempo de aceptar lo que se le ha enseñado eventualmente por su cuenta y, de cualquier forma, no tiene otra opción que adherir a la opinión del otro. Además, permanece este misterio: ¿cómo habla la gente del pueblo de ella misma? Tal vez (y desde siempre) con menos preocupación por el retrato halagador u ordenado que aquellos más avezados en materia de introspección, porque no buscan la clave “psi” de toda su personalidad sino que se saben distribuidos en “defectos” y “cualidades” morales y de carácter (casi astrológicamente). Siempre me sorprende la falta de vanidad y de coquetería de la gente simple cada vez que es conducida a hablar de sí misma. Un sentido de la seriedad casi espeluznante.

*Siempre durante la comida con M.K.*

El deseo es lo que maneja el mundo (polimorfo, astuto, haciendo bien sus cálculos, intocable). El goce es lo que sostiene al ser (división política del goce, “ser” alguna cosa, pertenecer, desear en contra de los propios intereses, etc.). El placer es lo propiamente “humano”, ya que está hecho a su medida (los cinco sentidos, nada más). Lo que todas las religiones combaten, limitan o codifican es el placer. El deseo es político; el goce, religioso; y el placer, simplemente humano. (¿Y yo? Zonas entre el placer y el goce: el viaje, la caminata, el estar-allí. Si no, la vestal completamente frustrada que hace publicidad para obtener un placer que es totalmente incapaz de procurarse).

## UN JEU D'ENFANT

Pascal Kané

Ninguna idea sobre esta película que sin embargo seguí, al pie de la letra, olvidando todo el resto. El guion "sin familia"-infancia desdichada-madrastra me conmueve instantáneamente. El recuerdo, muy sepultado, de haber sido, yo también, injustamente "abandonado" (las colonias de vacaciones). La exactitud de P.K acerca de los viejos, las abuelas, esa amabilidad tosca y rancia. La película tiene una verdadera dicha novelesca, es decir, no sobre-edipiza ni sobre-politiza *a posteriori*. Termina cuando el niño ha reconstruido todo lo que se le ha ocultado (no cuando ha comprendido sus implicancias: "judío", etc.). La fuerza de la infancia (el costado "no es justo") como única cuenta a saldar, no tanto a través de la venganza sino de la comprensión. La película termina también con "mi primera ostra" (gastrónomo en pantalones cortos). Falta de violencia, tal vez, pero una honestidad verdadera con los personajes: ¿cómo un niño puede ser inexplicablemente desdichado (cuando, en el fondo, sabe que lo aman)?

Cuestión subsidiaria. El tamaño. Los niños del filme están allí, filmados a escala de la avenida Junot. Son pequeñitos, pero parecen grandes. Esto se debe a la manera de filmarlos, a esa filmación "promedio", a mitad de camino entre el adulto y el niño. Todo cambia bruscamente a partir del momento en el que se opta por uno de estos dos puntos de vista.

Los niños, una vez más. Veo el final de *Siembra de dolor (Pelirrojo)* de Duvivier con el insoportable "*Mon papa...*" final y las palabras de autor en la boca del chiquillo. La escena del casi suicidio es grotesca. Vemos nítidamente lo que Rossellini supo hacer en relación con esto.

Charla con C.M. sobre Woody Allen. C.M. tiene una buena idea: hay un aspecto "correo del corazón" en la película. En general, la película es sombria, pero a la gente le encanta porque la toman con la relatividad del detalle de sus "soluciones" posibles. Tal vez estoy viéndola según el viejo principio de una teleología que existía en el pasado, dado que el público ya no espera del final de una película un mensaje trascendental (cf. *Nikita*).

El cine, ¿reducido solo al *feed-back* de lo social-en-tanto-tal?

Antigua idea: hay dos cosas en el cine, el registro de los procesos observados y la transmisión audiovisual de las *performances*. La ciencia y la escena. Transformada en técnica, la ciencia ya no tiene nada humano. Queda el fantasma de una escena mínima. Un personaje y un lugar que, por convención, son "otros". La salida humana de la religión (un poco como el psicoanálisis, en el que *el otro* es también una convención).

9/3

### UNA VUELTA CON JLG

Con S.T. en Rolle a la tarde, en Nyon a la noche (Hotel Beau Rivage). Hace quince años, ya nosotros dos (y A.C.) pero todavía en Grenoble, donde JLG nos había proyectado sobre la pared *Aquí y en otro lugar* (en el camino de regreso, yo había vomitado, tan grande era la emoción). Hoy somos los mismos, no somos distintos, realmente. Solo el tiempo que pasa nos acerca al viejo monstruo del que ya no esperamos la indirecta sino casi el afecto. El ritual: Hervé D. (gentil, dedicado y demasiado cerca de la cocina como para ser crítico) viene a buscarnos en coche a Ginebra, vamos del hotel a Nyon y luego al antro sobrio y a la sala donde JLG, despeinado, con el cigarrillo en la boca, está a solas con sus imágenes. Hoy, las de *Nouvelle Vague*, que está montando, y las de *Rapport Darty*, que ya terminó. Palabras en el aire (vio los filmes de Pelechian, está muy impresionado), visionado doméstico, desvío-suplicio obligado hacia el restaurante de al lado, en el que la carta, inamovible, promete filetes de perca demasiado grasientos, cerveza. Despachada la comida, nos despedimos en la calle. Sentimos la soledad del tipo y, de rebote, la suya. Regreso a Nyon, a Ginebra, a París.

El efecto-JLG, hoy. Antes mismo de que uno haya dicho ¡uf!, la imagen y esa luminosidad sensual y estridente, los sotobosques, el lago, los cuerpos de los "actores" que son más bien la puntuación sonora del paisaje y que hablan, cada vez más, en *v.o. entre comillas*. Esta vez (según Hervé D.) el "diálogo" está íntegramente tejido con citas ("Puede ser que la verdad sea triste" es de Renan), pero tan cercanas que angustian. La bobina tres, que vemos, muestra algunos seres humanos librándose a las raras "acciones" que a JLG le parecen interesantes: ejercer el poder, telefonar, hablar al público en general, dejarse hundir (literalmente) ante el otro, ser *repro-*

*ches vivientes*. La naturaleza es soberbia e indiferente. Delon es uno de los figurantes, ni más ni menos. A partir de ahora, el resto de la "interpretación" de los actores consiste en dar una *entonación*, por si acaso, a una frase extrañamente desnuda o, por el contrario, literaria.

### *La ronda y el desfile*

Retengo lo siguiente de la discusión que, a partir de Woody Allen, continúa en el restaurante. Hay dos tipos de cineastas, los de ronda y los del desfile. Estas dos figuras del colectivo humano más o menos ritualizado son tan heterogéneas como el agua y el aceite. Me encuentro en la soledad godardiana de lo que, para mí, llamo el "desfile". Desfile de los amigos, los amantes, las películas, los planos de los paisajes descubiertos al ritmo de la marcha. Preocupación por el encadenamiento: uno, dos, tres, etc. Pero todas esas cosas "vuelven" regularmente y nos encontramos en el otro sistema, atómico, que es el de la ronda. Hay curvatura del espacio y satelización (imantación) de los elementos en torno a un centro que no puede sino ser, aun vacío, el "yo" del autor. Dado que JLG se digna raramente a utilizar dos veces el mismo material humano, está obligado a multiplicar las etapas sin retorno y a transformar a los seres en terminales (escritas, portadoras de mensajes) a lo largo del camino. Aquí es donde el teatro (lugar de la "ronda") se opone definitivamente al cine (lugar del "desfile"), como Fellini a Rossellini, Ford a Hawks, Renoir a Bresson, Fassbinder a Wenders, Chaplin a Keaton, etc.

Esta intransitividad es lo que difiere en uno y otro caso. El hombre de la ronda acaba por beneficiarse de todo que aquello que gira a su alrededor (Fassbinder); el hombre del desfile está obligado a rodar algunos eslabones de la cadena, al pasar (la relación de JLG con las "*stars*" ajadas que súbitamente necesitan de él para un último "golpe" publicitario). Por eso JLG está más contento de lo que parece cuando cumple el encargo de las Télécom o trabaja para Darty. Pequeño patrón, artífice del audiovisual, JLG envía cartas muy refinadas a otros patrones y no a ese tercero molesto que sería el público. En ambos casos, está *fascinado* por la idea de que deberíamos poder *ver el intercambio*, aprehender la transitividad en acción, bajo su forma de transmisión, intercambio mercantil, prostitución. En efecto, lo que JLG disfruta es el "plus" inherente a todo intercambio (la parte maldita), el "goce de nadie".

A JLG no le gusta para nada Woody Allen. Le parece un manipulador, un “esquirol”, alguien que no *dice*. S.T. postula el argumento del éxito de los “personajes”, que existen de entrada. JLG dice que los personajes no son el cine, que los personajes son materia del teatro, que el cine consiste en actos, movimientos, trayectos, *etc.* Intento decir que un “personaje” solo existe cuando parece que siempre-hubiera-existido (incluso antes de que aparezca) y esa sensación se prolonga en las escenas en las que no está. Nos ponemos de acuerdo en hablar mal de los cineastas que sacrifican sus personajes a las necesidades del guion y acerca del hecho de que los únicos personajes posibles son aquellos que ofrecen, de una vez y para siempre, las mitologías (religiosas o políticas).

El verdadero punto débil de Woody Allen: la lección final dada como un truco dramático (¡vamos! ¿entonces no habría nada?). El gusano no estaba en la fruta, descubrimos el gusano *in extremis*, junto a una fruta que se parecía totalmente a una fruta. JLG rechaza este razonamiento. En su cine, el gusano está tan presente que lo que no logra crecer es la fruta. En Allen, más respetuoso de las exigencias del espectáculo, se desanima a Billancourt solo al final; Godard lo desanima desde el principio. También está esto: un judío hace algo con su sufrimiento (lo desmonta y lo vuelve a montar), mientras que un calvinista lo disfruta a solas (en Suiza).

### LA GUERRA DE LOS ROSES

*Danny De Vito*

Vista el miércoles a la tarde en la estación de Lyon (en versión francesa), por azar. Estaba en la cola y decidí que iría a ver la misma película que las personas que tenía adelante. Siempre esa manera de *relanzar*, no de *comprometer* (y de comprometerse). Contento, en cualquier caso, de ver una comedia americana con un guion bastante sorprendente. El sistema de “escalada a los extremos” decepciona una vez más y el final cierra a duras penas. La idea interesante es que en un momento de la resistible ascensión de estos dos yuppies exitosos, la mecánica se invierte y (asíntota cruel) refluye sobre ellos y, literalmente, los “aplasta”. La idea funciona en el personaje de Kathleen Turner, porque Michael Douglas es un actor de escaso interés. Es en el momento en el que ella es como atravesada soñadoramente por la idea de que detesta a su marido que el filme da un buen giro dramático (regreso

del hospital). Cuando los personajes, transformados en adultos, son capaces de *decir* sus estados de ánimo, el misterio ya no está en esos personajes sino en la manera en la que el actor convive con ellos. Turner es formidable porque, más allá de su sinceridad, está, más que nunca, su deseo, un deseo que nada puede satisfacer y del que la interpretación de la actriz es testimonio. En este caso, la interpretación de la actriz es *la prueba* del tema del filme, su justificación, la prueba de que un tema semejante es creíble. De golpe, la interpretación de los otros, más "normales", parece desfasada y académica. Si el "personaje" es aquel *que también pertenece a otra parte* (que actúa en otra película, entre las tomas de la primera), K.T. es un personaje logrado.

11/3

### MOISÉS Y AARÓN

Straub-Huillet

Somos diez personas en la sala del Pantheon. ¿Espectadores errantes o secta virtual? El filme no se movió un milímetro. Principio y final espléndidos, desarrollo un poco débil (cuando se trata de filmar lo "frecuentativo", los Straub pierden todos sus recursos, lo que es lógico porque filman el acontecimiento puro). No obstante, es la historia de dos titiriteros y de su público, y la imagen del coro-pueblo es bastante curiosa. Aarón depende del público, su única verdad es ese público para el que puede inventar figuras (desde lo Eterno hasta el vellocino de oro). Moisés detesta la idea misma de público. Lo extraño es que al demagogo Aarón corresponde el golpista Moisés. Porque entre el segundo y el tercer acto ("*O Wort, du Wort!*") está la muerte de 3.000 personas. Cuando el revolucionario ha fracasado en su alianza con el reformista, no sabe hacer otra cosa que matar al pueblo al que quiere "elevar" hasta la idea.

La fuerza del filme reside en esa idea de acontecimiento y asistimos, *stricto sensu*, a una *reconstrucción*. En el sentido judicial del término. ¿Pero cuál es el objeto de esa reconstrucción? Justamente, esa "noticia" que es lo neutro colectivo, dada al principio bajo la forma de un texto, en alemán antiguo, de la Biblia traducida por Lutero, pero que es un acontecimiento sin imágenes en Schönberg y, por lo tanto, en los Straub. Falta el nudo de la historia, el proceso-Aarón, etc.

La cámara es un personaje extraño que, casi al mismo tiempo, registra actos y hace suposiciones. En la primera confrontación con el pueblo, se diría que procede como un periodista apresurado que hace croquis y, en determinados momentos, se asegura a toda velocidad de los personajes y de su ubicación. Lo bello o, por el contrario, lo decepcionante, es el grado de incertidumbre (las escenas nocturnas). Es como si estuviéramos ante una noticia policial de varios milenios de antigüedad de la que estamos seguros que, si nos tomamos el trabajo de rehacerla (mismas costumbres, misma naturaleza, mismo texto), obtendremos algo. La sensación perversa de un “como era” o más bien de un “no podía no ser un poco así” (el ruido de la sangre que se derrama, el ruido de los pies de los bailarines sobre la grava: ruidos que no pertenecen *en absoluto* al imaginario cultural bíblico). Imaginario iracundo de un acontecimiento hiperreal, por un lado, lacunar, por otro (un poco como Bresson partiendo de las actas del proceso de Juana).

#### *Baudrillard en la radio*

Al final del programa, retomo mi ya vieja hipótesis sobre la “experiencia”. ¿Desaparece pura y simplemente (Agamben) o ha tenido lugar, pero sin necesidad de ser transmitida o compartida? ¿Qué es una experiencia que se bastaría a sí misma? ¿No desaparece el cine porque ya no esperamos que nos permita acceder a una experiencia (sensorial, intelectual) que no es la nuestra pero que podría serlo? Entre Hawks y Besson, estaría la victoria de la “civilización del entretenimiento” que transforma de la manera más democrática del mundo a los aficionados en profesionales. Hawks solo amaba a estos últimos y despreciaba a los primeros. Pero nadie, hoy, se reivindica “aficionado”. Hay un mercado de las experiencias posibles y se viven a título individual: *ya no necesitan ser expresadas*. Las únicas experiencias transmitidas por las “películas” son experiencias de imágenes (*Nikita*). No coincidimos sino muy raramente (gracias al cine) con un personaje.

En este sentido, puede resultar un tanto trasnochado (“demasiado tarde”) reprochar a la televisión convertirnos en *voyeurs*, no-asistentes a persona en peligro, culpables, etc. Las personas que “pasan” en la televisión no están forzosamente en el simulacro; quizá no hacen sino *señalar* que algo les ocurre, algo con lo que están mejor pero de lo que están menos dispuestas a hablar. Tal vez, antes, la experiencia-reina era la identificación pura y simple (con una estrella, un aventurero, un héroe...) y hoy esa identificación es intermitente, facultativa. Las vueltas en solitario alrededor del

mundo, por ejemplo, interesan cuando son terriblemente abstractas. ¿Qué vio Loïc Peyron? La respuesta, simplemente, es que un número cada vez mayor de personas practican vela, que esa respuesta les pertenece y *que ya no corresponde al cine divulgar-simplificar-popularizar experiencias que de ahora en adelante atañen al deseo individual y al mercado respectivo*. El cine habría dejado de ser nuestra revancha. Se contentaría con celebrar los clisés de imágenes y los guiones llave en mano que servían para esa revancha, en otra época.

### *Guion/Historias*

No hay crisis del guion. Hay *demasiado* guion y *poca* historia. Lo que hace una historia es la manera de entrelazar guiones ya conocidos (pre-masticados). Pero hoy cada personaje *viene con su guion* y hay que convencerlo de que lo olvide para participar en otra historia, incluso en la idea de que *debería* tener una historia. Esa es toda la operación Godard: deshacer los guiones-Delon en provecho de nada, de nada en absoluto.

14/3

Vuelvo a ver, con O. St., el filme de Biette. Realmente me gusta mucho y la certidumbre de su magra carrera me pone (cosa rara) furioso. Me sorprende, cuando quiero argumentar, encontrar lo que había escrito, hace ya mucho tiempo, a propósito de *Le théâtre des matiéres*. Por un lado, creo que se podría probar, caso por caso, que el cine de Biette es cada vez más *preciso* y concreto que el de los demás (el costado refinado de Tourneur). Por otro lado, es evidente que hay en ese cine una dimensión poética, “ofeliana” (el costado inocente de Browning). Y al mismo tiempo, la certidumbre de que el “público” ya no es sensible a eso, eso que está en el centro del cine que dice haber amado.

\* Quizá lo que me conmueve es esto: cada personaje es singular, está consagrado a sí mismo, y al mismo tiempo sueña con una experiencia colectiva. La del teatro, aunque sea un mínimo de teatro, de *troupe*, de tablas, de actuación. Un poco como en Rivette pero con una capacidad mucho mayor de captar sin odio el carácter *obtuso* de los cuerpos. Los chicos son formidables, con su “juventud” al lado, indignos de ella, ostentando sus cuerpos e ignorando lo que eso “da”, tan precioso, en el otro. Cinefilia (la nuestra): formar parte de una gran familia que jamás se reunió (y que quizá ya no podría hacerlo). “*The show must go on*” es el principio que permite los encuentros, los aleas, porque la obligación de *encadenar* (Rivette, aquí también) es más importante que los eslabones.

\* Lo bello es la manera no trágica, nunca patética, en la que se filma la coexistencia de los personajes, que jamás es una unión o una coalición. Vemos un personaje, luego otro, comprendemos que el primero le miente al segundo, volvemos al segundo que, por su lado, está en otra parte (Jenny y el falso Eric en la escena del planchado, Patachou y la enfermera hacia el final, etc.). El tiempo no es acumulativo o lineal, sin duda está más cerca del tiempo *desgarrado* de los agnósticos en el que algo se revela o se reabsorbe sordamente, sin previo aviso, de una manera catastrófica (según el modelo de la central nuclear).

\* Los cuerpos son dispares, solo el lenguaje es su elemento en común. Sirve para la comunicación pero la comunicación solo sirve para hacerlo funcionar (como si de otra forma se desgastara). Todos se sirven del lenguaje con cuidado, pesan cada palabra. En eso reside la ausencia de vulgaridad (larga con-

versación sobre el tema de la vulgaridad con JCB), preferir siempre la palabra justa a la generalización apresurada, el yo/tú al nosotros/vosotros. “Todos iguales” podría ser incluso el grito de la vulgaridad (lo que en ella toca un cierto aspecto de lo real) y eso es imposible en Biette, para quien cada uno “cuenta” (en el sentido de “cuento contigo”).

\* Nunca un acontecimiento directo sino las decisiones que precipitarán los acontecimientos. En cada escena, al menos un personaje toma una decisión, pequeña (“voy a ensayar en mi camarín”, “te llamo para recordarte el vestuario”) o grande. Siempre vemos muy bien cómo esa decisión se *anuda*, y también con qué suceso imprevisto (la muchacha que huye de la librería). Incluso los simulacros son vividos como si comprometieran (cambiar de lugar en la librería). Todo esto está favorecido por el hecho de que, aun con la cabeza en el aire, los personajes recuerdan muy bien *lo que se ha dicho*, cómo en Rohmer (el golpe Barcelona/Bilbao).

Extrañamente, eso constituye un hilo: los personajes que no memorizan nada (porque lo tienen todo aprendido desde siempre o fuera de campo –*Nikita*) son presas más fáciles para un público para el que es fatigoso interpretar y demasiado ofensivo ser interpretado por los materiales que se le proponen.

\* ¿Película de culto? Podría ser. Después de todo, las películas solo tienen el éxito que ya han descrito. Una película cuyos personajes oscilan entre un Shakespeare de bolsillo, en francés, y un misterioso campeón sanador corre todo el riesgo de tener un público tenaz, alucinado y raro.

24/3

*Después de Lecce*

Pensé dos o tres cosas generales, en las rutas.

Barbie-Lecce-Gallipoli-Taviano-Racale-Casarano-Ruffano-Montesano-Tricase-Maglie-Otranto-Porto Badiscio-Santa Cesarea-Terne-Vaste-Poggiardo-Maglie-Lecce-Bari (100 km).

\* Volví a pensar en lo que me respondió Wenders cuando le hice una pregunta acerca de la publicidad. En sustancia: “Lo que me fastidia es que la

publicidad de *Marlboro Country* me impide de ahora en adelante disfrutar del paisaje en sí mismo". Dicho de otra forma, lo que promete la publicidad hace pantalla a lo que promete. Nunca más se podrá ver "ese" paisaje sin que lo parasite la palabra "Marlboro".

Ahora bien, hay dos maneras de plantear esta pregunta. La primera consistiría en decir que "de algún modo, ese paisaje, captado en la duración de un *verdadero* filme, no se parecería a esa publicidad", que la "cosa misma" nunca se parece a su idealización. (Entonces, hay que comparar con las imágenes de Ford). La segunda manera, que no se basa en "la inscripción verdadera", es la de Wenders (de ahí que quienes sostienen esta desprecien aquella). Pero la manera perversa de rechazar la publicidad quizá consistiría en decir que nada es más bello *en sí* que las cosas y las imágenes de las que se sirve la publicidad, y lo escandaloso es más bien el desperdicio que se hace de esa belleza y esas emociones.

La cosa es más clara con lo que está en el corazón mismo de la publicidad, a saber, el espectáculo de una *resistencia levantada*. Por cierto, es en este sentido que los Straub y Rivette son intratables, porque evalúan lo que vale la pena filmar de acuerdo a su potencial de "resistencia". Ahora bien, la palabra "resistencia" tiene diferentes sentidos. Está la resistencia (física) de la realidad (que el *travelling* óptico, la Louma y otras técnicas han hecho olvidar en beneficio de una nueva ingravidez). Está la resistencia psicológica, incluso sexual, el momento en el que el otro, infinitamente deseable y consciente de ello, baja la guardia, se rinde a nuestras razones, tambalea. En el fondo, el espectáculo de las resistencias levantadas es pornográfico (salvo que los cuerpos del porno son cuerpos-máquinas, no susceptibles de idealización) y puede afectarnos. Cualquier resistencia (a un detergente, por ejemplo) tiene como modelo el abandono de la resistencia por lo otro deseado. Esta erotización es una parodia cruel, por generalización, de lo que sigue estando en el centro de nuestro deseo: el momento del abandono (que es la versión "psi" de aquello de lo que la eyaculación es la versión "hard").

\* Vayamos más lejos. Durante dos segundos (publicidad de *Stuyvesant*), un joven caribeño persigue el tren que se pone en marcha, visto desde la ventana (ligero contrapicado), intentando vender algo al "protagonista" con un rostro tenso, insistente, quejumbroso y lleno de esperanza, en el fondo "muy bien visto", una buena imagen de las relaciones Norte-Sur. Surgen varias preguntas al respecto. En un filme "normal" ¿funciona la misma escena de la

misma forma? ¿Es incluso pensable? ¿Hay a partir de ahora un verdadero *savoir-faire* de las emociones congeladas, almacenadas, portátiles, instantáneas? Un *savoir-faire* que no es solo el del estereotipo o el clisé, sino que reconstruye *precipitados de singularidad* que incluso llegan a emocionarnos. Por ejemplo, en la sorprendente publicidad *The Winston Way*, el tono de voz del último y joven jugador de ajedrez, el que dice “*You lose!*” al protagonista, porque ve solo la partida de ajedrez y es, incluso en un spot tan corto, un “personaje secundario”, con su obtuso carácter hitchcockiano.

\* El hecho de que cite a Hitchcock (que comenzó su carrera con diseños publicitarios) implica que en un sentido Hitch está entre nosotros, que su legado está allí, en esa vacilación entre la resistencia de los cuerpos y el abandono a una gran forma (donde los cuerpos –los de los figurantes, sobre todo– son como islotes, evocaciones, restos que “congenian”). Hitch fue el primero que redujo “personajes” enteros a algunos rasgos singulares (e inolvidables), que *estilizó* todo de una manera publicitaria (¿sentido del más mínimo detalle que debe participar, también, en la gran forma?).

\* Hitch. Hagamos el papel del abogado del diablo. Cuando tenemos quince años, el coro de la gente serie que dice que Hitchcock es brillante pero absolutamente hueco nos deja indiferentes. Por una parte, está la gente de los *Cahiers*, que prueba que Hitchcock es profundo. Por otra parte, aceptamos todo en él, porque el conocimiento que tiene de nuestras reacciones es el carburante que alimenta relatos que solo están vacíos al comienzo. Hitchcock no está “vacío”. Está vacío en el punto de partida y lleno, en el punto de llegada, de todo lo que ponemos allí. Recuerdo haber descubierto (con alegría) que *Con la muerte en los talones* era exactamente la metáfora de su propio funcionamiento: un ser vacío (virgen) al comienzo que, por un malentendido, *se carga* de una función en una historia que deviene la suya. Lo que salta con Hitchcock es la idea de “rol”, porque todo el mundo puede jugarlos todos (¡Eve Kendall juega tres!). ¿No es eso mismo lo que retorna con Besson en *Nikita*? Pero la diferencia es que Hitchcock baliza un terreno que, de ahora en adelante, funciona solo, sobre ruedas. Hitchcock tenía que remar mucho para honrar su contrato (suspense...), Besson está dispensado de ese trabajo.

\* Este / Oeste.

En el Este, durante demasiado tiempo, el *sentido* (supuesto, soñado, impuesto) de las cosas fue más importante que los signos que lo celebraban. Inflación del significado, anemia del significante, pérdida del referente. En el Oeste, por el contrario, los *signos* de las cosas aplastan con su nombre todo sentido. Inflación del significante, anemia del significado, pérdida del referente. Para ellos, habría que volver a sumergirse en una polisemia frívola. Para nosotros, habría que retomar la seriedad del sentido. Si no, cada uno continuará ocupando un polo, caricaturalmente: ciencia sin conciencia para nosotros, conciencia sin ciencia para ellos.

\* Barroco. Al dibujar la fachada de la sublime basílica de Santa Croce de Lecce, pequeña emoción ante un ángel, en lo alto a la izquierda, al que le cuesta muchísimo trabajo vivir no sabemos qué "*trip*" personal, posado allí arriba. Pero en el nicho más abajo, un padre de la Iglesia, con el cuerpo completamente retorcido, vive otro "*trip*". Nada los une y, sin embargo, cada uno atraviesa estados cercanos. Barroco, ¿ese "cada uno para sí" de la pose mística?

\* Tele. Ante un programa de juegos en la tele italiana. Siempre la misma sensación de que la forma pueblerina del juego acoge estados posmodernos de la figuración social. Los participantes del juego *ya no ponen celo*, ni en el descaro ni en la timidez. A decir verdad, lo que les confiere opacidad es nuestro renunciamiento a obtener de ellos más que un *acto de presencia*. ¿No es eso la televisión, "hacer acto de presencia", un *acto* que es el punto cero del acto, el que llena el vacío del tiempo social?

25/3

LA CAMPAÑA DE CICERÓN (por fin)

\* Tomar un hilo, tirar y rehacer una red que calce con el filme. Vieja disciplina que, como todo el mundo, interpreté muy conscientemente ayer a la tarde, luego del filme que, como a todo el mundo, me parece muy bueno (sintiéndome desposeído por haberlo visto tan tarde, lo que es mi culpa).

\* El hilo: *re-aparición*.

Lista de aquello que “vuelve a hacer una aparición” en el filme. El ahogado que marcha bajo fuego (y reaparece), la mierda que refluye, el seductor que llega a hurtadillas a lo de su anciana para seducir a otra mujer, el reflejo de la luna sobre el agua. De una manera general, el modo de recortar el espacio crea una puesta en escena en la que cada uno es fuerte (escena inicial: Christian cae del primer piso mientras Hermance desciende –lluvia, paraguas– y tarda un cierto tiempo, cómico, en darse cuenta de que es la primera persona que acaba de dejar arribar la que reaparece “abajo”).

Lo que constituye la materia del filme es la lista de todos esos pequeños “retornos”, no el “retorno a” sino el “retorno de”. Por una parte, el “campo” no es la “naturaleza” (y la palabra “campo”, aquí, está tomada en su sentido local de “casa”), pero la “naturaleza” está muy cerca de lo real lacaniano: lo que retorna siempre al mismo lugar. La comedia que se esboza está muy lograda (basta un altavoz en la plaza del pueblo para dinamitar cualquier idea de vacaciones).

\* Está tanto más lograda cuanto que todo está dicho allí sobre la incompatibilidad de esos cuerpos y de esos lugares, sobre todo Tonie Marshall, formidable una vez más, con su manera tan personal (intrínsecamente cómica) de *girar los ojos*, la cabeza y cambiar de ángulo (como una cámara de vigilancia alojada en la cabeza de uno de los personajes). Se respeta el misterio de lo que el “campo” es, en el fondo, para la gente de las ciudades (pero Manu, cuando ofrece el grajo a Christian, da a entender que ese mundo rural es áspero y cruel). Está también la preocupación ecológica (representada por T.M –guiño a Biette– sobre la capa de ozono), de ahora en adelante demasiado vasta para concernir solo al “campo”.

\* Estructura de noticia policial. Un muerto al final (no el bueno), muerto por culpa del rojo (comenzó el filme en azul). Si hacemos una encuesta, he aquí lo que reconstruimos. El entrelazamiento a partir de ahora lacunar entre “sujetos” que el “lugar común” ciertamente no reúne. Cada uno tiene cuentas que rendir 1) a sí mismo, 2) a otro/a, 3) a no importa quién. Pero ya no hay más “juego de la verdad” colectiva, la catarsis está dada por el accidente estúpido de la noticia policial que solo puede hacer sentido en un mundo donde ya hay demasiado. Pasamos de un registro a otro, lo que no hace sino

producir irritación, dispersión. Nada se contabiliza, nada se acumula, solo hay momentos intensivos (vientos, nubes).

26/3

ROGER Y YO

Michael Moore

Objeto extraño, si bien demasiado satisfecho de sí mismo para conmover realmente. Dos guiones. El patrón de General Motors contra los obreros de Flint. El mismo “contra” el autor/narrador del filme. El primero es un filme militante sin militantes. El segundo es más bien una comedia a la Scorsese (*El rey de la comedia*), excepto que el chiflado que quiere tener acceso a la estrella está del lado bueno (del nuestro también). Los dos guiones están libremente vinculados. Habiendo hecho lugar para su tema como Roger Smith en sus fábricas de Flint, Moore filma un éxito regocijante, bastante aterrador, pero poco convincente. Pensamos en *Route One* (estado actual de América), si no fuera porque Kramer tiene más respeto por las situaciones y los momentos en los que se acerca al “pueblo”. En Moore, se trata más bien de la “población” de Flint.

El filme presenta muchas cosas que uno se acostumbra a ver en el cine americano actual. No es el reverso del decorado, sino *la otra cara de la fachada*. Los filmes de propaganda publicitaria de la edad de oro del sueño industrial, *todo eso que siempre detesté*, siempre muestran gente que “hace frente” y brilla con esa famosa sonrisa dentífrica de la que siempre vemos el aspecto forzado e hipócrita y de la que yo veo más bien, hoy en día, el aspecto *deber*. Deber de sonreír, hasta hacer de ello un rictus, amabilidad helada, artificio no sobreañadido sino central. ¿Cómo puede ser que no descubriera *esta* sonrisa, y su horror, antes de Kubrick (los dueños del hotel en *The Shining*) o Scorsese (todo *El rey de la comedia*)? La máscara que se fija, la sonrisa que deviene dolorosa (“*keep smiling*”), el maquillaje que se derrite, el torso abombado que se pliega, todo eso que me hacía reír mucho en Jerry Lewis, por ejemplo (*The Family Jewels*, la escena del estudio del fotógrafo), es lo que terminó por sucederle a América misma y a su cine. Había que esperar (en todos los sentidos del término) para que esa sonrisa insoportable *se alterara* y diera lugar a algo duro. Porque, en América, no hay sino una capa. Detrás de ella, nada, una dureza sin cumplidos, una acepta-

ción (Reagan obliga) de la jungla que según parece (¿pero podemos confiar en él?) es lo que Moore ha captado a lo largo de todo su película. El interés ideológico de la película es mostrar cómo, bajo Reagan, el discurso optimista de tomo y lomo (Anita Bryant, muévase usted, la vida es bella) es la expresión odiosa del cada uno para sí. Idea: el cine americano es único en el mundo porque, como los cuerpos y los rostros que ha creado y publicitado, no tiene *profundidad*, es decir, está consagrado a hacer que todo se sostenga en una sola superficie: la piel. Una vez que esta se ha agrietado, todo se larga de allí (contra-ejemplo: Italia).

1/4

#### ACTING (CASI) OUT

En los *Cahiers*, ante J.N., L.S. y otros, sensación de dejarme ir a un oscuro ajuste de cuentas. Básicamente, eso que elegimos y que nos eligió, que explica hasta un cierto punto nuestra frivolidad política y que hace de nosotros sus herederos, sin más: la *Nouvelle Vague*. “La culpa es de Voltaire”, “la culpa es de Rousseau”, deviene un poco “la culpa es de la NV” y, río arriba, de los cuatro “patronos”: Rossellini, Hitchcock, Hawks (Renoir en menor medida). Justamente porque eran “modernos” fueron defendidos en los *Cahiers* de la época. Modernos quería decir entonces contemporáneos y anunciadores de una enorme mutación. Al *hombre* del humanismo (Ford, Walsh) le había sucedido el enigma del *animal humano* en tiempos en los que, por primera vez, era la *especie* la que había soñado con autodestruirse. La *Nouvelle Vague* dio una versión sin embargo más “artística” de lo que, en Rossellini, sigue siendo de una gran violencia.

Tal vez porque el efecto-Rossellini o el efecto-Hitchcock (pero, de una manera general, el de todos los “inventores” del cine) hoy está socialmente *realizado*, uno se vuelve hacia ellos y encuentra ya algo cínico y duro. Pero como era “a título personal” (política de los autores), eso no nos chocaba. Sin embargo, me atrevo a decir, “¿por qué tanto odio?” O también, de qué<sup>21</sup>

21. [N. de. T]: texto inconcluso en la versión original.

11/4

\* Me doy cuenta de que olvidé escribir sobre el filme de Rouch (*Liberté, égalité, fraternité, et après?*), visto una mañana de muy mal humor. Hay algo exasperante en Rouch que es, a fin de cuentas, su costado *boy-scout*, cura-compañero moderno y, correlativamente, el *impasse* sobre el deseo, el suyo, el de los otros. Hay que añadir a Rouch a la lista de Rossellini-Godard, la lista de los informadores locos, aquellos cuyo trabajo bascula cuando pierden a su objeto erótico: Bergman, Karina. ¿Pero cuál es el objeto erótico de Rouch? Dammouré, Lam. *Closet queen*. ¿La información como sustituto, residuo, revancha del deseo? ¿Como incapacidad de informar sobre sí mismo? A desarrollar.

\* La libertad: El árbol de la libertad plantado en Francia, niños, discursos, africanos que dan lecciones, libanés charlatán. La igualdad: el abad Grégoire. La fraternidad: Toussaint Louverture en el fuerte de Joux. Momentos que recuerdo: el abad Grégoire entre dos cementerios, la noche en París, el crepúsculo, la danza alrededor del monumento (¿tumba?) de Louverture. El resto me pareció muy fastidioso (pollo degollado en espejo frente a los Inválidos).

\* *Cinéma-vérité* = la muerte trabajando. De golpe, *cinéma-vérité* = represión de la muerte. Esto es lo que habría que entender. Rouch oscila entre el acontecimiento puro (el encuentro surrealista, la Gare du Nord) y el ritual que repite el acontecimiento (lo sagrado). Entre ambos: nada. Improvisar y conmemorar, idéntico combate.

\* Situación rouchiana: alguien viene de otra parte a un lugar donde, solo o con otros, se libra inmediatamente a la ejecución de actos y a gestos (quizá rituales) propios. Eso es lo que hace Rouch, cuando viaja, cuando va a un festival, por ejemplo. Engatusar de inmediato a la gente del lugar y embarcarla en un pequeño filme. Intercambio y desarme al mismo tiempo. Rouch neutraliza lo real injertándole, ante todo, un cuerpo extranjero que funciona como muestra, vacuna, protección, parásito. Con la idea de que esas operaciones identitarias (recitado de la historia, relatos, historias, rituales, *complicidades*) pueden hacerse en todas partes (farmacia portátil), en la nariz de las instituciones y también bajo su protección (porque el cineasta-juglar africano solo puede conseguir dinero entre los jefes). "Al anarquista le gusta tanto el orden que no soporta su falsificación", habría dicho Prévert.

\* No obstante, la idea del parásito es la que habría que tomar prestada de Serres y aplicar a Rouch. Lo que me extraña en Rouch es que en sus últimas películas (como esta y la agobiante *Dionysos*), aquello que debería conmovirme (un poco a lo Ford, estilo "*long voyage home*") me parece bien frío. La suma de todos los amiguismos rouchianos debería formar una tribu "internacional" errante y bella, pero necesitaría una gravedad, o una exigencia, de la que Rouch carece (para él, todo y todo el mundo está "siempre bastante bien"), tal vez porque su ego siempre lo condujo a rodearse solo de esclavos o de amigos, que encuentran para él apoyos materiales. Este parasitismo un tanto canalla (envuelto en grandes palabras) crearía el amiguismo, cuyo espectáculo me exaspera, porque no es amistad y no tiene, tampoco, el encanto de lo *amateur*.

### HALFAOUINE

*Ferid Boughedir*

Película amable cuyo gran mérito es no dejar duda alguna sobre el hecho de que en un determinado barrio de Túnez todo el mundo piensa solo en el sexo. Primeros filmes árabes que avanzan desde hace poco, modestamente, en esta dirección: Khleifi, Bouzid, Nasrallah. Este del que hablo tiene su protagonista, un chiquillo con una idea fija (¿en qué momento uno se convierte en hombre?, hay tantos "umbrales" que se pierde en ellos) que comprende casi demasiado tarde que el *hammam* de las mujeres era el único lugar donde podía ver la cosa absoluta: un sexo de mujer. Pero es expulsado del *hammam* y pierde su virginidad tras una larga meditación enfermiza (en la que ya no sabe literalmente dónde meterse) que es la parte más curiosa (pero la menos atractiva) de la película. Desdichadamente, no hay más que esto. Este tipo de películas tiene un problema de guion. Intenta dar a su propia cultura una imagen más encarnada (por su cuenta y riesgo) y, al exterior, una imagen más precisa. El tono de la crónica es el más apto porque permite hacer girar, alrededor del pequeño protagonista normalísimo, las singularidades folclóricas del entorno familiar y aldeano: mujeres frustradas, recios de barrio, etc. Pero cuando es preciso pasar a la historia, no la hay porque es la historia de todos y de nadie, el acontecimiento terrible para el muchacho árabe: ser expulsado del mundo de las mujeres. En síntesis, se trata un cine demasiado sociológico para captar, de otra forma que no sea al pasar, rastros de experiencias singulares.

ALEXANDRIE. ENCORE ET TOUJOURS

Jo Chahine

\* Sin un orden en particular: debut muy bello (melodrama homosexual), *tempo* exacto, desperdicio con las escenas paródicas a la antigua, profusión, emoción. En el momento. Al día siguiente, sensación deslumbrante pero un poco vacía de haber visualizado, más que visto, un palacio con mil entradas, todas familiares, recorrido a toda velocidad. De haber sido un poco engañado por la velocidad con la que este soñar despierto se instaló y desapareció sin dejar rastros. Entonces encuentro la metáfora adecuada: *el holograma*.

\* Del holograma, el filme tiene la precisión y la nitidez un poco sospechosas. En efecto, el holograma no es más o menos nítido: es hiper-visible, o bien invisible. No es una imagen que se mueve sino una imagen que solo aparece cuando nos movemos. Un paso al costado y ya no vemos nada. En este sentido, las imágenes están *en la realidad* pero son visibles a condición de ser en sí mismas partes de esta última. Al ser más real que todos los demás (porque asume más contradicciones), Chahine es el hilo conductor de su propia película. No a la manera de un fuera de campo privilegiado, de la voz en *off*, sino de la única manera que considera válida: con su propio cuerpo. De ahí la importancia del tema: mi cuerpo responde, bailo, beso, velo como un muchacho. Narciso esclavo porque está obligado a hacer desfilas sus recuerdos en torno a sí y a animarlos artificialmente con el "movimiento de la vida".

\* El holograma es honesto. ¿Por qué? Porque no es monumental, porque no permanece. Lluvia que arde, museo secreto desventrado, pies de yeso gigantes, *Croisette* minúscula: un auténtico odio por la arrogancia monumental. Honestidad histórica: el estatuto de Chahine en el cine mundial es atípico, lo que hace no vale sino para él. Su manera de hacer volver el cine, todo el cine, de conocerlo de memoria, como Shakespeare, como una lengua que uno ha aprendido y que se convertirá en una lengua muerta, una lengua en la que está Fred Astaire, el péplum y él. En efecto, Chahine en *Estación Central* es *aberrante*. En el sentido en el que para Ruiz era erróneo el castillo de Chambord. Es aberrante que un solo hombre haya hecho no solo todo el recorrido del cine egipcio sino que hable cuatro o cinco idiomas y exista en el mercado cultural, lo suficiente para seguir allí donde se detiene el cine árabe: del lado del "yo". Esta aberración lo torna a la vez ineludible y poco amado por cualquier notable que se precie (los árabes lo detestan).

Porque Chahine es libre y, sobre todo, posee los recursos de su libertad.

\* La modernidad de Chahine es la consecuencia de ese oficio. Chahine procede en tres tiempos: 1) instalar, muy velozmente, un momento ya rápido e intenso en una acción cualquiera; 2) colocarse él mismo, o más bien deslizarse, en medio de esa acción; 3) acompañar la imagen en el momento en el que, como bajo su propio peso, la imagen oscila hacia otra dimensión. El oficio consiste en no perder tiempo para llegar enseguida al clímax. La aventura consiste en explorar la otra pendiente del tiempo, la que se bifurca. (Bello ejemplo: cuando Chahine se instala a la noche para trabajar, con Nadia, la velocidad con la que ordenan todo en el piso, la velocidad con la que empieza a retarla porque anda descalza. Arte de tender las redes a toda velocidad, salto peligroso y arte de caer en otros saltos).

\* Pensé, extrañamente, en *Pasión*, de Godard. A causa del "oficio", tal vez. ¿Qué hacer con esto, hoy? El oficio, en el sentido de una rapidez en la ejecución, se pierde porque ya no se sabe lo que se "ejecuta". Los que lo tienen no hacen nada. En *Pasión*, Godard tropieza con la pintura y decide cinematizar sus figuras. En esta película, Chahine tropieza con el teatro. Los dos, en ciertos momentos, nos ofrecen la imagen rara de un gran ejecutante que, confrontado con sus propias decisiones y lo que estas "dan", se detiene durante un instante en un detalle (una niña), como si ese detalle le diera una idea para otra película. El documental en el centro de la experiencia.

\* La experiencia (Agamben). La película no se alimenta de la vida de Jo sino de las "experiencias" por las que atraviesa desde hace dos años y que Jo puede rehacer, que puede revivir, solo si desliza su cuerpo hacia las posiciones del pasado. Hoy, esta idea de la experiencia es la más perdida de vista que pueda existir.

12/4

Buena sorpresa: *DRUGSTORE COWBOY*, de un cierto Gus Van Sant Jr.

El placer de ver las películas como deberían verse, sin ninguna imagen preestablecida, sin nada a qué aferrarse *a priori*, sin tener que luchar sordamente contra el "concepto" de tal o cual filme. Imaginar un mundo al revés: el filme tendría una semana de explotación antes de que aparezcan las primeras críticas.

\* Desde que ya no se siente “responsable espiritual”, el cine americano descubre simplemente una verdad ineludible. La verdad de la América del día a día, cotidiana, compleja. Encanto del pequeño filme, porque es soberano en su manera de tratar las cosas más graves. En este caso, la droga.

\* La inteligencia del filme es no hacer de la droga un problema social sino integrarla en una historia, que, después de todo, es la historia de la *historia de una persona*. Bob Hughes, “protagonista” curioso porque ha elegido la droga como modo de vida, cobra todos sus beneficios y, si se detiene, es por razones un poco más complicadas de lo previsto. La droga es presentada como un estado de gracia que, sencillamente, en un momento dado, deviene fatiga pura y miedo. A partir de allí, el filme puede permitirse ser naturalista, sin grandes concesiones. La astucia suprema es haber invertido el guion *sociológico* y haberlo reemplazado por un auténtico guion novelesco. El guion sociológico muestra cómo es fatal que, en ciertas clases de la población (jóvenes proletarios), el aburrimiento de la vida sea tan intolerable que la droga aparezca como un paraíso artificial. El guion novelesco muestra cómo un joven yonqui y su banda, súbitamente menos segura de su jefe, opta por una vida “legal” y deviene obrera, y cómo ese devenir-normal se transforma en una auténtica pregunta planteada a la película y a nosotros mismos. A tal punto que el final de la película nos deja atónitos (¿podrá sostenerse el protagonista?).

\* A partir de la droga, la película formula una verdadera teoría del cine. Básicamente, el cine es el *feeling* del próximo momento, el arte de leer los signos (la superstición), la práctica de la bifurcación. Buena definición del filme, que tiene precisamente esta libertad de movimiento.

13/4

LA VOCE DELLA LUNA

Fellini

Soporté sin emoción este mamut fílmico, rabioso y vociferante, oda al silencio dedicada al ruido. Como *E la nave va*, que nunca me pareció una película lograda aunque conserve de ella un recuerdo vivo, este Fellini nos deja boquiabiertos pero no más. Sensación de estar en medio de una batalla que se desencadena pero con la tranquilidad de pasar “entre” las balas.

\* Apuntar. Quizá el propio tema (de la Tierra a la Luna), que ya no es el de saber apuntar (con la Luna como blanco tradicional), juega en cierto sentido “contra” la película. Las dos últimas películas de Fellini tenían un “blanco” (la tele) que les permitía respirar. Esta sería más loca. Lunática.

Tele-mundo. “Esta es una película sobre la televisión, o más exactamente sobre lo que ella produce, sobre los efectos de desmigajamiento de una realidad que ya no puede recomponerse”. En este sentido, la película es la continuación de *Ginger y Fred*, pero radical. El cine ya no es una mirada sobre el mundo (una mirada que “apunta” al mundo), porque entre el cine y el mundo se ha deslizado la televisión, y poco a poco esta devoró al cine, lo alteró. Hacer cine, por lo tanto, es mirar los estragos. Es producir las imágenes de un mundo en el que ya no se requiere “apuntar”.

\* Cine-mundo. Los viejos análisis sobre Fellini nos ofrecían un mundo regido por el deseo y un deseo regido por las figuras más universales. El hombre-cito (masculino) mira a una mujer voluptuosa en un escaparate y el movimiento dirigido a ella (romántico o trivial) la transforma en objeto evanescente. El único tema humano es la regulación de las distancias (y el ritornelo musical es una distancia). Mientras tanto, PB había visto muy bien, a partir de *Amarcord*, la competencia entre los ojos y los ocelos, una función-mirada diferente del ejercicio de la mirada.

\* Lleno y vacío. El mundo felliniano era un mundo “agujereado”. Por ejemplo, caños, tuberías, con un agujero en cada extremo. Uno para el ojo, otro para el objeto visto-que ve y que se ajusta al otro extremo: la mujer, o más bien lo que, en la mujer, es lunar. No la luna creciente, sino la luna llena, las formas plenas de la mujer, sus redondeces, su culo. La mujer es un agujero (concepción católica pura y dura, hetero a morir) y todo pasaje al acto demasiado frenético de parte del pequeño macho lo expone a ser tragada por ese agujero ávido (historia de Marisa y Nestore). Pero hasta ahí estamos en la normalidad de lo que “funciona” para siempre (la imagen de la Gradisca en *Amarcord* y su correlato, la marioneta sexual en el *Casanova*).

\* Catástrofe. Me parece que este filme es el primer filme de Fellini *después de la catástrofe* (pero ya lo era *E la nave va*, que terminaba con la guerra). Y la catástrofe es querer un mundo plenamente *pleno*, un mundo que ha per-

dido la regulación íntima de un cuerpo de placer (Lubitsch), un cuerpo *que se llena y se vacía*, indefinidamente. El aspecto “natural” del llenado (del plano, la escena, el decorado) y el vaciamiento creaba el encanto loco de *La Dolce Vita*: una, dos, cien, mil personas estaban allí para ver a los niños curados por un milagro bajo la lluvia. Hoy, eso ya no es en absoluto natural. La luna aprisionada crea un malestar increíble. El efecto de bombeo ya no existe o funciona mal (la *gnoccatà*, la discoteca); ya no evacuamos. El agujero (teoría cloacal) vuelve a ser mierda.

\* Apuntar (bis). El mundo lleno es aquel donde nada falta (entonces más deseo, nada más que la sensación), donde todo es igualmente positivizado. Es, sobre todo, el mundo del que habla Virilio. Ya no lo abandonamos más (apuntado), ya no nos vamos más porque *todo llega*. Replegar la realidad sobre nosotros, hacer llegar lo que nunca se fue, es lo propio de la televisión. En el fondo, Fellini ha sido el aprendiz de brujo de esos movimientos que vio mejor que nadie. Fellini reivindicaba el derecho a filmar la partida o la llegada, nunca los dos momentos a la vez. Pero he aquí que la televisión obliga a filmar *solo llegadas*.

\* Catástrofe (bis). En resumidas cuentas, se trata *del pasaje al acto*. Vivimos en un mundo en el que ya no sabemos por qué estaría prohibido pasar a los actos pero apenas lo hacemos nos sentimos disgustados, agrios, inquietos. Hemos hablado demasiado de “fantasmas” a propósito de Fellini pero hoy es cuando hay que escucharlo lamentarse del resultado de la actualización del fantasma. Si el fantasma se actualiza, por ejemplo si la luna está a nuestra disposición, su blancura opaca y lechosa crea angustia. “¿Por qué estoy en la tierra?” es el grito de la decepción metafísica. Y por eso, para salir de esa encrucijada, el hombre *dispara a la luna*, y al hacerlo (¡uf!), un agujero. Ese agujero que no-termina con ese otro, las cloacas, lo que va en el sentido contrario, bajo tierra (el pozo, también). Pero entonces hay algo *fractal* en Fellini. El movimiento que “apunta” hace pasar por paisajes macro y micro, a través de un agujero del que depende toda imagen.

\* Rumania. Pensaba en el debate en curso sobre las imágenes rumanas en la televisión y en esa deflación nacida de la posibilidad incrementada de estar en contacto con el acontecimiento, es decir, de tener la sensación de vivir la imposible sincronía del guion (lo escrito, en el sentido del “estaba es-

crito”) y la película. Sensación que no es sino ilusión pero ilusión de la que no consideramos responsable al guion sino a las imágenes. Ahora bien, las imágenes son impotentes si manipulamos *a través de ellas*. Manipulamos por falta de montaje, por omisión, sobre todo porque hacemos comentarios. Pero la imagen tiene una parte de inocencia obligada (en tanto es el registro de algo, aunque sea de un simulacro). Disparamos a la luna porque nos reprochamos haberla pedido. Cuanto más está el mundo a nuestra disposición, más se lo reprochamos.

\* Queda la otra parte del título, no la luna sino la voz. Ajuste de cuentas muy extraño de Fellini con la música, el sonido, los ruidos. No hay música en sus filmes sino un ritornelo (leer Deleuze), nunca una dramatización musical. En este caso, incluso el ritornelo se volvió maléfico (Sim, tema spielberguiano invertido); los murmullos, inquietantes; todo sonido, una fanfarria obscena (el rock, entre otros).

\* Doblaje. El tratamiento italiano del sonido, tan diferente del francés, el rechazo del sonido directo. Podíamos ver allí una manera de rechazar el terror (lo muerto) en beneficio de una no-coalescencia cuerpo-voz, prueba de libertad carnavalesca. Se diría que esta solución no es suficiente, que se resquebraja. Que toda voz, forzosamente separada del cuerpo, la toma por blanco. Dicho de otra forma, ya no apuntamos con el ojo (“apunta un poco a esa”) y de esa catástrofe nace *el horror*: somos apuntados por voces. Incluso la luna se revela un personaje de publicidad que habla. Me pregunto si el sistema hetero-normal de Fellini (ser apuntado por voces) no es el equivalente a ser ofrecido al deseo del otro, sin poder oponerle nada (como es bien sabido, el ojo se puede cerrar; la oreja, no). ¿Es feminizado el hombrecito y la gruesa luna, masculinizada? La catástrofe sería esa pasividad, intolerable para un italiano.

#### AL PASAR

Cuando cumplí diez años, mi madre me regaló un pequeño microscopio de estudiante, completamente negro, que aumentaba cien veces el tamaño de las cosas (X 100). Con mezclas ya listas y láminas preparadas de antemano en una caja roja. Fue sin duda uno de los grandes momentos de mi vida. Sin embargo, siempre fui incapaz de hacer los preparados por mí mismo, siempre dependí de otros para esa tarea. Cinco años más tarde, no

tenía problema alguno en privilegiar a los cineastas del “ver”, aquellos que uno miraba ver, los del cuadro y sus aventuras, de Bresson a Lang, Mizoguchi, Hitchcock o Hawks. El asunto era mucho más difícil con aquellos para los que el cuadro no tenía esa importancia, los frontales: Walsh, Buñuel, Rossellini, McCarey. Y lo fue todavía más para aquellos que, en primer lugar, “mostraban”, aquellos que exhibían algo, a menudo ellos mismos, de Chaplin a Fassbinder. Dicho esto, creo que el cine se reduce a dos escenarios de base: *ver y/o mostrar*. Con figuras intermedias en todos los casos. Langlois como *montreur*, Godard como *voyeur*.

- Ver.

- Ver lo que se muestra.

- Ver que se muestra.

- Mostrar lo que se ve.

- Mostrar que se ve.

- Mostrar.

El “ver” puro es la ciencia. El “mostrar” puro es la escena. Impureza de ambos lados. Un microscopio de un lado, un spot luminoso del otro. Bizarramente (ver Virilio) se podía incluir la electrónica en el primer grupo, pero es menos seguro. La electrónica puede “hacer la luz” en un rincón cualquiera, sin luz de día ni luz de noche, lo que sigué siendo, aún, la hipótesis Lumière del cine.

14/4

#### ROUCH, CON SUS PROPIOS OJOS

En la radio, número sin fallas de Rouch. ¿Qué es lo que molesta? El discurso del maestro. Como Rohmer, Rouch extrae su fuerza de haber hecho una cruz sobre todo lo que no es “de su jurisdicción” e ignorarlo soberbiamente. De modo que aparece alternativamente honesto y lúcido, o bien egoísta y elitista. Viejo problema de la NV, los primeros en no haber pensado más que era un *deber* del cineasta ir más allá de su propia experiencia social. Godard aparte, precisamente a causa de ello, Godard que no es un maestro sino más bien un analista. Como buen maestro, Rouch no sabe nada del “sujeto” o de él como sujeto (sometido al deseo, al error, a la muerte) o de la verdad del sujeto.

\* *Cinéma-vérité*, en su caso, debe tomarse en el sentido de verdad “documental”, para celebrar, conmemorar, conservar, hacer volver eso que ayuda a negar el tiempo *dándole cita* antes y después. Rouch no cree en la historia, tampoco en los aparatos, solamente sabe –anarco esteta– que, bien o mal, el tiempo lineal se resquebraja y alberga un momento de liberación caótico y anti-autoritario, infantil y violento, y que es preciso conservar las huellas y recordar eso, tejer los hilos que, en todo el mundo y desafiando las fronteras, anudan una “internacional” lúdica y parasitaria. El juego como reverso del rito (ver Agamben) pero en este caso como “rito-sin embargo” (y es cuando intenta ritualizar el juego que Rouch se hunde en la debilidad, porque trata de hacerse el Mauss o el Bataille sin que “la parte maldita” sea verdaderamente maldita, tan solo una insolencia que se ha cubierto las espaldas).

\* Quizá sea esa la perversión de Rouch, haber trampeado con lo fuera de la ley de la misma manera que otros, como Rohmer, trampean con la ley. El maestro, en efecto, no hace alianzas, lo que significa que necesita servidores, “negros”, “amigos”, sometidos *que él sabe muy bien que no valen lo mismo* pero que finge considerar sus “hermanos”. En cierto punto, Rouch está demasiado en el centro del cine como para no encontrar en serio fuertes personalidades, pero sabe utilizar lo que sus amigos, de Arnold a Fulchignoni, arrancan a las instituciones que parasitan.

De lo contrario, la “alianza catártica” (se hace un regalo al peor enemigo y a partir de ese momento este nos debe asistencia) es la manera de conjurar la violencia del otro, de vivir con ella sin negarla ni sufrirla.

\* ¿Cómo combatir el racismo? Con otro, más sutil y menos peligroso. Para Rouch (*Arnold...*), hay dos pesos, dos medidas, porque hay al menos dos categorías de personas: la diáspora heterogénea de aquellos que forman parte de la “sociedad secreta” (los amigos) y aquellos otros a los que no se debe verdad alguna (el fin justifica los medios). La sociedad secreta no es un complot. Solo quiere “manifestarse” mediante acciones rituales puntuales y a menudo extrañas, menos para ayudar a una toma de conciencia de la sociedad normal (escenario militante) que para 1) fortalecerse, reforzarse a sí misma; 2) darse cita con el futuro y el pasado; 3) tener una acción mágica. En consecuencia, esa “sociedad” necesita a la sociedad como lugar de inscripción de operaciones cuya intención es otra y como lugar que puede parasitarse y explotarse a discreción.

\* Luego del programa, hablo a J. R. de ese tabú bien guardado: las relaciones feudales, violentamente desiguales, entre africanos, y le digo que incluso él no ha hablado como corresponde de ese tema. Está de acuerdo, ¡como si se tratara de un olvido de su parte! El interés por preservar un África única y mítica o “africanos” singulares (Damouré, Lam) pero sobre todo por no decir nada acerca de las diferencias entre africanos. Pero después de todo, ¿cómo hubiera podido hacerlo Rouch, que participa y se aprovecha de este sistema? Su odio por lo social lo conduce, como a mí, hacia lo cosmogónico o hacia lo individual, nunca hacia lo colectivo (más allá de un grupo cuyos miembros se pueden contar y reconocer). ¿Por qué reprochárselo? Sin duda porque lo propio del maestro es ser *el único en serlo* y porque la maestría no es algo que se añade.

\* Durante el programa, tengo una buena intuición. Los grandes “documentalistas” (pienso en Flaherty, Ivens, Rouch) tienen un punto en común: un cierto estado de “felicidad permanente”, un olfato superior que los ha preservado de las adversidades y de lo peor, un egoísmo consumado que, de golpe, se inclina sobre los otros pero no les reconoce acceso alguno al *sufrimiento*. Ese es el secreto de la alianza Ivens-Loridan. Para el documentalista, como tiene esa capacidad congénita de dicha que a la vez atrae y escandaliza a los otros, el otro es locamente interesante pero nunca es un “*alter ego*”. Por eso en ese cine no hay ninguna preocupación por la verdad y el público lo respeta sin necesitarla para vivir. Por eso Godard está arrinconado: hay en él demasiado sentido cristiano del sufrimiento, de la deuda y el pecado, una propensión a la santidad (el anti-elitismo por excelencia), como para que el documental le resulte algo más que una veleidat teórica. La crueldad, eso es lo que capta el documentalista. Pero el sufrimiento pertenece a la ficción.

\* Evidentemente, detrás de todo esto, mi ajuste de cuentas con la NV. Es evidente que sus integrantes no son “de izquierda” (pero yo tampoco, sin duda). Es evidente que ejercieron un “dominio”, pero menor. Que permanecieron más en consonancia con el mundo de lo que lo enfrentaron.

## 1. LA DERROTA DEL PENSAMIENTO (CRÍTICO)

¿Por qué personas como yo, críticos de cine, es decir, herederos tardíos de un mundo de luces y sombras, se encuentran tan rápidamente desocupados, al filo de la jubilación o en la situación del último de los mohicanos? Es una pregunta. ¿Por qué dejé de jugar al crítico de cine mientras escribía lo que yo quería en un diario espontáneamente "cinéfilo"? Es mi pregunta. Recuerdo que al dejar los *Cahiers* por *Libération* en 1981, tuve por primera vez la sensación de que el discurso sobre "la crisis del cine" (que siempre me había sido indiferente) terminaría por ser verdad y que sin duda ya había comenzado una cuenta regresiva. Era el momento de *Diva*, un filme que inauguró bastante bien esos años '80, a la vez insípidos y mezquinos y, finalmente, irrelevantes.

Como había muchas cosas que no había podido o sabido escribir en los *Cahiers*, esos años de *Libération* fueron, al principio, eufóricos. Me ponía al día conmigo mismo, reciclaba en diferido toda la experiencia (bastante radial, bastante áspera) de los años '70. Tenía a mi favor las exigencias de lo cotidiano, el talento del diario y la libertad de maniobra que *Libération* permitía en esa época. Sin embargo, poco a poco, me convertí en una suerte de conciencia moral de hierro de la crítica de cine, melancólico, digno y gruñón. En efecto, es difícil sostener la idea de un hilo rojo, de una "continuidad", de una memoria en el mundo voluntariamente amnésico de los medios.

Empecé (era mi lujo) a preguntarme si el lugar acordado al cine en los medios (en Francia, sobre todo) no era más mayor que la necesidad real de cine en *la vida de la gente*, una necesidad que, no obstante, se había vuelto bastante débil. Fue la época en la que se comenzó a hablar de "la muerte del cine", como hoy se habla del "fin de la Historia". Lo que es seguro es que las películas ya no son objeto de "debate" desde hace mucho tiempo, que dejan pocos rastros y que los propios cinéfilos les dedican más una fidelidad desencantada que una pasión en carne viva. En resumidas cuentas, en la expresión "golpe al corazón" (el "amor a primera vista" tan típico del cinismo de esos años) la palabra "golpe" es la que cuenta, porque, en lo que respecta al corazón, lo que hay es más bien leucemia.

Pasada la euforia, seguí hablando de cine tratando de ponerlo en relación con algo diferente, que lo prolongara o que incluso lo negara, no sabía demasiado qué (la televisión, la publicidad, la comunicación, la idea misma

de información, etc.). Había que huir de la autosatisfacción rancia de la “gran familia del cine” y de los malos modales de los recién llegados de la comunicación catódica. Esto me permitió hacer pequeñas crónicas divertidas, cubrir el día a día, convertirme durante un tiempo en un zapeador profesional, crítico de películas pasadas “en la tele”, observador de la información televisada, etc. Era un cohete bastante especial en el que terminé por encontrarme demasiado solo. Cuando uno no pertenece a la familia de los César ni a la familia *Sept d’or*, las personas que pertenecen a esas familias se complacen en vaciarte los bolsillos sin citarte o en alzarte un pedestal en el fondo del jardín, adonde nadie va. Es normal, ya que estamos en un período en el que las familias (todas las familias) se vengán de los últimos veinte años, en los que fueron un tanto maltratadas.

No obstante, terminé por entender algo muy simple. Y es que la crítica solo se justifica cuando responde a un *deseo*, eventualmente el del autor. Allí donde hay un deseo lo suficientemente fuerte (y el deseo siempre es violento), el crítico debe decir presente. Es como en el tenis. Uno no devuelve todas las pelotas con el pretexto de que “son un síntoma”, pero está obligado a devolver las pelotas de servicio. Ahora bien, el fenómeno propio de nuestras sociedades es que la frontera entre deseo, capricho, manía, *hobby* y juego de mesa está recomponiéndose. Muchas películas actuales ya no provienen del deseo de *hacer una película* sino del deseo de *haber sido cineasta al menos una vez en la vida*. ¿Por qué no? En cuanto a mí, quiero que J.-P. Toussaint haga *Monsieur*, pero no sé muy bien cómo ni por qué voy a criticar esta película, porque no implica, para nadie, una “continuidad”.

La crítica era necesaria en la sociedad cuando tenía un lugar donde la violencia, el sentido, la necesidad de decir o hacer formaban algo así como un nudo, un absceso. Pero esa necesidad se pierde a partir del momento en el que “el derecho a la creación”, como decían los comunistas, se abre y se reconoce a todos. La crítica nos ponía al día acerca de la obra de ciertos viajeros que asumían grandes riesgos personales. Tarkovski, Godard, Cassavetes, Fassbinder, personas así eran viajeros. La crítica no sirve para nada cuando todo eso es reemplazado por la auto-programación turística del individuo. Una película como *El oso* no convoca a la crítica de cine. Convoca a la realización de un gran concurso cuyo primer premio sea el derecho a asistir a su rodaje, porque la empresa del rodaje es lo único arriesgado del proyecto-*Oso*. El crítico es un pasador entre dos polos. Entre aquel que hace y aquel que ve lo que se ha hecho. Lo que hay que saber es el orden de prio-

ridades. Para mí, el crítico envía primero al autor una carta abierta, que luego es leída por el público eventual del filme. La crítica representa, por lo tanto, los intereses de quien “hace” ante aquellos que no hacen. Es más bien un abogado. Esto me parece a la vez normal y moral. Pero para otros, la crítica es lo contrario. Son aquellos que representan los intereses del público ante el creador. Se comportan como jueces. Algunos funcionan bastante bien conforme el modelo de la crítica de moda que distingue “lo que se lleva” y lo que “no se lleva”. Es la guía del consumidor, incluso ilustrado o que simula ilustración, incluso insolente o que simula insolencia (como el estilo actual de Lefort en *Libération*).

Esto conduce rápidamente al conformismo puro y simple porque, por definición, *todo* público, incluso ilustrado, incluso adulto, desea el consenso. Pero hoy quizá es más rentable ver en un filme solo el aspecto de “fenómeno social” y acudir al rescate de lo que “funciona”, a fin de añadir al mismo el grano de sal supuestamente “personal”.

Por supuesto, lo que digo es muy discutible. Implica no estar jamás con el grupo contra el individuo. Pero creo que la belleza del cine en el S. XX fue ser una gigantesca máquina *asocial* que, paradójicamente, enseñó a millones de personajes a vivir con los otros, por ende, en sociedad, sin olvidar jamás que no hay nada más que la sociedad en el mundo. Sin embargo, cuando ya no hay más *que* el horizonte de lo social, cuando el mundo ha desaparecido, nos encontramos pegados a la mediocridad de la aldea global, e incluso si esa aldea está ultra-comunicada, sigue siendo una aldea. Y una aldea no necesita crítica sino juglares, seguidores, guardas rurales. En síntesis, necesita tele.

## 2. EL CREPÚSCULO DEL CINE

Cuando era niño, en los años ‘50, al principio de los “treinta años gloriosos”, el cine era el lujo de los pobres. Nos decía que éramos pobres y, al mismo tiempo, nos mostraba a los ricos. Era un arte extraño, quizá no un arte, por cierto, pero sí un momento único en la historia. El equilibrio adecuado entre la luz y la sombra, lo individual y lo colectivo, un arte popular y elitista, la continuación y el final del S. XIX, con el aspecto de “ciencia para todos”, por un lado, y, por el otro, con los cuerpos venidos del circo.

Al cine le cuesta mucho acompañar la época actual, a la que en parte deseó y alimentó. Tal vez esto es normal. El individuo moderno vive en una sociedad de “sobre-oferta” y el cine no es sino una de las ofertas posibles,

prestigiosa, es verdad, pero un tanto pesada. Las sociedades modernas se convirtieron en organismos lábiles y transparentes y, gracias a la respiración artificial de los sondeos, lo “social” es lo que consumimos, cuota de mercado por cuota de mercado. En cuanto a aproximarse a la “verdad” de los seres y las cosas, el arte dejó de reemplazar a la religión. Entonces, por una parte, el arte vuelve a ser decorativo y, por la otra, la religión reclama su viejo diezmo bajo formas posmodernas (“*new age*”, tele-evangelistas, integristas y otros tormentos). El cine era una manera colectiva de instalarse entre la fe y la creencia, sin embrutecerse demasiado con las creencias y sin quemarse demasiado con la fe.

Naturalmente, fue la televisión, en su resistible ascensión, la obligada a destruir todo esto. Ayer había un viajero atento. Hoy, un turista apático. Basta ver el París-Dakar. Nos muestran algunos bólidos rugientes en el desierto y nos dicen que la prueba de que esa carrera existe es que vemos algunos pedacitos en la tele. Nos piden que creamos en sus palabras pero que no pidamos la historia del muchacho africano aplastado, los Sabine padre e hijo, ni la del pequeño aficionado que ahorra durante un año para participar: *esas experiencias ya no tienen que ser comunicadas*.

Entonces, cuando por contraste vuelvo a ver una vieja película de Hawks de los años '30 sobre las carreras de autos, del tipo de *Avidez de tragedia* con Cagney, advierto que en esa época había todavía un simple contrato con el público: Hawks, que era piloto, trataba de compartir, a través del cine, un poco de su experiencia. Ese era el “acceso al mundo”, la idea de que las experiencias, incluso lejanas, son no obstante comunicables. Hoy, la única experiencia que nos comunica la tele es la del turista americano detrás de los vidrios polarizados de su auto con aire acondicionado. Está bien pero es demasiado poco y termina por ser CNN.

### 3. LA CHICA, SU RUFIÓN Y EL CÁNDIDO

Me dirán que los medios son los primeros propagandistas del cine. No, ciertamente. Los medios funcionan a base del “Señor”. Hace falta un “Señor Libros”, un “Señor Meteorología”, un “Señor Jugo de tomate”, un “Señor Cine”. Cuando tienen al tipo y lo han puesto en vereda, ya está, con eso basta. Recuerdo a Godard cuando reprochaba a Claude-Jean Philippe reírse siempre cuando presentaba el cine-club, como si el cine fuera tan insignificante, tan fútil que hiciera falta retorcerse sobre el asiento plegable bajo la mirada burlona de Pivot, tanto más convencido de su superioridad

cuanto que se había librado rápidamente del “amor por la literatura”, ese estorbo. Bueno, en lo que a mí respecta, yo me avergonzaba de nosotros, ex-ratas de cinemateca definitivamente impresentables ante la gente normal (¿y quién es más “normal” que Pivot?).

¿Por qué esta vergüenza? Porque hay algo que es tabú en la televisión y ese algo es la familiaridad que cualquiera puede tener con lo que ama y conoce. Es esa idea de que uno ama y conoce bien algo, entonces tiene la oportunidad de hablar bien de ello. Es particularmente doloroso para el cine porque —en Francia, sobre todo— el cine jamás habría constituido una cultura si no hubiera alimentado una auténtica *tradición oral*, una de esas raras tradiciones que todavía están vivas. Como el sueño, como la poesía, como todo aquello que secreta *tiempo*, una película es difícil de resumir y, en consecuencia, de mediatizar. Esta tradición llegaba a inventar, a alucinar, planos, escenas enteras, pero prefería soñarlos colectivamente en lugar de volver a verlos en solitario en una videocasetera.

Las cosas no se arreglarán. Philippe habrá sido, ahora, una figura transitoria y útil, pero vista la manera en la que la televisión evoluciona, pienso que muy pronto pasará de estos pasadores y que utilizará a personal “de la casa” (es decir, ignaro) para cubrirlo *todo*. Y cuanto más ignaros sean, mejor será, porque esa ignorancia será la que se supone que tiene el público. Digo bien “se supone que tiene” porque, a la larga, los presentadores *vedettes* son como rufianes que cobran regalías sobre el supuesto goce del cliente, del que no saben nada (solo conocen los “índices de satisfacción”). La que sabe es la chica pero ya no habla, porque si hablan la matan. Y bien, la chica (sus bellos restos y su viejo *savoir-faire*) es el cine y hoy solo sirve para atraer al cliente al escaparate de la tienda audiovisual. Y cuando el cliente entra, no se le informa nada, se le vende otra cosa, ya no se le habla en absoluto de cine.

#### 4. EL ARTE ESTÁ MUERTO. ¿VIVA LA CULTURA?

Tal vez estamos al final de un proceso, de una suerte de pulseada iniciada durante los años ‘60 entre el arte y la cultura. En 1968, mucha gente de mi edad vivió esto de una manera reactiva y ambigua. Veíamos en el arte una religión bis, muy superior a la vieja religión porque era mucho más emancipadora, y veíamos en la cultura una empresa de recuperación, por el Capital, de toda esa emancipación. Y al mismo tiempo (extraña contradicción) estábamos a favor del acceso de todos a los bienes culturales.

Pero ocurre que la Cultura finalmente ganó y, detrás de los Barthes, de los Bourdieu, multitudes de semiólogos, animadores culturales, jóvenes lobos, publicistas y expertos en comunicación empezaron a señalar el campo económico de la cultura. Esto desarrolló aquello de lo que recién hablaba, la extensión explosiva del “mercado de los bienes culturales”, de los “plus”, como se dice horriblemente, y de ese nuevo protagonista de nuestro tiempo: el consumidor. No aquel a quien debe transmitirse una experiencia, sino aquel al que solo se le pide comprar y a quien, en el mejor de los casos, se puede guiar en la sobre-oferta de lo consumible. Lo que está prohibido es examinar la “libertad de elección” real del consumidor, sospechar que, detrás de la ficción de cincuenta millones de consumidores únicos y singulares, un conformismo real, aunque débil, existe todavía (y provoca, en todos, aburrimiento y amargura).

## 5. LA IMAGEN AMNÉSICA

Regreso a esa idea de “experiencia” que me parecía tan rancia cuando era más joven y que ahora retoma, para mí, su tarea. La pregunta que hay que hacer a los modos de expresión audiovisuales es la siguiente: “¿qué podemos compartir con los personajes?”. Yo nunca blandí una pistola pero, a fuerza de ver películas policiales, tengo una intuición bastante exacta de los momentos en los que “eso debe de ser así” y los momentos de una artificialidad y estilización evidentes. El cine me dio una segunda experiencia, ni absolutamente concreta ni absolutamente soñada, que me permite distinguir el mentir-verdadero y el mentir-falso. Saber cuándo nos mienten es quizá nuestra definición mínima de espectador. No es suficiente pero es bajo esta condición que seguimos siendo humanos.

Ahora bien, una de las exigencias de una sociedad individualista basada en el mercado es que las experiencias sigan siendo la *propiedad* personal, la posesión, del individuo, y que no tengan que explicarse en el espacio público. Por un lado, ya no tengo el derecho, como crítico, a quejarme del espolvoreo decorativo del espacio público. Por el otro, tampoco tengo el derecho de inmiscuirme en el espacio privado de las “experiencias personales”.

Sin embargo, cuando veo *El gran azul*, no veo el mar, veo un concepto publicitario del mar que definitivamente ha reemplazado el mar. Al mismo tiempo, cuando Besson me vende, publicitariamente, la idea de que se zambulló en persona y que es una experiencia extraordinaria, supuestamente

tengo que creer en su palabra. En última instancia, la verdadera crítica del filme es la lista de los clubes de inmersión en apnea. Sería algo así: “he aquí las direcciones, lo pasarán bomba, no les decimos más nada”. Por otra parte, la frase típica de los chicos, hoy, es “no te digo nada”. En apariencia, esa frase quiere decir “podría hablarte de esto durante horas”, pero en realidad lo que quiere decir es lo que dice: ya no hay más relato, ya no se experimenta el hecho de compartir mediante el relato, mediante el cine *sonoro*. Entonces, la famosa “crisis del guion” con las que nos taladran las orejas está allí, en la *privatización de la experiencia* y en la afasia que esta produce, sobre todo entre los jóvenes.

## 6. LA HISTORIA MUDA

Hay una curiosa paradoja. Por una parte, la historia del siglo se confunde con la historia del cine. Por la otra, la historia del cine comienza a no poder ser contada. Ahora bien, pese a las enormes lagunas y grandes callejones sin salida, alguien como yo podía *todavía* (si bien casi *in extremis*) tener la sensación de que esa historia había empezado con sus abuelos y que ellos todavía estaban vivos. Mi abuela siempre me hablaba de un folletín del cine mudo que la había petrificado de niña y que terminé por identificar como un folletín de Feuillade. Cuando íbamos a Chaillot, a lo de Langlois, tal vez íbamos a soñar una historia ideal pero, al mismo tiempo, soñábamos también con la historia de las dos generaciones que nos habían precedido. Hoy esa historia es tan pesada de llevar como el siglo que se acaba, y se acaba un poco a lo “sálvese quien pueda”, con sus millones de muertos. Entonces advertimos en toda su dimensión cómo la tele, que tiene cincuenta años, no juega *ningún* rol en la constitución de una memoria colectiva. Entonces casi hay que suplicar a los estudiantes de cine de las facultades que vayan al cine de tanto en tanto, hay que jurarles que no se arrepentirán. Algo se rompió en la idea misma de transmisión, y no solo en el cine. La prueba es que la gran tradición francesa de la *crítica de arte*, que comenzó en el S. XVIII y nunca cesó desde entonces, parece extinguirse. Es la tradición del artista-crítico, la de Baudelaire, Berlioz, Delacroix, Proust, Malraux, Breton, y en el cine llegó hasta la *Nouvelle Vague* (Godard, Truffaut, etc.). Quizá ellos fueron los últimos, porque si bien nosotros intentamos continuar dignamente, no añadimos nada decisivo a lo que ellos ya habían dicho, y hoy es Godard quien todavía intenta, solo, proponer una estremecedora “Historia del cine y la televisión” que no le interesa a mucha gente. ¿Es ese peso demasiado pesado?

Desde hace algún tiempo, vemos retornar en Francia el perfil de un cineasta que no dice nada, que no teoriza, que no escribe y que está totalmente orgulloso de eso. A mí, ese elogio de la lobotomía en el país mismo del talento crítico no me dice nada que valga la pena.

## 7. EL IMAGINARIO OCUPADO

El cine francés no es el cine americano. Es un cine en el que la reflexión siempre prevalece un poco sobre la práctica. Es así. Por eso en Francia el cine de autor pudo *resistir* mucho más tiempo en el mercado internacional. Hoy, tengo más bien la sensación (miren la guerra del Golfo) de que *el mundo de la imagen basculó totalmente del lado del poder. Y del deseo de sumisión a los poderes*. Hoy, todo poder (económico, militar, deportivo, religioso) tiene "su imaginario visual" y ¿qué es el imaginario visual sino una imagen expurgada de todo riesgo de encuentro con la experiencia del *otro*, cualquiera que sea? Evidentemente, hay resistencias magníficas, películas pequeñas (*Recuerdos de la casa amarilla*) o incluso grandes (*El padrino III*) de las que ya no se habla. O se habla tan mal como lo hacen nuestras camaradas literatas de *Téléramucha* o *Le Monde*, con sus emociones de Sras. Verdurins que protegerían el valiente cine de autor del mismo modo que se llora sobre los kurdos televisados. Pero finalmente es normal que, en período de ocupación, ya no se hable de los resistentes. Y los medios son la ocupación. Una ocupación muy *soft*, muy vivible, que consiste en ocupar las pantallas y las personas, en ponerlas sobre vías muertas. Con, no obstante, el recuerdo de la única Ocupación que Francia jamás olvidó, la de 1940-1945, y que regresa desde todos los ángulos, bajo su forma tercera edad con *Uranus*, su forma arte moderno con *Merci la vie* y su forma posmoderna con *Delicatessen*. No podemos decir que den ganas de echar las campanas al vuelo.

Escribí mi artículo sobre *Uranus* en *Libération* un poco para divertirme, para recordar en ese diario que todavía era posible ejercer el oficio de crítico *independiente* de cine. Era naíf. No estaba sorprendido por la debilidad de la película; me hacía volver sobre cuestiones con las que las personas de mi generación nunca se reconciliaron realmente, incluso si se trata de la biografía de sus padres. Historias de duelo, más o menos. Historias de transmisión, una vez más, y de transmisión *por el cine*. Porque, sin embargo, el cine no es un arte como los otros. Es el único arte en el que, cuando un cineasta admira a otro, puede pedirle que venga a actuar en carne y hueso

en su película. Cuando Godard, que hizo todos los gestos decisivos antes que los demás, invita a Fritz Lang a actuar en *El desprecio*, es un momento único (¡1963!). Pero cuando Bertolucci quiere al viejo Sterling Hayden para *Novecento* (1972), es porque quiere la prueba viviente de *Johnny Guitar* y del macartismo. Cuando Wenders acompaña a Nicholas Ray a la muerte, en 1980 (*Lightning Over Water*), riza el rizo. Todo esto quiere decir que el cine tiene una relación completamente original con la *filiación* y que cuando esa relación se detiene, como hoy, el cine corre el riesgo de detenerse también y verse reemplazado, de la noche a la mañana, por imágenes de otro país, por un imaginario visual producido *genéticamente*.

Entonces, amar el cine es amar esa ilusión que siempre nos hacemos con los cuerpos que ya han servido, que han existido para otros. Quizá haya una contradicción insuperable entre las exigencias del mercado (que quiere hacer de nosotros los propietarios de nuestra propia vida) y las del cine, que nos prohíbe tener el monopolio de lo que filmamos y de lo que vemos.

*EL PERÍODO NO LEGENDARIO DE LOS CAHIERS  
(para preparar el quincuagésimo aniversario)*

1. Desde hace mucho tiempo, conservo frente a mí un fajo mimeografiado de “textos internos” como los que se producían, hasta mediados de los años ‘70, en los grupos, círculos o núcleos militantes, los mismos que los *Cahiers du cinéma* quisieron organizar en una época bajo la forma de un frente cultural revolucionario. Era una pobre serie de críticas, autocríticas, idas y venidas entre la teoría y la práctica, plataformas, balances y citas, buenas intenciones, un poco según el modelo chino del “perfeccionamiento individual” (línea Liu Shaoqi).

Había estado demasiado cerca de esos textos como para no encontrarlos graciosos, imbuidos de esa comicidad que podemos encontrar en las películas de Godard-Gorin de aquella época (grupo Dziga Vertov). Los conservaba con la vaga idea de hacer con ellos, un día, una comedia. ¿Qué comedia más bella, en efecto, que la del ideal? ¿Qué fracaso más patético que el del Militante, ese ser débil que normalmente se encuentra a sí mismo quejoso y engañado y, lo que es más, a menudo, con sangre en las manos? ¿No son acaso los militantes una *troupe* de actores más desopilantes, precisamente a causa de su seriedad, que las que Oshima, los Taviani, Kramer y, por supuesto, Moretti supieron filmar? Y qué *troupe* curiosa, finalmente, la de los *Cahiers* de los ‘70, lo suficientemente “arrojada” para hacerse grupúsculo pero lo suficientemente astuta para hacerlo juntos, lo que permitió a cada uno de sus miembros ahogar sus callejones sin salida en el de los últimos avatares parisinos de la idea comunista. ¿Acaso no habíamos decidido, un día, en los *Cahiers*, pagarnos conforme los principios de la fábrica modelo de Da Zhai, es decir, conforme “al mérito”? Recuerdo haberme asignado 900 francos (de la época).

2. El tiempo pasó y perdí el fajo de papeles. ¿Quién se hubiera reído, de todas formas, de esos excesos? Ciertamente, no nosotros, que salvamos la ropa, uno por uno, y más bien sin sonrisas. No aquellos que, después de nosotros, hicieron y harían los *Cahiers*. Hubiera sido necesario reírse antes, incluso como un rompehuelgas, incluso solo. La verdad era que la impagable seriedad del teatro político francés, su envoltura revolucionaria y/o esnob, no era decididamente un tema de comedia. Yo hubiera debido saberlo, yo que, en 1968, formé parte del comité que “tomó” el Odéon (abierto

de par en par, por otra parte), aunque no me gustaba el teatro. A decir verdad, esa generación de *Cahiers* no era verdaderamente una generación de cineastas y, de una manera más general, las estrellas del '68 no crearon gran cosa, excepto un *savoir-faire* comunicacional.

La verdad, finalmente, es que no hicimos sino revivir, *in extremis e in vitro*, la *remake* íntima de las grandes pasiones rancias administradas por el Partido Comunista Francés (PCF) desde hacía cincuenta años (el PCF estaba entonces muy cansado y por eso le reprochamos tanto). De las delicias culpables de la mala fe a la utopía de la contra-sociedad ya realizada en el grupo, de los ritos de exclusión al lenguaje estereotipado como marca de la casa, no hemos inventado nada. Eso no duró mucho ('72-'74) y causó suficientes muertos. Incluso nos endureció ("Es preciso que el corazón se rompa o se vuelva de bronce", decía Corneille).

3. Cuando, en ocasión del 40º aniversario de la vieja revista, me pidieron un texto sobre esos años, los años "no legendarios" (por no decir "vergonzosos") de la historia de los *Cahiers*, primero dije "sí", después "no", luego "sí", luego releí en diagonal ochenta números de la revista y decidí hacer lo que siempre hacemos en estos casos: un diccionario divertido y elíptico. Comencé a escribirlo y no me pareció gracioso. No es fácil, en efecto, responder a una pregunta que no se planteó en ninguna parte (la de la herencia de esos años '70) y todavía menos fácil, veinte años después, seguir diciendo "nosotros" y seguir diciéndolo yo. Es el historiador Antoine de Baecque quien contará la historia de los quince individuos que, durante diez años, hicieron de los *Cahiers* su salvavidas, su bisturí y su duelo, si así lo desea. En cuanto a mí respecta, si ese texto se escribe todavía bajo la insignia de un "nosotros" inhallable, que se vea allí mi despedida a la primera persona del plural.

4. Y después, está el espíritu de los tiempos. Al ver la manera en la que el presumido BHV enterraba recientemente en la televisión un siglo de mentores de la *intelligentsia* francesa, me aterrorizó la forma en la que, una vez más, a los cuarentones mediatizados de mi generación les cuesta mantenerse bien cuando se trata de sostener en público una cierta imagen de ellos mismos "pensando". Que el niño se haya ido con el agua del baño es una cosa, pero que uno se encarama a la bañera para pasar a la televisión y decir que no se ha pensado nada, eso es demasiado. De Lacan a Barthes y de Ba-

taille a Foucault pasando por Althusser, los años “no legendarios” de los *Cahiers* llevan su huella y me parece que ese teatro teórico, con su seducción y su terror, no ha sido reemplazado por otro, más normal y vivaz, sino que, poco a poco, ha caído en desuso.

Por eso, cuando releo los *Cahiers* de los años ‘70, no me sorprende tanto la jerga, la altivez, los ucases, la maqueta no siempre bella, la falta de fotos y el exceso de comillas, de negritas y de itálicas sino la certeza que teníamos (y que me falta) de que valía la pena pensar el cine y pensarlo mucho. Por lo tanto, ya no tengo muchas ganas de excusarme porque una vez, hace quince años, incumplimos un poco con las buenas maneras del arribismo burgués. Por primera vez, me gustaría más bien alegar *pro domo*.

5. ¿Por qué es tan difícil aprehender la época? En 1970 se publicó una larga serie de artículos en los que cada uno arrojó un pesado ladrillo reflexivo sobre *La confrontación*, el filme de Jancsó. Ahora bien, no son tanto esos textos los que desaparecieron como la película que les sirvió de pretexto colectivo. En efecto, ¿quién recuerda las películas de Jancsó? ¿Existen fuera de las enciclopedias de cine? Evidentemente, la cuestión es más general: la libertad de tono, la conducta loca del relato, la indiferencia amable pero total por el “gusto” del público y el número de entradas vendidas, el deseo de señalar, voluntariamente o por la fuerza, un camino para el cine que lo alejara de la ruta donde el modelo americano lo había mantenido no estaban solo en el cine de Jancsó sino en todos esos “nuevos cines mundiales” de los años posteriores a la *Nouvelle Vague* (‘65-‘75), un continente del no que no queda casi nada. Por eso los años ‘70 están en el purgatorio. La mayoría de las películas que nos hicieron escribir no están ni en la memoria ni en las videotecas ni en los discursos dominantes. Habíamos pensado en todo salvo en esto: esas películas podían desaparecer.

6. Que el cine ya no esté allí donde lo habíamos encontrado, es decir, “en el medio del mundo”, no es necesariamente triste pero significa algo. Al releer los *Cahiers* no legendarios, tengo la sensación de que fue como si algunos hubiéramos estudiado latín y no aceptáramos, malos alumnos rabiosos y eternos primeros de la clase, que se transformara en una lengua muerta, en una cosa del pasado. “El cine es un arte del presente”, eso es lo que, básicamente, decía Bazin, y hay axiomas, como ese, que encontramos en esos diez años bajo todas las firmas, todos los corsés teóricos, todos los edito-

riales, todos los oropeles, ya fueran los harapos del cine militante o el uniforme unisex de la tele corriente. Y el axioma *Cahiers* es que el cine se vincula con lo real y lo real no es lo representado —y punto y basta.

Y que lo real no espera. Y que el tiempo no está dado, que hay que inventarlo, hacerlo, ganarlo. Incluso el tiempo frágil de la revista, cuando nos preguntábamos con Toubiana si no teníamos bastantes cosas “nuestras” como para hacer rápidamente un número simple o si había que esperar un mes más para hacer uno “doble”. Al mismo tiempo, tan pronto como había un filme imprevisto que nos gustaba, retomábamos todo, rehacíamos la teoría, la gramática, lanzábamos nuevos ucases y trazábamos nuevas pasarelas, porque era necesario que hubiera Straub, Godard, Syberberg o Kramer, por un lado, y siempre Lang, Hitchcock, Eisenstein y Rosellini, por el otro. Esto generaba un funcionamiento caótico, una suerte de trasbordador no muy gracioso en el que las revelaciones siempre eran estruendosas, la nueva línea quedaba inmediatamente paralizada por las líneas de fuga, en general no había tiempo para calmarse y la impaciencia era el pan nuestro de cada día.

7. A la distancia, evidentemente se ve con claridad que esa década, también en los *Cahiers*, se divide en dos: hasta 1975 y después. Hasta 1975, nos creíamos obligados a decir “presente” frente a la política. Pero ¿después? Después la política pasa y queda el presente. No me parecen indignos, sobre todo luego de la guerra del Golfo, nuestro número especial *Images de marque* ('76), ni los primeros textos sobre la televisión (que llamábamos bellamente “contestadores automáticos”), acerca de la exhibición televisiva de películas, ni los textos de Rancière sobre el espíritu “programa común” en el cine, ni la reflexión sobre la cinefilia. Todos se enmarcan siempre en esa idea del presente y, finalmente, del periodismo. Y esa es la razón, sin duda, por la que no logro escribir este texto “en pasado”. Porque yo también tuve que decir “presente” cuando, a fines del '73, la revista fue abandonada a quien quisiera recogerla. Durante siete años, me sentí como esos protagonistas del burlesco que intentar aterrizar con toda la carga, sin perder ni olvidar nada, ¡cuando no tienen ni siquiera su carné de piloto!

8. Pero también había cosas buenas. No creíamos demasiado en la división del trabajo, sabíamos que los grandes cineastas habían escrito a menudo y estábamos contentos de transformar a Duras, Godard y Syberberg en “re-

dactores en jefe” de los *Cahiers*, por un número. Las alianzas eran resistentes y, más resistente que todas las otras, la alianza entre la imagen y lo escrito era, nada menos, nuestra razón de ser. Los *Cahiers* no legendarios se querían escritos, y a menudo lo eran.

9. Finalmente, es preciso hacerse una idea de la aspereza de la época. Los ‘60 habían tenido su gracia, los ‘80 tendrían su grasa, los ‘70 fueron ingratos y fueron magros. Sentíamos en todas partes un furor seco y un encarnizamiento que nadie consideraba terapéutico. En Francia, la edad de oro de la *Nouvelle Vague* estaba detrás y nos pesaba. En otra parte, estaban los intratables, los atroces: Fassbinder no suelta, Pasolini es asesinado, Oshima excita y asombra, Cassavetes resiste en un rincón, Ferreri solo hace rechinar los dientes, Syberberg provoca en seco, Godard continúa *recto tono* y *Aquí y en otro lugar* debe ser la película que más veces mostré (de Nueva York a Damas, de Porto a Bruselas).

La cesura de la década, entre el ‘73 y el ‘75, no es tan difícil de fechar. Crisis del petróleo, inicio del desempleo, fin de la Oficina de Radiodifusión-Televisión Francesa (ORTF), retorno del consenso (no “débil” todavía) y, en el cine, “Qualité Française”, esos profesionales y sus César palinódicos. Objetivamente, no era gracioso; objetivamente, había “rabia”.

También el cine debió tocar un límite como un bote que toca el fondo del río y, en nuestra jerga de la casa, lo sentimos. Enseguida, bajo la vigilancia de los medios, el cine se rehace un cuerpo de leyenda, por un lado, y vira a suplemento del alma, por el otro. Es la historia de los ‘80. En los ‘70, fuimos algunos (llamábamos a eso materialismo) los que martillamos con que esa alma tenía, había tenido, un cuerpo y nosotros lo sabíamos. En ese sentido, los *Cahiers* no legendarios se parecieron a su tiempo, al que la leyenda le importaba un bledo.

18/4

## EL "PÚBLICO"

Vieja idea tal vez aterradora.

Lo que hace que una obra "consista" no es solo que encuentre un público inmenso, sino que dicha obra jamás habría sido posible si no hubiera tenido *un* verdadero destinatario. Si este es "verdadero", eso da a la obra una forma propia (por eso hay correspondencias que todavía leemos mientras los *best-sellers* se olvidan). Por lo tanto, lo que dota a una obra de consistencia es el diálogo. Lo que la hace existir es que el diálogo tenga lugar con un máximo de destinatarios vivientes y simultáneos. Es lo que llamamos éxito comercial.

Dicho de otra forma, la obra es esa botella arrojada al mar que el mar acepta solo porque en alguna parte existe aquel o aquella sin los cuales nada hubiera sido lanzado.

Recordar: anécdota de Silvina Boissonas.

Dudo que, en cuanto concierne a la ficción, se lancen realmente botellas al mar (el hecho mismo de "contar una historia" implica el riesgo de ser escuchado de inmediato, o no) pero, en lo que atañe al documental, o a todas las formas que no son narración pura, la cuestión es distinta.

Por ejemplo, ¿no es claro que Rouch se sirve del cine no para ofrecer imágenes y sonidos "a todos y por si acaso" sino con un propósito absolutamente diferente? Del lado de los vivos, conservar, alimentar, una sociedad secreta de "amigos" variopintos, únicos protagonistas, público y beneficiarios del filme. Del lado de los muertos o los todavía no nacidos, ponerse en contacto y entablar una conversación con ellos, abandonarlos luego como guijarros, escribir para ellos la versión oficial de las cosas, esa versión que hoy está desdibujada. Decir el mito en tanto este permite salir del tiempo – y de la noción de "público".

Lo mismo con los Straub, si lo que dice Marco M. es cierto: habrían declarado en Rotterdam que hacían películas para los muertos. El público más grande, *ever*.

Es preciso que ese "*uno*" exista estructuralmente aunque no exista materialmente.

Si has hecho una película para un X misterioso, eso me da tanto las ganas como el derecho de verla (aunque esté claro que ella no quiere saber nada conmigo), porque pertenezco a la misma especie que X: la humanidad.

Tal sería el extraño posicionamiento que producen estas películas (las del “ver” más que las del “mostrar”).

Tanto más extraño cuanto que esto funciona también a la inversa: tal película clase B americana, no dirigida realmente a un intelectual parisino, es adoptada por este último, independientemente del gran público.

28/4

### PÚBLICO (continuación)

Rohmer, muy amable, en la radio. Damos vueltas. La nitidez de sus ideas es de gran ayuda. Por ejemplo (en relación con el filme de Biette) esa idea de que las películas deben seguir haciéndose y, por lo tanto, tener una oportunidad de ser vistas. Y que deberían verse en la televisión (auténtico servicio público) o en video. Rohmer no suscribe realmente a mi vieja idea de que las películas hechas “sin embargo” para las salas son débiles y extrañas cuando la sala les falta. ¡Incluso las de Charlot!

Allí está la idea de base de nuestra cinefilia. Solo existe aquello que está materialmente inscrito de una vez y para siempre en un soporte que, en última instancia, puede cambiar. ¡Es una concepción a la vez ontológica y estructuralista! Lo que ha sido retenido, registrado de una vez y para siempre, es al mismo tiempo idéntico a sí mismo como sistema. Sin lo cual E.R. no habría escrito sobre el Fausto de Murnau ese estudio “*in-se*”. Este cortocircuito es lo que, en el fondo, me gusta en Rohmer. Por un lado, no hay verdad sino en el registro (presente absoluto) pero una vez que algo ha sido registrado, comienza a significar, a referir, a historizar. El golpe de dados es inmediatamente seguido por la martingala (viejo golpe de la *différance*). Basta que el registro haya sido “puro” (salida del sentido, del querer-decir) para que sea seguro que sus huellas fosilizadas funcionarán como testimonios, aun si nada se sabe de los públicos por venir ni de sus criterios, y aun cuando cambien las condiciones materiales de consumo de la obra.

Es un bonito juego de manos, como quien no quiere la cosa. Rohmer es elitista (como Straub), no porque quiere alimentar y reconducir a un pequeño público real pero marginal en sus ritos sino porque piensa que el gran público actual es muy pequeño comparado con todos aquellos que los otros medios ofrecerían a su trabajo. El razonamiento que podía sostenerse para

una parte del cine vale ahora para el cine entero: sería elitista llenar *solo* las salas de cine que están menos disponibles y son menos prácticas que los televisores y las videocaseteras. Esto le conviene a Rohmer, que desconfía *a priori* de cualquier éxito enorme, al que el pegamento sentimental repugna y que acepta, en definitiva, que solo *a posteriori* podamos considerar arrasadas por los sentimientos obras que en principio parecían abstrusas y cerebrales. Se pasa por encima del público real (el que podríamos encontrar) en busca de otro, mucho más extendido y desconocido (in-hallable), y en lugar de parecer un viejo nostálgico de la sala, uno va en el sentido de la democratización (en la que creemos menos que en aquello de lo que nos protege: el intercambio-promiscuidad con el público).

### OLIVEIRA

#### *No, o la vana gloria de mandar*

\* Idea: el cine es una aventura que hoy puede muy bien arrancar de nuevo. Condición *sine qua non*: la *libertad de maniobra* de los cineastas. La de Oliveira es asombrosa y por más que yo supiera dos o tres cosas de este loco proyecto, me dejó boquiabierto y, al volver en pensar en él, absolutamente estupefacto.

\* Que haya otras maneras de filmar la guerra que la americana, que haya (es duro decirlo) una *frescura* en la manera en la que un viejo hombre portugués viene a instalarse sin complejos en un terreno que parece haberse vuelto americano y, una vez ejecutada su operación, se va a otra parte.

\* Aunque... ¿es realmente otra parte? Por una ironía adicional, ¿no dispone Oliveira de los medios para plantear seriamente una pregunta que los americanos no pueden sino rozar (¿qué hacemos lejos de casa?)? Tiene los medios porque es portugués y pertenece al pequeño país genial que fue el primero en la historia en encontrarse con esta pregunta.

\* Lo que vuelve. El primer plano (el árbol). El segundo plano (el camión). El ojo de la cabeza vendada (hipótesis Kubrick). El discurso sobre el "*non*" palíndromo. El baño. Viriato y su hoguera. El africano con las tripas al aire y su grito.

\* Signo de los tiempos. En un momento en que solo hay reivindicaciones identitarias, pueblos, nacionalismo, chauvinismo, integristas de todos los bandos (todas cosas bastante malas para el cine), he aquí una película en la que, fuera de broma, el tema es... Portugal. En efecto, este país no es como los otros. La prueba es que produce un gran cineasta que elige Portugal como "sujeto". "Sujeto" en todos los sentidos del término: figurativo, narrativo, enigma irresuelto, etc.

\* Primer país europeo que parte al descubrimiento del mundo, Portugal lega al mundo los Descubrimientos. Lo más sorprendente es que ese país jamás se cuenta entre los grandes, perdura al costado de España, en una no-reconciliación eterna con ella y una conciencia exacerbada de su "lugar en la historia". Lugar del tráiler, si se quiere. Aquellos que se pusieron en movimiento (*navigare necessum est*) y que sintieron que el movimiento era lo que el mundo da en su evanescencia, no en su materialidad.

\* Las diferentes derrotas de la película son extrañas. ¿Es Portugal uno de esos pueblos masoquistas y sufrientes que hacen todo mal (¿un México? ¿un Irán?). La película no dice exactamente eso. Dice más bien que lo real generalmente dice NO a Portugal, que le bloquea el camino de regreso a la gloria o la conquista. Y que, en una especie de soñar despierto, Portugal, con un coraje triste e idiota, va por delante de una negación de la realidad misma. La batalla de Alkacer-Kebir, con la ausencia (rohmeriana) del rey Sebastián y el mito del sebastianismo (hay una pequeña veta chiíta allí: no nos alistamos detrás de un jefe muerto e invencible, nos hacemos uno solo con un jefe traicionado, traicionado por él mismo, vulnerable, bizarro).

\* El rol de la religión en la película es misterioso. La iglesia católica parece una pieza añadida. Las motivaciones parecen más básicas, paganas. La sensación de ser extranjero en la tierra, más fundamental que las otras. El sebastianismo, un mito casi africano, pagano.

\* El estatuto del realismo. Es una sensación bastante perturbadora que también tuve ante Kubrick (*Barry Lyndon*). Que una parte de los problemas del cine moderno (imagen-tiempo) quizá provengan de la necesidad de un mismo contenido de realismo para las distintas épocas reconstruidas. De ahí la solución-Rohmer, por ejemplo. Llamo "realismo" a la consideración *ma-*

*terial* de lo que sabemos, por ejemplo: si las espadas (o las armaduras) de la Edad Media son estas, es imposible que un hombre las lleve de otra forma. Es el efecto-Lancelot. Efecto cómico, nacido de una materialización sin concesiones. Kubrick logró una suerte de proximidad con las velas de *Barry Lyndon*. El cine registra una suerte de simulación audiovisual de lo que sabemos –pero jamás hemos “visto”. Lo hace “para ver”. Al hacerlo, le tuerce el cuello a la estilización hollywoodense o de otro tipo, o la devuelve a su estatuto de estilización.

\* La cosa iba en este sentido: efectos corrosivos o cómicos del “era así”, en detrimento de los arreglos de estudio. Pero esto corresponde tal vez a un momento pasado del cine. La fuerza del filme de Manoel proviene del hecho de que no lo percibimos en absoluto molesto por los cambios de tiempo, de época, de estilo (¡incluida la increíble puesta en pantalla de *Los lusíadas!*), no porque haya encontrado un principio general sino porque, de una manera general, el realismo (el efecto de literalidad) ya no es una máquina de guerra contra la estilización sino un estilo entre otros, adquirido.

6/5

### MOCKY

*Huela en el infierno*. Película vista en un estado de debilidad exasperada. Evidentemente, la vitalidad de Mocky tiene algo de escandalosa, especialmente porque siempre es también tan *mínima*. Como en el filme de Chahine, otro vitalista inmundible, lo mínimo es de tipo compulsivo: estoy siempre allí, la prueba es que se me pone dura y los enterraré a todos. La política de los autores alcanza aquí uno de sus límites: cuando el autor (el cuerpo del autor) deviene el alfa y el omega del filme. El filme funciona como un desafío (al sentido común, a los buenos modales, a la buena forma, pero extrae su fuerza solo de esa tautología).

Hay que clasificar a Mocky, como a Moullet u otros semejantes (del tipo muchachitos agridulces), entre los cineastas “de método” cuyo trabajo es corrosivo. Pero más higiénico que dichoso. Su “pequeñez” (un centavo es un centavo, etc.) es lo que los torna intransigentes. Dicho de otra forma, allí donde, en el detalle, un cineasta promedio opta, sin prestar atención,

por la solución más convencional, Mocky es capaz de encontrar una solución más *económica* y, por lo tanto, menos convencional y sin duda más justa. Avaricia, invención, poesía.

De la película, recuerdo finalmente una única escena: la llegada de la pareja protagonista al pequeño pueblo del Jura, el muchacho estúpido de acento lento, el automóvil rojo, la idea de quedarse allí. Todo a la vez, en un desorden evidentemente más verdadero que si fuera Corneau quien lo hubiera filmado. Quizá porque siempre quiere dejar su rastro en varios frentes a la vez, Mocky acaba rozando la poesía o, al menos, la auténtica trivialidad de las cosas que “suceden” y se revelan, de inmediato, insignificantes.

El otro talento mockyano es la idea de “figura”. Mocky es el único “personaje” del cine de Mocky (siempre el mismo perdedor iracundo); los demás son figuras. La idea mockyana es 1) nunca dar vueltas al asunto; 2) meter a los “figurantes” inmediatamente en el centro de la acción; y 3) descalificarlos enseguida. ¿Cómo? Jugando al “montaje”, como un loco. Jamás una tipificación clásica y, como para mayor seguridad, voces que no se pegan a los cuerpos. Esto está bastante cerca de Godard. Ejemplos: el matón de cabellos largos y voz agria de la primera escena, los dos tipos de los cuales el segundo es un muchachón torpe. Mismo sacrificio del menor “personaje” al movimiento del filme que, efectivamente, emerge reforzado. Un movimiento que no impulsa nada, que no gana en amplitud, que tiene la monotonía irrelevante de las noticias policiales y que, a menudo, está muy cerca de la *vida*. (De ahí que eso no funcione muy bien. La vida, en su indiferencia, es lo que cuesta soportar en el cine: Rozier).

Conversación ayer en lo de Marion S. con Elizabeth R. y Romain G. El asunto es simple: nosotros hablamos (yo el primero) de películas de las que habla todo el mundo (Weir, Besson) y hablamos de ellas incluso como “cinéfilos”, pero discutimos su contenido como un test de Rorschach. Inversamente, nos quedamos mudos como peces frente a las películas que nos gustan y consideramos dignas del debate “estético” (Moretti es el último filme-última línea de defensa y todavía me parece súbitamente incomprendible para un público joven). Idéntico debate, a mediodía, con Jean-Jacques M. Cuestión del “gusto”. En resumen, estamos muy perdidos.

### *Leitmotiv*

Me parece que el término *desubjetivación* resume lo que asusta en este momento. Frase de Legendre, en alguna parte: ya no tenemos acceso a ninguna subjetividad humana. ¿Dónde están nuestros derechos poéticos? *Etc.*

Según Goupil, el programa de Paul Amar sobre el cine francés tenía un *leitmotiv*: hagamos cine de evasión. Esa sensación de ocupación vuelve todavía y se instala. Francia se instala en el 15 % de votos lepenistas.

Despersonalización/Desubjetivación/Desindividuación.

### *Ecología*

Todo cierra demasiado bien como para que no estemos inquietos. El retorno en el Este del penoso “nacionalismo” no es la afirmación de un valor, de una idea, de un estilo, enarbolados por tal o cual “nación”; es la reafirmación de lo que, en el curso de los siglos, no ha cesado de persistir y de sellar, a través de innumerables odios vecinales, deudas inextinguibles, duelos irrealizables. Pero aquello *en nombre de lo que* todo eso parecía mediocre ya no existe. Ni el hombre nuevo comunista, ni incluso la *pax turca*, austríaca, soviética. Por lo tanto, como el Islam, esa mediocridad es ineludible y de tipo *ecológico*. Protesta-protección sin valor alguno de creación. No hay razones, en efecto, para que se impida a los lituanos ser amos de sus territorios pero eso no representará ganancia alguna (económica, política, cultural) para nadie, ni siquiera para los lituanos. Porque esto últimos se identifican como una especie en peligro y no hay ningún motivo para que esa especie desaparezca.

Si la ecología es lo único que juega un rol regulador frente a la economía desencadenada, tenemos que estar inquietos. Porque la ecología preserva las especies *en tanto ellas se comen unas a otras*. Aplicada al hombre, la ecología no tiene sentido. La reivindicación de los “derechos del hombre” no puede estar fundada, por lo tanto, en la ecología y, al mismo tiempo, tampoco puede estarlo en la especificación de “tal” o “tal” hombre (del “mérito”).

Es extraño pensar en todo esto al escribir sobre el filme de Oliveira. He aquí al menos un pueblo que sabe en qué ha aportado su grano de sal a la gran historia y que vive allí dentro, a la vez preservado y vibrante.

26/5

*Dopo Rumania*

\* Mi saga cinéfila, ¿comenzó con *Hiroshima* o con *Noche y niebla*? Con ambas, sin duda. Dos películas de Resnais, con fondo de desastre. Es Agel quien, en mi recuerdo, nos imponía regularmente el cortometraje-trauma. ¿Pensaba que era necesario que lo viéramos ahora y siempre, nosotros que habíamos nacido con el cierre de los campos? ¿Había perversidad en el hecho de impactarnos? ¿Como, por lo demás, con los cortometrajes de Franju?

\* Esa rara sensación de haber comprendido inmediatamente de qué *se había tratado*, a tal punto que no necesité ni suplementos de información ni comentarios. Sensación doble de un horror que, fatalmente, estaba allí. Menos el error que el momento asintótico en el que la humanidad misma pasa a dos palmos de su suicidio, reconoce el límite y se desvía, paralizada para siempre y, si queremos, “curada”. Por cierto, es lo que le ocurre a la humanidad (no a los judíos o a los alemanes) lo que sé en ese momento, de manera indeleble e inolvidable.

\* Asimismo, es sorprendente la manera en la que los problemas de “fondo” y de “forma” me parecen, también en este punto, indisolublemente resueltos y la manera en la que siento que, sin haber leído nada de Brecht, la distancia encontrada en la imagen y el sonido no solo es la correcta sino la única *posible*. La historia del “*travelling de Kapo*” que vendrá después va, para mí, de suyo. La condena de Hollywood (o, al menos, del Hollywood que se ocupa de los “grandes temas”) será siempre la continuación de esa prohibición: nada de plus-valor estético o decorativo. Pero este es el punto en el que hoy me pregunto si la única belleza a la que adherí en el cine no es simplemente esta: la belleza moral.

\* Nos sacan de quicio con inicios de la cinefilia ligados a la buena salud de la dicha y el sueño. Para mí, el cine no es el conservatorio de mis afectos infantiles (como la tele lo es al día de hoy), no es el sueño colectivo que me ha *dado* lo social y un lugar para ocupar en él. El cine es la pertenencia de derecho y de hecho a una humanidad, mientras yo llegaba justo a tiempo para ver su imagen negada. Hoy me pregunto si un cine que ya no trabajara (y ya no fuera trabajado por) *eso* me interesa todavía. Quizá porque los campos

existieron *por la imagen* y porque, solo por esa razón, todas las imágenes tenían un peso, una gravedad moral posible.

\* Una imagen valió por todas las otras porque era adecuada a un concepto y a un concepto inmejorable: el crimen contra la humanidad, eso que equivale a decir la posibilidad, para la humanidad, de suicidarse. Es en el momento en el que deseamos extirpar de nuevo la semejanza en el detalle que esa imagen ya no puede jugar su rol de subsumir, que deja de valer para todas las otras. Es una imagen que se sostuvo bien durante más de treinta años. Pero es cierto que cuando los americanos deciden contar esa historia al mundo entero, ellos también, no pueden sino americanizarla. Tienen derecho, pero ese derecho es también el de cualquiera a sostener esa historia como una materia “de dominio público”.

\* Siempre la frase de Godard. Si ficción = lo que me ocurre a mí, entonces documental = lo que le ocurre al otro. En consecuencia, *Noche y niebla* (la realidad supera a la ficción) seguía ocurriéndole al otro y *mantenía esa idea del otro*. Cuando entramos en la ficción (es decir, en la obligación para los sobrevivientes, y después de que, de una cierta manera, “eso les ocurra a ellos” también), cede la idea de un derecho de preferencia del otro sobre mí y, nuevamente, todas las identificaciones (también las del verdugo) son factibles.

#### GODARD/EASTWOOD

\* ¿De dónde viene esta sensación que tengo de que las dos películas tienen el mismo “contenido”?<sup>22</sup> Pequeña lista de puntos en común.

\* Crimen/Pecado. Tal vez es el más profundo. ¿Matar un elefante es un crimen o un pecado? Wilson no quiere ser un criminal sino un pecador. La ironía (casi buñueliana) del asunto es que termina sin lugar a dudas como un criminal, pero no por haber matado a un elefante sino por haber provocado, en forma indirecta, la muerte de Kivu. ¿Por qué ocurre esto? Porque, como

22. [N. de T.]: Se refiere a *Nouvelle Vague*, de Jean-Luc Godard, y *Cazador blanco, corazón negro*, de Clint Eastwood, en competencia en el Festival de Cine de Cannes de 1990.

en *El oso*, de Annaud, el animal se acercó tanto a él que el otro lo vio como un rostro y nadie “caza” un rostro. Es entonces el naufragio del cara a cara, figura reina de lo imaginario, relación dual en la que el cazador es perfectamente consciente de que dispara (por supuesto, podríamos decir: observen a ese tarado, sobreestima su capacidad y, de golpe, atrae el accidente).

En JLG. El doble rostro de Delon, el doble cara a cara con la mujer.

\* Delon/Eastwood. Se parecen un poco en el destartalamiento, puritano y sarcástico. Gente que llega a encontrarse personalmente muy graciosa en el centro de las historias en las que se meten pero sin embargo no lo suficiente como para hacer reír a los otros. El acento “inglés” de Wilson. El caído no hace reír a nadie, salvo a él. La frase magnífica de Delon: “Doy lástima”.

\* Tiempo perdido, “nunca estaremos listos”. Eastwood interpreta su rol personal de *El desprecio* inventándose a medida, y en homenaje a Huston, un rodaje de *La reina africana*. Idea común a ambos: todo el mundo se arranca los cabellos salvo el autor, que tiene sus caprichos o sus humores. El producto será entregado de todas formas, pero nadie sabe de qué estará hecho.

\* Tiempo no conclusivo. Llegar a inventar tiempo (digresión, divertimento, fantasía) y reabsorberlo sin resolver nada. Escena del avión “loco” y escena de los rápidos (¿cómo lo hacen?). Escena antisemita y escena anti-africana, sucesivas. El tiempo no alimenta a la historia, obedece a ideas fijas, incluso a series.

\* Mal humor. Las relaciones entre las personas están regidas por la ley de hierro de la servidumbre económica agravada por la ley de hierro del mal humor sistemático. Al menos en Godard, humillar a los más débiles es una obligación absoluta. Ese mundo en el que nadie “se ruboriza de la potencia” porque esa potencia es a la vez indiferente y personalizada. Idea de los criados, domesticidad. Gran familia suiza, *gentry* colonial inglesa, grandes residencias.

\* El cuerpo no opera nada. Imágenes de *stars*-elefantes. Son los vehículos (avión, barco, caballo, automóviles) los que permiten al cuerpo expresar, intermediar, su violencia rabiosa. El *ballet* de los automóviles en Godard, cada vez más una mezcla entre los coches de Mack Sennett y objetos “personalmente” dotados de mal humor. De cualquier manera, Delon no sabe nadar.

\* Preferirían no hablar. Los golpes de enunciación de Wilson y la racista inglesa (“no le digo que...”).

\* Los ni-personajes secundarios ni-figurantes que están allí, esperando que las cosas ocurran (Hod, el piloto inglés). Modernidad.

31/5

### LUEGO DEL DESTARTALAMIENTO

No sé que más hacer que esto: encontrar puntos en común entre las raras películas que veo, como si todas me hicieran señales de la misma forma. Respecto al último Cannes, las películas que vi son la de Fellini, la de Kurosawa, la de Godard (dos veces), la de Eastwood, la de Chahine, la de Oliveira. Me parece que estas películas de viejos e incluso muy viejos tienen algo en común. Que ya no es el hecho indiscutible de que son películas de “autor” y no responden a ningún otro deseo que el capricho, pero que ya no es tampoco no sabemos qué tipo de soberanía en el derecho que uno se da de deshacer. Dicho de otro modo, estos cineastas están, como el cine, *más allá del destartamiento*. Empleo con deliberación una palabra que se ha usado mucho recientemente e incluso antes [*déglingue*]. Esto debió comenzar incluso con nuestro amor por el cine americano, el de Ray y Welles, ese cine que se deshacía. Y luego continuar de dos maneras: los americanos solo pueden destartalar el cuerpo de sus estrellas (de Bogart a Eastwood), los europeos la emprenden contra el hábito del relato, contra el lenguaje (de Antonioni a todos los demás). Pero esto llevó más de veinte años, los veinte años durante los cuales la televisión asentó su poder. ¿Y hoy?

Ninguno de los cineastas antes mencionados quiere agravar lo que ya es suficientemente frágil. Todos pasaron por un momento “juego del pim-pampum” en algún momento de sus carreras. El destartamiento estaba en la manera en la que Godard acompañaba a sus estrellas en su decadencia, en la manera en la que Fellini ya no cuenta nada, en la manera en la que Chahine solo se cuenta a sí mismo. Kurosawa hace *Dodescadén* y fracasa en su suicidio, Eastwood ironiza increíblemente sobre sí mismo en *Honky Tonk Man* o *Bronco Billy*. “Mi caso” es tal vez el Oliveira más mercado de pulgas.

¿Pero quieren esos cineastas, no obstante, “reconstruir” algo? No estoy seguro. De ahí la extrañeza de todos esos filmes, que no responden a ninguna demanda social fuerte, que continúan simplemente su trabajo

que es más bien un trabajo de re-elaboración de algo, algo que hay que “sostener”.

### DEBILIDAD

Los filmes que funcionan muy bien: *El gran azul*, *El club de los poetas muertos*, *¿Qué hacemos con la abuela?* ¿No hay algo así como la idea de una debilidad, de una minusvalía, incluso de una honesta debilidad constitutiva del personaje? Con la que uno se identificaría (muy, muy lejos, por lo tanto, de los héroes, incluso de los anti-héroes de antaño).

### CON LOS PSI

Otra vez un debate con Moskovitz, Anne-Marie Houdebine y algunos otros “calificadores” en una radio judía, acerca de la inevitable *El gran azul*. Una idea más: cuando los chicos admiten (me dicen) “no entender todo” en las películas de Besson, no se lo reprochan a la película; saben, en consecuencia, que lo que hay que entender es importante. Pero ¿qué es? Solo veo una cosa: la muerte, la posibilidad y la elección de la muerte. Esta película, que nos parece narcisista y mortífera, es en primer lugar aquella con la que algunos adolescentes descubren que existe la muerte (un poco como *Los cuatrocientos golpes* me había alertado sobre el hecho de que la vida puede ser una montaña de decepciones).

\* *Idem*, tal vez con Sibony, que hace notar que la toma de poder del profesor del *Club* se produce mediante la confrontación de los alumnos con las fotografías de sus predecesores, muertos desde hace mucho tiempo. Quizá, para un chico de hoy, la muerte es eso que no ve ni encuentra pero que no cesa de desfilarse en la tele únicamente bajo la forma de noticias brutales, de películas *gore*, sin hablar de esos cadáveres que obsesionan tanto a sus padres y a sus abuelos.

\* Esto sería terrible porque entre eso y las películas “post-destartalamiento” de las que hablaba más arriba no hay nada. El filme de Fellini, gran lasaña rencorosa depositada al borde de la ruta, filme bastante anti-jóvenes y simplemente ignorado por todo el mundo. Me pregunto qué vincula a los filmes-de-gran-éxito del momento y los filmes de artistas. Menos que nada. Algo más de puente, de pasaje. Porque las películas post-destartalamiento están animadas por una vitalidad que no es la de la juventud sino la de un

anciano que ha sobrevivido a todo y habla, con mucha vehemencia, de lo que le interesa, a él y solamente a él.

\* Otra idea (al final de un debate bastante estéril con S.T., y T.J y O. Assayas, vuelto muy irreductible y straubiano en su condena de la época y su defensa del arte): hay un punto en común entre estos cineastas, *el territorio*. Y, por qué no, la nación, el pueblo. Godard vuelve a casa, no lejos de la cuna europea del gran capital puritano. Kurosawa no habla sino de Japón. Oliveira, de Portugal. Eastwood "olvida" América en su redescubrimiento de África. Chahine no es sino de Alejandría y Fellini da vueltas a lo largo de los caminos que llevan a Roma. La ausencia de América, en todos ellos, no es un eclipse sino una verdadera desaparición. La muerte del cine está decididamente en sintonía con la declinación americana.

## JUNIO

Regreso de Camboya. Aun cuando me exasperaría “desanimar a Billaucourt”, no haría sino encontrar una ocasión para quejas, balances y angustias. Cito desordenadamente: Biette (en crisis, “finalmente”), Noureddine (de paso por París), Amina Danton y un cierto Yan (jóvenes que nos hacen hablar, a J. Dt. y a mí, en Censier), Jean N. (que quiere venir a la radio “a hablar conmigo” pero que no tiene nada que decir), Bernard Cohn (encontrado en la proyección de la inenarrable *Crepúsculo*, del príncipe Sihanouk), Olivier Assayas (por teléfono), Claire Denis (preparando nuestro “Rivette”) e incluso el “pequeño” camboyano, S., seducido en París.

El placer moroso del duelo (del “ya nada es como antes”) quedó atrás. Hoy, el duelo pesa. Acaba de hacerse. En cierto sentido, se supone que cada uno sabe *de qué* está hecho su propio duelo. Godard es el único que dice cómo aquello a lo que el cine se acercó (y que el cine perdió) tiene una importancia inefable.

Desde hace algún tiempo, noto que mi propio discurso sobre el cine se ha invertido. Durante años, fue más bien la toma de conciencia desdichada de que, en tanto dispositivo, el cine había duplicado y quizá redoblado las políticas del siglo, que el cine había “acompañado” lo peor o, al menos, había estado en la primera fila. Llamaba “cine moderno” a los treinta años de posguerra en los que los cineastas, sin renunciar a un cierto tipo de compromiso (moral), habían renunciado a dar forma a la política. Un cine de rescate, en cierto sentido. Una pulseada póstuma con la propaganda de ayer (Syberberg es la expresión más sulfurosamente “honesta” de ese “trabajo”).

Hoy (pero, una vez más, JLG pasó por allí), sería más bien la idea de que el cine era también una libertad. La libertad de ir a ver, de acercarse o alejarse, de darse el mundo en una luz de mañana del mundo, de atreverse a figurar, a contar. Mi idea actual (que me enternece) es la que se me ocurrió cuando hice la crónica de un viejo Vadim: hay una *emoción de los comienzos*, que consiste en ver aparecer, emerger, nacer, algo, alguien que, un segundo antes, no existía (o nunca había sido visto). Una historia, un personaje, una manera de hacer, un actor. Esta emoción es lo más cercano a la vida. El amor por la vida, en efecto, no es la ideología vitalista, es más bien la atención a lo que no cesa de volver bajo la forma de una “primera vez”.

Ese amor puede ser eterno pero sus objetos tienen un número limitado. La melancolía cinéfila provendría del hecho de nos encontramos con ciertas películas que nos dieron a *ver eso* que no conocíamos (aquello a lo que no estábamos acostumbrados), el rostro de una experiencia por venir, el tráiler de lo que nos miraría un día. En este sentido, la cinefilia es como esa teoría de la fetalización de Bolk, retomada por Lacan. El cachorro humano es un niño prematuro: codifica experiencias fundamentales, sin poder responder a ellas físicamente. La sala de cine sería ese segundo útero en el que reconocemos con anticipación imágenes que tendrían una suerte de derecho de preferencia en nuestra vida. En lo que me concierne, *Río Bravo* y *Pickpocket*, por ejemplo, serían las dos versiones posibles de mi homosexualidad.

El problema no es aceptar que una nueva generación tenga sus propias imágenes formativas (*Diva*, digamos) sino estar seguro de que esas imágenes siempre vendrán, necesariamente, del cine. La pregunta es la siguiente: ¿no hemos vivido un momento intenso, excesivo, un momento histórico en el que el cine fue la principal *máquina* de registro e identificación? Momento superado pero cuyo recuerdo, cada vez más flotante y pálido, asedia a cada nueva media-generación.

Sí, el cine tuvo que ver con el miedo (“En primer lugar, por supuesto, el miedo”) pero a esto quisiera agregar, hoy, que también tuvo que ver con el coraje, con el deseo de superar el miedo, de ir a “ver si estoy allí”, de ir hacia allí, “sea lo que sea”. Relación con la libertad de deslizarse hacia los monstruos, de domesticarlos. Las tres grandes oscilaciones que definen al cine (para mí, en este momento) –cerca/lejos, pequeño/grande, antes/después– permitieron a los sujetos tener la doble experiencia del coraje o de la fuga (escapismo).

¿Por qué, súbitamente, es tan fácil pensar esto? Porque la revolución de la televisión, del audiovisual en general, es claramente *otra cosa*. Como su nombre lo indica, los medios toman todo por el medio, nos colocan siempre “en el medio”, nos roban el antes y el después, la emergencia del acontecimiento, la emoción de los comienzos. Quizá porque en el sistema de cotización bursátil inmediata una cosa debe nacer ya madura, perfecta, lograda, ya que no tendrá el tiempo necesario para crecer, no se beneficiará

del tiempo (del crédito) que se le da a un niño antes de juzgarlo. Incluso algo inesperado y talentoso en la tele (los *Nuls* o el show de Bêbête) es reconocido y plebiscitado *de una sola vez*.

El cine “tiene cuerpo” porque las películas están pensadas como niños. Lleva tiempo hacerlas, hay que acompañar sus primeros pasos, comprender lo que intentan decir (los críticos). Es conmovedor ver hasta qué punto las películas “se parecen” a algo (sus padres, el espíritu de los tiempos, la historia, *etc.*). Pero estas metáforas orgánicas están sostenidas por esa metáfora de partida, a saber, que el registro de imágenes y sonidos es asimilable a una operación sexual mágica (cámara fálica/mundo pasivo o mundo fálico/película pasiva).

Creo que, en la actualidad, SÍNTESIS es la palabra clave. Las imágenes, como los niños, ya no dependen forzosamente de esos procesos y esas duraciones orgánicas. Ya no remiten forzosamente a la materialización de un deseo (niño deseado, película de autor). Ya no tienen nada que hacer con esa emoción de los comienzos (¿qué había “antes”?). Las imágenes del cine eran formidables como familia sustituta para pequeños huérfanos de lo social. Las imágenes del audiovisual son huérfanas en sí mismas, no vienen de ninguna historia. Podíamos hacernos adoptar por una película. Adoptamos el audiovisual.

A partir de ahora, ese tiempo que falta tiene como consecuencia que las imágenes o los signos den lugar a *señales*. Me fascinan las coberturas de *L'Événement* del jueves, porque están concebidas como carteles de señalización o “itinerarios sugeridos”. Las imágenes tenían que ser vistas (y lo que uno veía siempre era ambiguo) y los signos, interpretados. Las señales tienen que ser decodificadas (y el código se aprende). Una señal no es verdadera ni falsa; es “recibida”, o no.

LEER/VER. Esa historia continúa. No hay cine sin un mínimo de esoptofilia: ver lo nunca-visto, el efecto de alucinación y de medusa, lo que por ende escapa a la lectura. Pero ese efecto parece cada vez más lejano. Solo los animales ofician de contrafuerte. Y también, podríamos decir, lo que hoy deseamos ver ya no es el mundo en tanto espacio explorable sino aquello del mundo que está bajo amenaza. Queremos ver los osos, las grandes

bestias, porque su imagen corre el riesgo de sobrevivirlos. El realismo del cine (lo que queda de registro) ya no concerniría sino a la parte totémica de la humanidad, a la toma de conciencia de su irresponsabilidad frente a sus grandes ancestros, los “pilares” del mundo. Gracias a las bestias, el cine se aferra todavía a la figuración y es porque hay un peligro (baziniano) en filmarlas que el cine se aferra, todavía, al registro.

1991

Conocí a Agamben y hablamos un poco de cine. Ha vuelto a ver *La dama de Shangai* y se pregunta de dónde viene la fuerza de películas semejantes. Películas “que tenían una cita”. Pero ¿con quién, con qué? ¿La Historia, el público? Películas que, en todo caso, hicieron nuestra infancia. Y si el cine es la infancia (la infancia del arte, la emoción de los comienzos, *etc.*), ¿dónde quedamos nosotros en esa idea del “cine adulto”? ¿O somos como esos viejos niños desgastados, iracundos, que llevan por nombre Monteiro, Moretti y otros (que trabajan con su cuerpo, con la extrañeza de sus cuerpos) y que no se convierten en adultos? El cine adulto es Blier, es un cine de conmociones, no de emociones. Nuestra cinefilia hizo de nosotros viejos niños egoístas, siempre listos para firmar un contrato *para jugar*. Salvo que el juego, a partir de ahora, es muy solitario.

El lado bueno y el lado malo del mito. La idea de que todo-ya-ha-empezado cuando empieza la película (la vida) va contra la idea del mito como origen dado en el espectáculo.

Artículo en *Libé* sobre los zoológicos. Fracasan en todas partes, el desfile de las variedades animales ya no divierte ni instruye. Como los campesinos, los guardianes del zoo deben reciclarse como conservadores de especies predispuestas a su reproducción, o en vías de extinción. Tenía razón cuando vi en *El oso*, de Annaud, el filme que venía a “reemplazar” a los osos concretos. Relación entre la imagen de una cosa y la desaparición de esa cosa. Composición “genética” de esa imagen: mezcla de verdadero y falso, de trucos y domesticación.

Domesticación del hombre por el hombre. Visión optimista: la humanización de las cosas (y de esas cosas para-humanas que son los anima-

les, las imágenes y los robots) quizá no es más novedosa que la reificación de los humanos (toda la historia de las utopías del siglo). Esta humanización-domesticación ya no necesita técnicas científicas-mágicas de registro audiovisual: convoca al diseño, la programación, la imagen genética.

*Los Cahiers* tienen cuarenta años. Tristeza del espectáculo de Cannes. *Los Cahiers* son una decena de años de leyenda y treinta años de oscuridad apestada, y luego anodina. La tele tiene esa triste ventaja de vaciar una cosa de vida y decir en qué condiciones un significante puede ser útil entre los otros significantes. S.T. aparece como un padrino. El Sr. Leal enviado por la tele hacia los *Cahiers*, eterna revista de jóvenes oscuros y con acné, eternamente predispuestos a la dignidad del cine-club hermético.

23/5

Humano, no-humano, demasiado humano, etc. ¿Qué es la modernidad en el cine? En el momento de la guerra, la decisión de algunos de seguir al cuerpo humano y sus actividades durante su *continuación maquínica*. Toda acción emprendida está condenada a su "despliegue", que implica el acto reflejo, la repetición, el automatismo, en síntesis, lo no-humano en el corazón de lo humano. La especificidad humana es la salida de esa "continuación", es la ruptura significativa: milagro, encuentro, salvación, acontecimiento. Sin duda, Bresson es quien tuvo la conciencia más exacta de esto: la "parte del diablo" es la parte de la máquina (lo contrario del "juego"). Para ejecutar una acción, se precisa *también* la técnica, lo maquinal, lo impensado. Pero lo mismo existe en Rossellini, Hawks y otros modernos. Esos cineastas no hicieron surgir al "hombre" sino *lo humano* y por eso todos se relacionaron con la obscenidad, en la medida en la que lo humano es una fiebre, un desperdicio. Es porque tienen lo humano como horizonte enigmático que esos cineastas exploran todo aquello que aloja de inhumano. Sobre los bloques registrados de imagen-duración, ellos dejan aflorar la angustia ante "lo que funciona solo", independientemente del hombre y sus creencias. Pero esta angustia es también un goce que tienen la honestidad de no reprimir. Para mí, ellos son los contemporáneos, incluso desfasados, del pensamiento del "sujeto" freudiano, un entrelazamiento lacunar de líneas de fuga y nudos. Tal vez haya un momento en el que esta aventura se acabe y ya no tenga sentido torturar más los cuerpos frente a la máquina que regis-

tra esa tortura. Tal vez el gag lúgubre de *Saló*, en mitad de los '70, marque un límite. La súbita visibilidad del cuerpo generalmente sumergido del cine pornográfico es otro signo: hay un realismo que, de golpe, ya no puede más.

La paradoja de ese cine moderno es que probará lo humano mediante el absurdo, transformándonos en testigos obligados de la técnica impensada y de la gracia que ilumina. En Renoir, es todavía la idea del trabajo humano, del oficio. En Bresson, es ya la de la gestualidad clandestina, asocial. Renoir jamás habría filmado a un *pickpocket*, ni Bresson a un obrero. Melville extiende esta idea casi hasta la nada (caminar, hablar, abrir una puerta), Godard la torna experimental, Rivette y Rohmer filman gente ociosa. *Etc.*

No podemos ir más lejos. Y al mismo tiempo, basta con volver a ver eso en la tele (*Las damas del bosque de Bolonia*, sublime) para sentirse atravesado para siempre por esa crueldad. Que Paul Bernard descubra el "secreto" en el momento en el que, tres veces, maniobra su automóvil. "Quien bien ama, bien castiga" es el programa sado-maso de ese cine de mitad de siglo.

¿Para qué serviría la *inversión* de ese esquema? Para que la connivencia entre los cuerpos (en el espacio) y la cámara (en el tiempo) deje de actuar como la fatalidad en la que debíamos encontrarnos cara a cara con lo no-humano. Para que sea necesario, por lo tanto, otro tipo de "continuación", o ninguna continuación en absoluto. Para que el *movimiento* sea directamente "exterior" a las figuras que anima; para que sea el movimiento del diseño, de la informática, de la "animación", en el sentido de una perfusión de energía. En lugar de la terrible dialéctica humano-no humano, tendríamos toda una variedad de lo "más o menos" humano. Lo humano ya no es aquello hacia lo que vamos sino el elemento en el que todo ya está inmerso, un elemento donde el sujeto-objeto se ha retirado en beneficio de un animismo posmoderno, japonés.

25/5

Lynch. Vi con S.P., un poco de casualidad, un episodio de *Twin Peaks* en la tele. Ya había visto uno y me había sorprendido, positivamente. Idéntico sentimiento, ayer. Idéntico placer de dejarse "encadenar" por el filme, una vez en una (vaga) relación con la intriga y otra vez en el pasaje, siempre estimulante, de una escena (de un plano) a otra. Caramba, me digo, esto es cine, es decir, "esto articula" constantemente algo.

Esto me hace sospechar (un poco) de algunos de mis ucases. De golpe, un cierto número de cosas parecen *viabes*, un poco como el movimiento se prueba andando. Por ejemplo, hay una utilización posible de la belleza publicitaria en una historia, es decir, por fuera de los breves guiones de la publicidad. Digo “publicitaria” para no decir “artificial”. Mi viejo odio por la estrella artificial a la americana (de Lana Turner a *Dallas*) se transforma aquí en una intensa curiosidad por la manera en la que seres jóvenes y seductores, chicos y muchachas, parecen lograr el tránsito, ante nuestros ojos, del desfile de modas al folletín psicológico.

Lo que es *singular* en ellos es que su “*look*” mantiene la distancia, tal como decimos que un maquillaje o un *lifting* se “mantiene”. Es la “perseverancia en su apariencia” lo que deviene el “ser” de estos personajes y es quizá la libertad del folletín abierto (y del guion perdido de vista a fuerza de multiplicación) lo que permite que esto “pase”.

Encuentro dos tradiciones tras estos “*looks*”. La de Hitchcock y la de una cierta clonación propia de la clase B (Tourneur). Creo desde hace cierto tiempo que David Lynch parece un heredero muy serio de Hitchcock. Los puntos en común son evidentes: idéntica obsesión sexual entre lo burlón y lo fóbico, idéntica oscilación entre lo orgánico poco apetecible y la veladura en una superficie lisa, idéntica coexistencia de la lógica seca y lo irracional destinado a perdurar, idéntico gusto por el público allí donde está (delante de la tele), idéntico talento de artista plástico pródigo en “ideas” formales, incluso formalistas, idéntica cultura de diseñador de moda, idéntica ironía, a veces extravagante, contenida en la forma misma (es la forma la que se ironiza –mediante un ligero exceso, una exhibición que dura exactamente lo necesario, justo antes de desaparecer– y no el espectador quien la anima, desde el exterior, con su saber cultural). El tipo tiene el *timing* para la actuación de Cary Grant y me gusta mucho la manera en la que casi todo el mundo se pierde su charla displicente. Me gusta incluso la versión francesa (no tengo ningún deseo en particular de escucharlo en inglés).

De la clase B el filme adopta el aspecto Dana Andrews del mismo personaje (mineral, ultra-peinado) y una cierta *clonación* de los cuerpos. Como si viéramos todo a través de las *mannequins* estrellas de un único desfile, a cargo de inventar el tiempo, de durar, de actuar para durar. Esta duración está sometida al chantaje de un suspense que no debe diluirse demasiado. Pero me gusta mucho, por ejemplo, el estatuto de los *flashbacks*, que no irrumpen tanto para explicar las cosas sino para jugar un rol de nota a pie de

página o de paréntesis en el curso del texto y que, gracias a la electrónica, surgen y se reabsorben como veleidades de un montaje eisensteiniano o vertoviano.

Entramos en el manierismo cuando se extrae (del interior) y salimos cuando se anima (desde el exterior). El manierismo es un juego porque está muy cerca del placer del niño que juega a destripar sus muñecos o a hacer pedazos sus juguetes. El manierismo, por lo tanto, está destinado a una cierta *decepción* (no saber rehacer lo que está roto). Es el momento en el que se extraen algunos peces de un acuario-caldo de cultura y catálogo de efectos ya producidos, y se hace durar el tiempo para verlos hacer algunos movimientos fuera de su elemento natural. La televisión y la forma inmemorial del folletín son quizá el lugar donde esto es posible. La prueba es que lo que no me convence en las películas de Lynch es justamente lo que me gusta en *Twin Peaks*. Tal vez el espectáculo del tiempo está más “en su casa” allí donde la gente pierde su tiempo frente al televisor.

Los movimientos de los peces antes mencionados son muy particulares: convulsivos, paródicos, autogenerados y, finalmente, mortales. Cuando ya no hay movimiento, no queda sino insuflárselos desde el exterior, tratándolos como juguetes inertes, marionetas, congelamientos de la imagen (y eso es, tal vez, el arte afectado).

Dos ejemplos me vienen a la cabeza. Lo que había escrito sobre *Ran*, de Kurosawa: la energía almacenada en los cuerpos y ofrecida a la vista en su agonía caótica (la energía maléfica-técnica almacenada en el planeta lo amenaza). Lo que había escrito sobre *Rumble fish*, filme manierista, justamente con dos peces extraídos de su acuario, el rojo y el azul.

4/6 (47 años)

\* *Einführung*. Crueldad-Empatía-Simpatía-Identificación. En un extremo, la alteridad como tal (y como goce “del otro”). En el otro, la celebración de lo “mismo” vía objetos transicionales más o menos afectivos. Entre ambos, una participación *relativa* en las figuras y las acciones propuestas. La simpatía es una suerte de “afecto ideológico” (un determinado personaje secundario, poco trabajado en sí pero útil a la máquina del filme: Asagara).

La empatía es un afecto “experimental”: dimensión de *experiencia* en el doble sentido del término. Lo que ha sido vivido (por uno, por el otro), lo que podría serlo (la experimentación por hacer, por mí, por el otro). La

simpatía obedece a las figuras, a los cuerpos, a los personajes; es una suerte de empatía bloqueada, almacenada. A la inversa, la empatía solo existe cuando es *puesta en juego* por la puesta en escena y a lo largo del tiempo.

La empatía es “superior” a los otros modos de relación porque solo existe en el despliegue de un cierto “*hic et nunc*” y en determinados momentos. La experiencia que permite compartir *no es completa*, así como no está garantizada por las experiencias de mi propia vida. *No soy forzosamente yo y no siempre soy yo*. La empatía me da fragmentos, caprichos, “accesos” de identificación, pero permanece inconclusa. En consecuencia, la puesta en escena es aquello (el dispositivo lógico, un tanto incoherente) que me permite estar *absolutamente* en el filme por el único medio, intermitente, de una complicidad física (cuerpos, reflejos, *etc.*). La puesta en escena es “universalizante” en el sentido de que reconozco fases de un juego que no conozco y que no tengo que conocer, en su conjunto.

Mi cinefilia ha funcionado así. Hacer trechos del camino con figuras extranjeras pero hacerlos suficientemente cortos como para no quedar cautivo de ninguna imagen adorable. De ahí el déficit de identificaciones “normales”, desde el comienzo. De ahí la importancia de personas como Bresson, que filman siempre algo impensado en el trabajo gestual. La parte que la empatía deja inacabada es la *información* sobre el otro.

\* Godard en Marsella. Número bien afinado (Bellour, Roger, Bergala y yo) del I.G. frente a un público atento pero que sin duda considera a Godard un hecho irreversible. En efecto, es una sensación extraña que el efecto-Godard nos escape aun en su materialidad más bruta. Nos rehusamos, frente a sus películas, a hacer lo que él mismo se rehúsa a hacer: psicología, descripción plana. Entendemos perfectamente en qué sentido los dispositivos teóricos o formales son estimulantes para la mente pero no sabemos hablar del acento suizo, de la interferencia-sonido, del soto-bosque, de las posturas físicas siempre improbables, *etc.* Por supuesto, eso es la prueba de que siempre hay en Godard una *materia biográfica* propia, tenaz y finalmente difícil de percibir.

\* En Bellour, esta idea: “sufrimiento y digitalidad”. ¿Puede una retórica audiovisual nacida de una gestualidad *otra* (la que golpea la imagen, la toca, la acaricia) encontrar en alguna parte la idea de un sufrimiento (que ya no sería la *exposición* óptico-química, la pausa victimizante)? Kramer, tal vez, en esta zona.

En Bergala, *Nouvelle Vague* como primer filme de JLG en el que todo “presente del acto de puesta en escena” es borrado en beneficio de un tiempo muy misterioso (¿eterno retorno?).

\* *Cómo va eso* como mi filme anterior a los títulos de crédito (antes de *Libé*), interesante para volver a ver, hoy. Es un pequeño filme siniestro y ascético, pero muy divertido para los pocos que han vivido un poco *eso*. Eso: el feminismo sado-teórico (la mujer sin rostro que dice “eso no funciona”), el machismo maso-práctico (el sindicalista del Libro que, de repente, “comprende” algo), la historia de seducción imposible entre ambos que se retrotrae a la relación padre CGT-hijo izquierdista, Portugal como campo idílico de experimentación, el falso policial de Grenoble. Quizá fue a partir de este filme que Godard dictaminó el divorcio leer-ver.

\* Lo que no cuadra en Godard (el precio a pagar por la falta de imaginación) es que el mundo “mejor” cuya idea introduce (más democracia, mayor distribución del trabajo, más visión común) no da lugar a valorización alguna. Si hiciéramos “eso”, evitaríamos tal vez una catástrofe ya acontecida, pero nada más. Sería incluso siniestro, tan siniestro como un mundo sin juego. *Cómo va eso*, revisitada hoy, es un poco más ambigua que en su momento. Dicho de otra forma, Odette es un “coñazo” y, por otra parte, una vez abortada su tentativa, desaparece debido al viaje escolar a la nieve de su hijo (pensé en Pakradouni). A la inversa, el sindicalista es una de las raras imágenes mínimamente conmovedoras del proletario retrógrado, mandamás y bonachón. La mujer traiciona, sin embargo. (Siempre ese estatuto de la mujer en la NV: fundamentalmente *ajena* a los juegos de los muchachitos, a sus creencias, a su candidez).

\* Discusión con JHR sobre la enseñanza de cine. Los estudiantes (que han elegido el cine) no saben nada y manifiestan poca bulimia cinéfila. Frente a ellos, estamos en la posición de esos pobres profesores de música de los liceos que tenían que soportar que los chiquillos “se murieran de aburrimiento” mientras se les decía que Bach valía la pena. Sufrimiento de esos pobres “pasadores”, solos con sus estremecimientos musicales, obligados a pasar *Pedro y el lobo* para mantener tranquilo al curso. A JHR lo subleva que los denominados profesores de cine se quejen, pero a mí me resultaría intolerable tener que gritar para que un curso burlón vea un melodrama de

Sirk. El arte popular y el arte culto tenían en común el hecho de ser muy serios; el "arte" de las clases medias ha perdido esa seriedad, de ambos lados. El espectador astuto-curioso de hoy no se coloca frente a una película sino que exige estar del lado del *poder* que la ha producido (no tanto el autor como el diseñador).

9/6

Artículo paradójico en *Rebonds* que da prueba de sentido común. La conexión, vía el teléfono y el ordenador, de todos con todos es cada vez menos inimaginable. Alguien podrá más fácilmente faxear su diario íntimo desde una favela de San Pablo que ser admitido en presencia de los poderosos de este mundo o aceptado para la administración de sus propias condiciones de vida. Así como la televisión pudo considerarse un bien sustitutivo, un encantamiento del mundo en dirección de los "menos favorecidos", la comunicación general bien puede considerarse el cascabel hipnótico-lúdico que permite a los pobres, a pesar de todo, habitar el mundo. Nada indica que la presencia *plena* (del otro, del objeto) continuará constituyendo, frente a los simulacros, un *valor*. Quizá el mundo de los seres "intermediarios" es ese mundo *re-encantado*, comparable al de la Edad Media, habitado por un población de seres para-humanos, ángeles guardianes, máquinas inteligentes, animales domésticos, prótesis autónomas, etc. Ese mundo de las creencias portátiles estaría alejado, nuevamente, de la esfera de la toma de decisión y de la esfera religiosa (integrista de una presencia prometida, plena y suficiente). Pero, en los países ricos, la esfera religiosa debe funcionar en sí misma como un *montaje* sincrético, como un clip hecho de muestras.

20/6

Curiosas ideas, tal vez misóginas, sobre las mujeres en el cine. ¿Devino moderno el cine, es decir, adulto, cuando comenzó a renunciar al *star-system* para hacer aparecer ese personaje finalmente inédito: la mujer? Una vez más, Rossellini, Antonioni, Bergman, etc. El momento en el que aparece la mujer, ¿no quiere decir: "ya no jugamos más"? Porque quienes juegan son los hombres o la parte de la infancia con la que los hombres se comunican todavía. Cuando tenemos el dúo inmortal hombre castrado/mujer fe-

tiche, tenemos a la vez una división del trabajo que garantiza a los hombres un espacio de juego, un juego con la herramienta-cine, masturbación cinéfila, y todo eso sobre las espaldas de la mujer-objeto.

¿Qué sucede cuando las mujeres hacen películas cada vez más a menudo? Sucede que salimos del dúo inmortal y no lo invertimos. Instalada en el puesto de dirección, la mujer, a falta de *partenaire*, no juega, no abreva en su infancia, no fetichiza al hombre, no bromea. Algunas películas de Akerman, Varda y, más cerca en el tiempo, las últimas de Muratova, Campion y Breillat *no hacen trampas* y producen un cine irremediamente adulto. Ese cine ilustra el paradigma laciano: la mujer es la *causa* del deseo del hombre y el hombre es el *símbolo* del deseo de la mujer. El hombre está siempre en el objeto parcial (¿condición de todo “juego”?) y la mujer, en el todo. Un objeto llama a otro mientras el todo se cambia por un todo más grande. Ya sea la infancia, ya sea Dios.

De esto habla Breillat en *Sale comme un ange*, un filme de una belleza extraña sobre el juego de manos calientes que pone en contacto a un hombre y una mujer (él le impone “su” deseo, ella le roba “su” goce) y que solo los reúne —*stricto sensu*— en el momento que “liga” deseo y placer. Breillat tiene las agallas de filmar *eso* lo más cerca posible: en el rostro y las palabras (durante el acto sexual) de los personajes.

¿Hace la mujer su entrada al cine (como sujeto) en el momento en el que este ha renunciado, al mismo tiempo que a los estremecimientos varoniles, al juego-contrato con el público? ¿Exactamente como una película que parte de una investigación policial (con la amistad policía-*voyeur* de fondo) y que la abandona tan pronto como una mujer llega a la historia?

*Twin Peaks* (continuación). En un momento dado, pensé: he aquí el contragolpe soñado. La publicidad empezó desviando el cine pero se diría que Lynch y Frost *desvían la publicidad* y le arrancan figuras todavía capaces de parecerse a las del cine de los folletines de los comienzos.

Metáfora: el espacio *público* se torna comparable a una calle peatonal o al pasillo de un gran hotel donde, ante cada escaparate y cada puerta, una imagen-logo resume, señala o vende la experiencia que se supone se desarrolla en el interior. Pero hay que pagar para ver. El espacio *privado*, en compensación, es aquello que ocurre —o no ocurre— en el interior de las tiendas o las habitaciones pero cuyos rastros y relatos ya no tenemos dere-

cho a ver, porque eso iría contra la lógica del mercado. El primer espacio es publicitario y, por lo tanto, no crítico. El segundo está privatizado y es también, en consecuencia, no crítico.

21/6

Discusión con Selim. Tema del "infinito equivocado" que se desliza entre nosotros y nuestras vidas. Pérdida de las proporciones, de las dimensiones, de la perspectiva, etc. Hipótesis: el individuo (a mitad de camino entre el consumidor y el ciudadano), en cuanto ya no es el polo romántico de la oposición individuo-sociedad, pierde toda posibilidad de grandeza pero "gana", a la inversa, una potencialidad de *grosor*. La personalización, la privatización, la posesión de las "experiencias" supuestas producen una hipertrofia del yo. Lo grueso no es grande y lo grande no comenzó siendo pequeño.

Estoy furioso por no haber recortado un suplemento reciente de *Libération*, pagado a página completa por una fundación, "Yoplait" (*sic*), en el que se deja constancia de una carta firmada por jóvenes deportistas del mundo entero. Primer artículo: "La Tierra pertenece a todo el mundo". Segundo artículo: "La Tierra es naturalmente bella". Siguen llamados a los gobiernos "mundiales" y al reparto equitativo de todo con todos.

¿Hemos fracasado a tal punto en nuestro remplazo de Dios-padre por el Hombre-hermano como para que regrese el terrible matriarcado de nuestra madre Tierra? Se diría que sí. La "Tierra" vuelve a ser el sujeto de la Historia sin que estemos seguros todavía de si los malos recuerdos asociados a esta ideología ya han sido barridos. Es una Tierra que no llamaría a ninguna "sangre impura" para regar sus surcos, una pastoral humanitaria que ya no haría del Hombre el sujeto de la Historia sino el servidor de la Tierra. ¿Por qué la preocupación ambientalista, que a partir de ahora parece ineludible, se traduciría en esta nueva invocación a una mitología folklórica e higienista, incluso fascista? Es extraordinario como, en esta "carta" de tres al cuarto, las contradicciones entre los hombres se consideran tan poco difíciles e interesantes que se vuelan de un plumazo, vía la ficción de un gobierno planetario. Exponerse a tales decepciones nos permite prever, de antemano, que esta ideología universalista recaerá muy rápidamente en la blancura del yogur Yoplait.

Prueba de que el fin de la Historia no es una expresión vacía. Comenzaría (o re-comenzaría) la Historia de la Tierra, la historia *natural* de la humanidad y de su medio ambiente: catástrofe, guerras, epidemias, demo-

grafías, variedad de especies, en síntesis, todo lo que aparecía como la extrema derecha hace veinte o treinta años.

Películas de Karlin sobre la justicia en Francia. Evidentemente, muy “instructivas”. Deberían mostrarse en las escuelas, formar parte del saber familiar de todo pequeño francés justiciable. El caso elegido es suficientemente anodino como para aprehender el funcionamiento del ritual en tanto tal, es decir, en tanto rutina. Curioso voyerismo el que permitiría una televisión “adulta” y “útil”, un doble voyerismo en el que hay a la vez un “llamado al orden” (la realidad es tan simple y banal que por eso deviene insólita) y un apertura errática sobre “lo humano” como tal. Y, al mismo tiempo, ese voyerismo no logra ser conmovedor. Hay algunos momentos (por ejemplo, luego del veredicto, el furgón policial) que, si hubieran estado en un filme de ficción (naturalismo a lo Pialat), habrían parecido fantásticamente justos y terriblemente verdaderos pero que, aquí, parecen solo archiplausibles. Solo deseamos que los cineastas *vean* eso y sepan rehacerlo, conducirlo a otra escena, aquella en la que hay un sujeto y un “otro”. La fuerza sociológica del filme de Karlin reside en mostrar que la inmensa mayoría de los crímenes son hechos producidos por seres marginados, agotados, que matan en momentos de pánico a otros seres marginados y agotados. Está claro que el apartado judicial se contenta con contar golpes en una guerra de clase que se desarrolla en el interior de una sola clase, la de las víctimas. Esto le disgusta pero lo hace con precisión y una jerga propia. Sin embargo, y de repente, nos quedamos como observadores de esta historia, interesados solo a título de ciudadanos.

Todo esto para decir que solo hay imagen cuando hay un otro y que solo hay un otro cuando hay una historia que se narra. Lo que introduce la alteridad en todo grupo es la estructura básica que separa al que narra y al que escucha, es decir, un punto cero de la transferencia.

25/6

Ayer a la noche, en la tele, emisión de *Je zappe, donc je suis* (“Zapeo, luego existo”), en la que aparezco cuatro veces, para decir cuatro frases. Hoy vienen a instalar el servicio de televisión por cable en casa. Extraña sensación de que, cualesquiera sean los discursos sostenidos por unos y otros, la actitud es la misma: resignación sonriente, imposibilidad de volver atrás,

descripción divertida o irónica de las posibilidades abiertas. La televisión es una epidemia tan global que deja al mundo a la vez modificado e intacto. Como el "video" (y, antaño, el "cine"), la tele es una modalidad del mundo y no un contenido, un propósito o incluso una herramienta. Es como *Rinoceronte*, de Ionesco, en versión *soft*. Contrariamente a lo que debió pasar con el cine, la radio o la tele en sus comienzos, no se constata ningún entusiasmo utópico, ninguna visión beatífica, lo que conlleva sin duda una recomposición del lazo social a partir del individuo y de su egoísmo, en el *hic et nunc* del presente.

Lo sorprendente es que la frivolidad de la tele, todos los juegos más o menos perversos que permite, su ligereza lúdica, no están dados como argumento ni los sentimientos incluso en el discurso telefónico. Aceptamos ser aligerados de nuestro propio cuerpo y su tiempo real con una melancolía sonriente. Más que una salida mágica o una emancipación de las contingencias, es como si se tratara de un nuevo aprendizaje: ¿cómo vivir con esos seres intermediarios que son las imágenes, los programas? ¿Cómo redefinir el espectáculo del mundo, una vez liquidados todos los antiguos espectáculos y extendida la idea del espectáculo no a espectáculos nuevos (como el cine moderno) sino al funcionamiento semi-objetivado y semi-subjetivante de nuestro mundo *menta*?

Finalmente, nos sometemos con toda la seriedad del mundo a esta experimentación con cobayos de masas, bajo la dirección de los americanos y en base al modelo (temido y deseado) de los jóvenes niños. El propio De Caunes, que es joven, se interroga sobre el porvenir de un niño nacido hoy y "se zapea" a sí mismo, encontrándose ya demasiado viejo. Es lo extraño de la técnica reinante. Nos promete una mutación cada veinte años y arroja al desempleo técnico a los cuarentones. Entonces, o bien no se trata realmente de una mutación o bien esa aceleración del abandono redefine lo que llamamos "una vida".

1/7

Idea simple, ayer. Sin duda, habrá que acoplar el cine a la fotografía y llamar cine-fotográfico al siglo y medio (¿la modernidad?) que vio a la humanidad trabajar en la autonomización del individuo a través de terribles utopías colectivas. ¿Acaso no nació el individuo, "estéticamente", el día en el que, para hacer su retrato, fue inevitable hacer el de su entorno inmediato?

Porque, habida cuenta de la técnica de escritura por la luz, ¿es ese entorno del mismo orden? Derecho de preferencia de la técnica de registro sobre el *arreglo* icónico, pequeño desfase que “inmortaliza”, junto al objeto apuntado, lo que ha “visto” quien apuntó. Esto sucedió con ciertas resistencias y dificultades, si consideramos que la foto de carné continuó haciéndose con fondo blanco, fondo anónimo o codificado, cortinado de fotomatón, etc. La figuración de lo *contingente* no es solo el suplemento involuntario del acto fotográfico, la placenta (la liberación) del nacimiento de cada uno al “derecho” a ser representado; es también aquello por lo que advengo a la imagen como individuo promedio. Coexistencia obligatoria del sujeto (registrado) y objetos (¿contiguos, fractales?) en un bloque impuro en el que se conjugan lo que fue deseado y lo que podrá ser visto. Nuestro humanismo está de este lado (“el vestido sin costura” de lo real): no arrancar lo humano de su entorno espacio-temporal (en una cierta idea del presente).

¿Qué ocurre hoy? El pasaje de sujeto a individuo no es una continuidad lógica sino una auténtica mutación. *Muestra, autonomización, corte, humor*, son las palabras claves del paisaje actual. La publicidad fue el aprendizaje colectivo de esos procedimientos, en tanto hizo acceder a grandes masas al segundo grado que cambia la contingencia plana de lo que es por comillas imaginarias que permiten reciclar *in vitro* un auténtico *stock* cultural (tesoro) de efectos ya producidos, de emociones estándar, de experiencias señaladas (pero no restituidas).

La desvinculación quirúrgica de lo que la cine-fotografía había vinculado para siempre liberó los componentes de la imagen tornándolos compatibles con los juegos infinitos de lo mediático (en los que la estructura de reenvío está generalizada al punto de perderse). En este sentido, los hombrecitos de Goude, “ladrones de colores”, son una bella imagen, muy poética, de ese paisaje donde el color puede muy bien divorciarse de su soporte y vivir sus propias aventuras (comerciales: se trata de un robo que debe ser castigado).

Por supuesto, los medios tradicionales de registro pueden unirse a este movimiento que los niega y las imágenes pueden retornar a la imaginaria. Es lo que intenté decir con la distinción imagen/visual. La imagen es lo que aloja forzosamente la contingencia del otro, lo visual es autónomo. Beineix, Besson, Annaud, son, en los años ‘80, gente que dan la espalda al cine que los precede porque su deseo es ser los servidores-artesanos de una imaginaria de masas (que todavía necesita una “imagen del Cine” como leyenda).

En este mundo, la imagen ya no es el rastro material de un encuentro sino un ser genéticamente codificado que trabaja para los hombres. Si, para alguien como yo, lo primero era el *tiempo* (tiempo ganado, inventado) y lo segundo, la imagen, hoy sucede lo contrario. La imagen está primero y ella es la que gana tiempo. La imagen monta guardia ante el lugar opaco donde "eso trabaja". Su trabajo consiste en entretener y distraer al transeúnte y proteger provisoriamente a aquellos que deciden. En este sentido, las imágenes de marca de las grandes firmas están a la vanguardia. Habría que estudiar el ritmo de renovación de estas imágenes, su confrontación con otras y las decisiones reales de aquellos que se las hacen hacer a medida.

Última idea (lacerante). El sujeto (S tachada) es sujeto en relación con ciertas cosas: el Estado, la Historia, el deseo, el trabajo, el lenguaje. Su grandeza siempre ha procedido de una confrontación a veces trágica con ellas. De ahí el sentido crítico, la voluntad de ver claro, la asunción de sus límites, Montaigne, todo eso. ¿Sucede lo mismo con el individuo actual? El Estado ya no es un buen enemigo, la Historia se acabó, el goce en bucle prevalece sobre el deseo "creativo", el trabajo es abstracto, el lenguaje es menos arriesgado. *No podremos seguir demasiado tiempo en la vía del desencanto.*

¿Se producirá el *re-encantamiento* del mundo sobre la base del trío individuo-mercado-democracia? Si es así, necesita un mundo un tanto des-subjetivizado (donde el sujeto deja de ser un núcleo duro, un elemento irreductible del deseo). Pero esa pérdida de experiencia propia ("la libre disposición de aquello que nos es propio") va de la mano de un re-"subjetivización" de todas las esferas afectadas, de ahora en adelante, por la actividad humana (logosfera, mediosfera, atmósfera, zoosfera, tecnosfera). La esfera de lo casi-humano se agranda cada día, ya sea en su vertiente ecológica ("los derechos del planeta"), ya sea en la familiaridad creciente con las prótesis (del animal al ordenador, del cobayo al robot).

Dicho de otra forma, lo que está condenado es lo práctico-inerte (las "cosas" en tanto son poseídas) y lo que se alienta es un cierto animismo discreto. Los japoneses están a la altura de este embotamiento del par sujeto/objeto y su cultura de objetos, juguetes, amabilidad y consideraciones parece mejor adaptada a nuestro tiempo que aquellos que arrastran el monoteísmo como una cruz (los más irrecuperables son los rusos). Asimismo, es posible que la democratización de masas consista en permitir a un mayor número de individuos, uno a uno, "hacer la experiencia" individual de un clisé colectivo y no clasificar y distinguir, entre los sujetos que se suponen

iguales, a aquellos que “se expresan” personalmente y a los otros, borregos de Panurgo. Esto iría en el sentido de mi balance de la guerra del Golfo: muchos individuos debieron revisar su imagen de sí mismos, pero cada uno para sí y al mismo tiempo, de modo que esto no tuvo una incidencia colectiva. Por lo tanto, la guerra no tuvo lugar *colectivamente* sino “en privado”. De todas formas, ya no estamos obligados a decir algo al respecto.

6/7

Vi *Borderline*, de Danièle Dubroux. Una película muy impresionante. Así como me parecía que Breillat proponía un “contracampo” de la visión Pialat, Dubroux me hace pensar en Truffaut, en el Truffaut monomaniaco de ciertos filmes y al Truffaut que gasta demasiada energía en asegurar las costuras de su relato fílmico, a fuerza de “pequeños hechos verdaderos” a la vez exactamente observados e inquietantes. Continuación, en consecuencia, del capítulo “las mujeres detrás de la cámara”. “Cine de autor” ya no quiere decir nada, tampoco “cine personal”. Hay que decir “cine en la primera persona del singular”, porque se trata de los *intereses* bien entendidos de un individuo, a saber, la mujer-autora-personaje-actriz Dubroux. Cuando la película termina, uno se queda bastante impresionado al darse cuenta de que no solo se cierra el relato (un poco a lo Buñuel, como un sueño laborioso del que se sale con una sonrisa extraña) sino que lo mismo ocurre a nivel del *contenido*. De hecho, Dubroux “defiende” el caso de Hélène y obtiene su absolución (aunque está permitido pensar que está loca). El filme no está hecho desde el punto de vista del hombre que observa a una mujer deslizarse hacia la locura (*Repulsión*, citado) sino del de una mujer *ya loca* que observa la telaraña en la que ha logrado encerrar a sus “*partenaires*” y la encuentra perfecta. Dubroux, crítica de cine, al tanto del inconsciente y de sus giros, se sirve de este saber para su alegato y, *también* a nivel de la interpretación, gana el caso. Hace más que “pasar al acto” banalmente, pasa a una “segunda velocidad”, tal vez un efecto de *après-coup*, veinte años después y “consume” la fantasía en una intriga. La fantasía es haber sido la amante de su propio hijo, repitiendo Edipo desde la perspectiva de Yocasta. Es un auténtico desafío, un forzamiento de lo simbólico absolutamente desconcertante.

Vi también el último filme de Manoel (de Oliveira), que me dejó bastante perplejo. Otra vez la locura. Un asilo donde cada uno revive episo-

dios (sobre todo) dostoevskianos, bajo la mirada del médico y las enfermeras. Se trata de lo esencial pero está un tanto extrañamente ritmado (acechado por un infinito negativo) y es ligeramente aburrido cuando es estático. Cuando se mueve, aunque sea un poquito, es Oliveira, es decir, un cineasta de la *gracia intrínseca del movimiento*. El movimiento es siempre gag de la “puesta” en movimiento, anamorfosis inmediata. La única idea que se me ocurrió fue en torno a esto, a la resurrección de Lázaro (con su ataúd bajo el brazo) en esa escena que tanto nos hizo reír, a JCB y a mí, en la que vemos a una candorosa muchacha arrojarse por la ventana. La vemos enseguida, desde lo alto, tendida sobre un césped muy verde. Luego se levanta, como una niña descubierta y “que no juega más”, y se aleja. La risa de Oliveira: la mirada pone en movimiento y el movimiento quiebra la consistencia de los cuerpos. Bella escena con el propio Manoel, que reemplaza a su actor muerto durante el rodaje, risueño y con una peluca rubiona, arrebatándole el protagonismo a sus personajes (Ivan y Aliocha Karamazov) y respondiendo como en una conferencia de prensa sobre los asuntos más serios. No cree “ni en Dios ni en los hombres”, dice. Extrañamente, para un cineasta cristiano, lo encuentro muy poco religioso, demasiado divertido con la contingencia pura como para renunciar a ella en beneficio de una trascendencia cualquiera.

16/8

Ecos de vacaciones.

\* En Taormina, cine contra video. Después del festival, algunos días de encuentros en torno al video. Trato de hacerme notar. Primero, durante una charla sobre Debord que vira a la comedia italiana cuando un espectador se subleva ante la idea de que nadie, incluso entre los participantes, haya visto las películas de Debord. Perturbación en la sala. Valentina Valentini, alma del evento y enemiga inmediata, resiste. Se muestra un montaje de imágenes extraídas de un libro de Debord. Un participante, joven y nórdico, se acerca a hablarme. Le hablo de Straub. Jamás lo ha escuchado nombrar. Estoy anonadado (y de mal humor). Sensación de que el video es impostura, al menos bajo esa forma festivalera institucional en la que cualquiera puede vender viento en una burbuja, sin tener que probar su ciencia o su amor. Y, en este caso en particular, sensación de que no hay relación alguna entre

Debord y el video y que Debord se contentó con mirar con ironía y firmeza espectáculos *de cine*, de Ford a Riefenstahl, todos ellos contemporáneos de la idea y la imagen canettianas de *masa(s)*.

Al día siguiente, idéntico topos con videos de Godard, entre ellos una buena parte de la *Historia del cine*, provista por Toffetti. Empiezo a hablar hasta que la Valentini, esa grosera, me corta. Cuestiones de horarios, etc. También en este caso, Godard tomó el video como la herramienta del momento para cuestionar algo distinto del video: el cine. En ambos casos, considero irrelevante e inadecuada la regimentación de esos dos franceses cinéfilos en los meandros fríos del video. En el restaurant del Duomo, finalmente, el pequeño grupo que queda de aficionados al cine retoma su complicidad.

\* *India*, de Rossellini. La misma copia que hace algunos años en Pesaro. Reformulo mi idea de Rossellini. Por un lado, Rossellini anticipó genialmente la revolución de los soportes, la aparición en el cine de la idea de transmisión y la continuación de esa idea en la televisión. En este sentido, Rossellini es como un campeón automovilístico que termina la carrera con algunas vueltas de anticipación. Pero *por el otro lado*, Rossellini se perdió la idea clave de los cines de las *nouvelles vagues*, o más bien su *tema*, y ese tema, creo, es el acceso a la dignidad estética de la idea *minoritaria* (las categorías que ya no son solo las clases sociales). Esa es la idea que constituye sin duda la grandeza de un Fassbinder en los '70: los jóvenes, las mujeres, los niños, los homosexuales, los inmigrantes, etc. Por lo tanto, Rossellini se quedó (un poco como Godard) con el cara a cara entre lo genérico y lo singular. Y optó por lo genérico, es decir, por el progreso global del género humano. Por eso, en *India*, los amores paralelos de los elefantes y sus cornacas son de un paternalismo repugnante. Más fascinante es la historia del mono que acaba sobre un trapecio, bajo la mirada de *otro* mono. El antropomorfismo de Rossellini es tan absoluto que me pregunto cómo se ha hecho para no verlo.

\* Vuelvo a ver en la tele, en Locarno, *El amor en fuga*, de Truffaut, que tiene algo muy extraordinario. Un virtuosismo tal que ya no se lo ve. El material figurativo de Truffaut es tan feo (ningún sentido de la estética) que no vemos lo que es bello, que es nada menos que el funambulismo de la mirada (y, un poco, del personaje Doinel). Cualquier escena en Truffaut (cinemata de la escena, no del plano) es un juego lógico que obedece a una ley,

una sola: *¿por dónde se sale?* Todo está filmado desde el punto de vista de la puerta, del pasaje, del tragaluz, de la línea de fuga. El tema del “pasaje”, en el sentido de Benjamin, es omnipresente en la pintura de la París del S. XIX. Ya en *Los cuatrocientos golpes*. Hasta la playa final. La verdad humana de esa escenografía es sencillamente el seductor que se fija ante todo en la manera en la que huirá del lugar en el que entra. Es también la voz interior (y la entonación un poco voluntarista) del que no deja de “hacer balance” y no negocia *sino* pasajes.

\* *El hombre que perdió su sombra*, de Tanner. Un poco resistida en Locarno. Tememos lo peor y luego algo “cuaja”, pero ¿qué? Sumergir a los personajes contemporáneos en un baño local y esperar un cierto peso de ese carácter “local”. Sumergirlos con sus discursos, su lengua estereotipada, sus tics, sus complacencias. Aquí, la España del sur, blanca y ventosa, porque se impone su espacio-tiempo.

\* *Trois jours en Grèce*, de Pollet. Punto en común con la película de Tanner: un personaje del Norte va en busca de una lección (de vida, de sabiduría) de un “viejo amigo” del Sur, un filósofo callejero. ¿Masoquismo coqueto? Pollet, siempre lo mismo, sin la candidez de *Méditerranée* y con más afectación. Molicie visceral y obstinación. Muy bello fragmento de cine “puro”: la cámara en estado de ingravidez (¿la Louma?) en las calles y el metro de Atenas. Pollet: el único cineasta que ha filmado solo desde el punto de vista del *resucitado*.

\* Vi a Mizrahi dos veces. Una vez durante la conferencia de prensa de Negulesco y otra para escuchar a Preda. La primera vez que lo vi (ya era hora) hablamos y escuchamos un poco. Miro a aquellos que, como yo, han vivido *del* cine y me sorprende sin embargo que hayan podido vivir algo distinto a lo que yo viví. Mizrahi, impiadosamente fiel al cine de género y de estudio de su infancia, no ha visto o querido ver que ese cine moría en el momento en el que nosotros llegábamos. Por lo tanto, acompañó personalmente no a las obras sino a los hombres, hoy octogenarios, como super-agregado de prensa, esbirro, chica frívola, erudito exaltado. No vio ni tomó el tren que vino después, el del cine moderno. Empleó una energía intimidatoria para defender a cineastas que estaban, todos, *esclavizados*, y orgullosos de estarlo. No admiró la independencia difícil de los modernos ni comprendió

que Preda o Negulesco no siguen haciendo *para él* buenas películas artesanales. Ese rasgo es una de las maneras de ser homosexualmente cinéfilo: atronador en el exterior, sumiso en el interior. Lo curioso es que hoy podemos discutir sobre el tema “todo se acabó” con la única diferencia de que yo intenté pegarme a mi época (un tren más) y él no lo hizo, pero eso ya no tiene mucha importancia. Lo que es todavía más curioso es que Preda y Cottafavi, que se entregaron en Locarno a un show vulgar y venenoso, ya partieron a enterrarnos.

\* Nuestro cine.

Entiendo por “nuestro cine” el de la gente de los *Cahiers* o personas muy cercanas. Por lo tanto, gente que empezó *después* de la NV. ¿Quiénes hicieron, en mi opinión, películas convincentes? Garrel, Moullet, Jacquot, Biette, Téchiné, Dubroux. Hay un punto en común entre estos cineastas (Téchiné un tanto aparte): ilustran una *cierta grandeza en la pequeñez*. La grandeza es lo simbólico puro (obligación moral de filmar y narrar sujetándose a un punto de vista) pero la pequeñez es el cortocircuito de lo imaginario, que no solo da poco al espectador sino que exhibe ese “poco”. Hay una *contabilidad* significativa extraña, mezquina e implacable a la vez en estos filmes (literalidad moulletiana, cuerpos-juegos de palabras en Biette, corrupción en Jacquot, ajuste de cuentas en Dubroux): la exhibición del valor de uso hace las veces de valor de cambio. ¡Es llamativo!

21/8

\* A pesar de todo, *Atlantis* es la película que vi con prioridad, a tal punto tengo la sensación de que Besson es el pez-piloto descerebrado que introduce con toda certeza este pos-cine que se nos prepara. Sin embargo, más curiosidad rápidamente saciada que fascinación zen, lo que es el colmo para alguien como yo, con una tolerancia infinita al *desfile* de las bestias. Quizá Besson tiene una intuición real del “por donde pasa el asunto”, pero le faltan demasiadas ideas y las que parece tener son casi todas un clisé. Lo que mejor le sale, sin duda, es la identificación del *producto*, a saber, un filme carenciado: sin intriga, sin palabras, sin hombres. Esto basta para asegurarle visibilidad mediática. Visto más de cerca, el producto oscila entre diferentes maneras ya-vistas de organizar lo nunca-visto y no hace sino insertar de punta a punta diversos clips-números sin acumular nada a lo largo del camino.

Pensé durante mucho tiempo (y con esto me alcanzaba) que el filme evitaría totalmente la predación o la reproducción. Pero no. Excepto que la predación está reservada a los tiburones (¡qué sorprendente!) y la reproducción tratada de la manera repulsiva de la serie (las rayas, las tortugas, las murenas...). Sentimos que las paradojas del reino animal ya no son necesarias.

El filme oscila entre dos polos. Por un lado, las aventuras de la percepción (la pérdida de referencias, el “entre-dos-aguas” literal) y, por el otro, el desfile de moda (el “número”, el más impresionante de los cuales es la sucesión de rayas gigantes). Idéntica música charlatana y vulgar que en los desfiles de moda, para hacer aparecer la extraña sofisticación de las *formas* y su eventual elegancia. No obstante, lo que prevalece es el segundo aspecto, con las metáforas ridículas de los bancos de peces-público de ópera (música de Bellini, voz de Callas) y, finalmente, una presencia implícita, pero fóbica, de esa humanidad de la que se huyó orgullosamente desde la primera imagen.

La referencia a *El mundo del silencio* se impone. Pero la película de Malle y Cousteau se contentaba con correr el telón para mostrar experiencias inauditas y deseables: mirar el fondo de los mares, zambullirse en persona, encontrar los peces. Ese contentamiento es lo que ha desaparecido (en provecho de un sermoneo misántropo) y no ha sido reemplazado por ninguna otra sensación. Había una promesa en la primera película, no en esta. Asimismo, a partir de Cousteau, vimos muchas imágenes submarinas y cada vez más gente normal practica buceo. Lo nunca-visto es ahora más difícil de obtener. En igualdad de circunstancias, si Cousteau o Malle, en los '50, son un poco *aventureros* (preocupados por abrir las puertas de la percepción), Besson, casi cuarenta años más tarde, filma con más recursos técnicos pero bajo la óptica del *turista*. La manera en la que los peces son hallados, seguidos y rápidamente abandonados atañe más al folclore indiferente que las sociedades contemporáneas constituyen visualmente para sí mismas. Por eso no alimentamos, hacia todas estas bestias, ninguna identificación boba pero tampoco ninguna sensación de alteridad obtusa. Son tan cercanas y aleatorias como los humanos sobre la playa evitada, allí encima, allí arriba, que los domina. En consecuencia, el mar está lejos de ser el refugio primario y amniótico que podría ser.

Besson va allí donde se juega algo del orden de la *forma* y lo *figurable*. A veces, está a dos pasos de encontrar el enigma de la forma *en tanto tal*. Pero vuelve a cubrirlo, o a ahogarlo en música, demasiado rápido. No

tenemos tanto la sensación de re-descubrir a los habitantes de los fondos marinos “tal como son en sí mismos” como de verlos prestarse de buen grado a clips publicitarios, en los que ostentan su protagonismo narcisista. El grado cero de la alteridad continúa pero pasa por una lejana casilla de partida, la de los inicios del cine y las teorías de la fotogenia. Tenemos mucho miedo al ver rayas gigantes o tiburones, no porque son feos sino porque su belleza es siempre-ya-poética. Nos aliviarnos un poco cuando vemos la progresión del pulpo rosado, porque esa belleza es menos conocida y bastante aterradora. Pero sentimos que, para montar toda esta pescadería, Besson no dispuso de ningún principio lógico ni hilo poético.

*P.S.* El filme se exhibió y se estrenó *al costado* del mundo del cine, contra él. Besson se coloca, rabiosamente, en la categoría “fenómeno de sociedad” y evita tener que vérselas con las críticas. *Show* ictícola de luz y sonido.

25/8

*La evasión*, de Becker, es una película extraordinaria, que no se parece a nada. Volvemos a verla, con los dos Jean-Claude (y no pocos gritos). El principio es fascinante. La película no pierde su violencia enigmática sino a partir del momento en el que todo refluye hacia la figura de Gaspard y, precisamente, en la escena del locutorio con la muchacha, que nos parece (pero *we are prejudiced*) falsa, ya que nos resulta evidente que Gaspard es homosexual. La lectura del filme se resiente a causa de esto. 1) O bien, “lo-cura hetero”, Gaspard traiciona porque no se libera de su deseo homosexual inconsciente. 2) O bien, homo “travesti”, Gaspard traiciona porque el mundo al que es introducido es el de los hombres-de-verdad, pero tan de verdad que son ángeles, figuras laicas de una fábula religiosa, intercesores entre el mundo material y el alma de Gaspard (del lado del mundo, de lo “social”, esto funciona bastante bien), ciertamente resistentes pero no sabemos demasiado a qué, a quién.

La homosexualidad está en el centro de esta película, pero de una manera totalmente extraña, en alguna parte entre Hawks y Melville, entre el ideal fraterno y la simplicidad de los cuerpos intactos. Lo que a JCB y a mí nos parece extraordinario es que, a fines de los ‘60, la mirada de Becker sea la más *abierta* posible, la más atenta, la menos normativa. No es un película sobre el paradigma prisión-evasión, no es en absoluto Bresson, es una pelí-

cula que se conforma (no encuentro una palabra mejor) con la idea de libertad, de modo que la técnica de la evasión ya no plantea más problemas que las razones para evadirse. A lo que se apunta (y lo que se alcanza, en la duración de un plano sublime, a través de las alcantarillas) es la libertad y no la salvación individual (a través de la liberación). En este sentido, se trata quizá de una imagen tardía pero pura de la resistencia política, de la guerra.

Lo impactante es la temporalidad tan rara de esta película. El espectáculo de la evasión no es solo de una fotogenia que puede cortarse con un cuchillo sino que se desarrolla según un *timing* extraño. Tenemos la sensación de que las cosas suceden aquí *por segunda vez*, es decir, ni a nivel de lo frecuentativo (a fuerza de, *etc.*) ni a nivel de la improvisación. Cuando la película empieza, sin una palabra, sin previo aviso, los preparativos, las motivaciones, las decisiones, los dispositivos, *ya han sido detenidos*, y la película ha debido continuar con una sola toma. Como los personajes son profesionales, inventores geniales y encantadores, van de suceso en suceso y no tenemos derecho a psicología *alguna* (conflictos, peleas, pérdida de moral). La historia no gira en torno a ellos sino solo en torno a Gaspard. Su droga es la libertad, su problema es la liberación. Esto los hace pertenecer a dos mundos diferentes, y quizá su mano está tendida solo hacia Gaspard, a la inversa de la metáfora kafkiana de la puerta abierta, aquí reemplazada por un agujero por abrir.

Finalmente, de un modo enigmático, hay una inmensa emoción cuando los personajes comienzan a cavar y escuchamos el ruido que eso hace, estrépito sublime que tal vez tiene como virtud la de *acabar* con todo lo demás.

30/8

Formulación *simple* de una idea alrededor de la que doy vueltas. Las películas que encuentran al público de frente, que satisfacen, que colman a ese público, pertenecen a una clase especial. Esas películas saben dosificar futuro y pasado, a diferencia de las películas que amamos y que *están* en presente. El futuro es siempre una cierta mutación de la imagen, un devenir de la imagen, una redefinición tecnológica. Digamos entonces que el cine de Besson, desde el principio, es un cine de época en el que la idea (no sería todavía sino una idea, una veleidad) de la imagen de síntesis hace oscilar todas las otras imágenes hacia el pasado. La imagen de síntesis es una imagen que no proviene de la mirada (imprimir lo que se ha visto) sino una imagen en la

que la mirada viene después (ver lo que hemos impreso, ver “lo que eso da”). Por lo tanto, en ese mundo es en vano esperar de un cineasta que tenga una “mirada personal”, una “visión”. Si la imagen de síntesis es aquello hacia lo que vamos, las películas que “funcionarán” bien serán aquellas en las que marchamos, ciertamente, pero hacia atrás. Si el imaginario de Besson está a partir de ahora poblado de clisés visuales, procedentes no tanto de una experiencia individual como de una programación colectiva (de la imagen y del público), eso no impediría que la película *Atlantis* pudiera jugar su rol ideológico (de “cine puro”, ya que es privativo) de Cine, de resistencia del cine a los medios o a la televisión, *si no produjera la imagen de mañana con el auxilio de las técnicas de ayer*. Es porque Besson lleva la técnica de toma de vistas, zambulléndose él mismo, a un nivel impresionante que le agradecemos que produzca una imagen fundamentalmente sintética del mundo. No existiría el efecto-Besson si, más honestamente y a la manera de Cousteau en su época, se exhibiera la capacidad de las computadoras para producir imágenes comparables a las del cine. Esto no compete por el momento sino a la tecnología aplicada y no se beneficia de ningún “plus” mediático. ¿Podemos generalizar esta idea? Ella permite, en todo caso, distinguir las películas realmente innovadoras de películas como esta. Desde el final de la guerra, Rossellini anticipa la imagen televisiva por venir, pero encuentra de inmediato los temas, los abordajes y los cuerpos que ya corresponden a esa imagen. En 2001, Kubrick va de una manera distinta hacia algo diferente.

*Alemania nueve cero*. No muchas ideas pero un placer real al ver la película y volver a pasar, una vez más, por las figuras godardianas llevadas a aquí a su grado máximo de nitidez y eficacia. Su mejor película desde hace mucho tiempo, con los buenos elementos de *Historia del cine* y *Nouvelle Vague* pero sin las escorias y los efectos de tiza en la pizarra. Si yo escribiera, partiría de una palabra: película *habitada*. Sin huecos ni tiempos muertos. Habitada por su sujeto, Alemania (segundo filme sobre un país, después del *No* de Oliveira), equivalente general de una Alemania que es a la vez el agujero negro y la frontera de Europa. Aquí, el montaje es un viaje en el que se montan apaciblemente *todos* los niveles: sonidos, músicas, imágenes, cultura, cine. Podemos ir de este a oeste, de ayer a mañana, indiferentemente, por todos los caminos (“que no llevan a ninguna parte”).

Ayer, es el este nazi y luego comunista. Hoy, es el oeste de los comerciantes. Ayer, es el cine. Hoy, la televisión. Entonces, el cine (que es ima-

gen) es aquello amorosamente debido a lo que atestigua un pasado congelado, lúgubre, destartalado (el paisaje del este). Belleza que corta el aliento de las imágenes de partida, inexistencia banal de las imágenes de llegada. No son dos Berlín, dos imágenes que se oponen, es el cine al que nada reemplaza. Como de ese paisaje comunista no hemos visto sino imágenes locales, técnicamente sucias, nulas en cuanto al sonido, tenemos la sensación demencial de verlo por primera y última vez. Desventrado, patético, medio ruso.

Sin duda, JLG reprocha más a Suiza no haber jugado un rol en el aspecto histórico, que solo la rozó en cuanto a su capacidad para jugar (mal) ese rol. Ahora bien, está claro que Suiza no tenía muchos anticuerpos no nazis (no más que Austria). De golpe, los placeres de la autocrítica y la culpabilidad fueron negados a los suizos. JLG prefiere a los alemanes del este, que siempre apostaron mal (de ahí, hoy, un excedente de "conciencia histórica" enferma que desentona con la digestión beatífica del oeste).

El anti-americanismo. Europa. El viejo mundo (al que le arrebataron todo).

5/9

Carax

Heroísmo-Voluntarismo-Contra-alegoría-Redención.

La misma división que en *Mala sangre*.<sup>23</sup> Dos evidencias: el talento insolente *pero* algo forzado (un forzamiento de la emoción), un redoble de tambor estilístico *pero* una debilidad en la convicción, una contradicción entre la manera (el decorado como laboratorio, los personajes como cobayos) y el tema (el amor), una desproporción entre los medios y los fines. Carax parece ser el único cineasta de su generación en instalarse valientemente entre el ayer y el mañana, lo novelesco y lo romántico, *in fine* y *ex nihilo*. Su deuda con el cine moderno (sobre todo con Godard, es decir, el tópico chico-chica invertido) me parece menos importante que su filiación

23. [N. de T.]: Se refiere en este caso a *Les amants du Pont Neuf* (Los amantes del Pont Neuf, Leos Carax, 1991).

Gance-Demy: *intimidad extrovertida*. Sin hablar de Minnelli, Coppola. La misma concepción en todos ellos de que *el arte salva*. Concepción romántica. No se trata sin embargo del regreso de Carné —el tema del destino (el hombre de las llaves) juega un papel menor.

¿Por qué hace falta tanta energía para ir hacia los temas más simples? Pregunta ya aplicable a *One from the Heart*. ¿Por qué esa dicotomía entre el tema y el decorado? Pregunta bastante general hoy en día, cuando los nuevos cineastas parecen obligados a vaciar los lugares antes de re-afectarlos, de re-ofrecerlos al movimiento anónimo del mundo. En el caso del Pont Neuf, el ejemplo de Christo.

Carax despliega el heroísmo obstinado de un programa: salvar el cine por medio del arte. Lo que salva, *in extremis*, a la pareja es que la primera escena del filme (con Alex boca abajo y Michèle que lo cree muerto y dibuja inmediatamente su rostro) se cierra con una de las últimas. Esto es interesante en relación con *La bella mentirosa*, porque es exactamente lo contrario. Rivette no cuenta con ninguna acción del arte sobre la vida y “sutiliza” a la mujer, sin ofrecerla al espectador. Concepción novelesca. El romanticismo de Carax, más cercano a Godard, consiste en hacer coincidir dos movimientos. El movimiento mediante el que ofrece al público la belleza de la mujer que ama, pero al final de una serie de pruebas en las que ha sido desfigurada. Y el movimiento en el que es posible, a través de este personaje (que pinta), la recuperación de la vista, por lo tanto de la mirada, por lo tanto de la posibilidad del otro, por lo tanto del amor, por lo tanto del cine.

Podemos ver la película como la génesis de esa imagen (que no veremos) a través de un mundo visualmente desajustado, estallado, pirotécnico, por cierto, pero sin gracia (más bien dopado: el esquí náutico y el lanzallamas son a la vez verdaderos y falsos “momentos de cine”). Ir hacia Le Havre en una barcaza digna de Vigo que transporta arena es como participar en la fabricación de la playa, como niños que participan de sus castillos y no como campistas de una noche (Alex mira la punta de sus pies).

Por una vez, la imagen que cuenta no es la de la chica (mientras el chico es artista) sino la del chico. Tanto que él no está dispuesto a verse en la mirada del otro, su amor es mortífero y no soporta ninguna imagen (el fuego). Esto es dar mucho al personaje de Michèle (las más bellas escenas, exactamente gancianas, en el metro, cuando está resignada).

Tal vez es imposible acercarse al amor en un decorado en el que se ha excluido previamente el mundo profano. En Ray o McCarey, está lo social. La

diferencia con el Godard de *Banda aparte* es la visita al Louvre en veinte segundos (niños malcriados del arte, campistas) y el ingreso prohibido y nocturno para mirar un solo Rembrandt (y tocarlo). Hemos pasado de *las* imágenes a *una* sola. Y quizá ese sea el problema.

7/9

En la radio, esta mañana, el programa del untuoso Finkielkraut, que invita a Beineix y Desplechin a hablar de cine. Desplechin dice pocas tonterías (lejos de eso). Beineix parece tener un número personal del que resulta que es muy desdichado y se considera a sí mismo un resistente. Lo que es el colmo pero prueba que el lugar del resistente es muy codiciado. No es que Beineix entienda todo al revés, sino más bien que su error es creer que lo que resiste en él es el *artista*, el arte en general y no el cine en particular. Están los cineastas que resisten porque piensan que la práctica del cine, en sí misma, asegura un mínimo de continuidad humana. En este sentido, la *Nouvelle Vague* resistió. Justamente porque tenía dos o tres convicciones teóricas y *morales* sobre los actos de rodaje (significativamente, Beineix cita mal la frase de Godard: el *travelling* como cuestión moral se convierte para él en el *travelling* como una cuestión "política"). ¿Pero se puede resistir en nombre del arte en general y de la figura remilgada y romántica del artista en particular? Es porque Beineix debe tener complejos en relación con ese "mundo del arte" (como dice Garrel), porque no ha sido reconocido por ese mundo sino por el público (sociológicamente, como uno de los suyos), que está tan incómodo y obligado a adoptar rabiosamente la pose y el partido del artista (puro) contra la sociedad (contaminante). Ahora bien, esta concepción es en sí misma *dominante*. El reverso cómplice de lo todo-mediático es la concepción romántica del artista como islote de pureza. Allí también el error es confundir pureza e inocencia. La pureza es una cuestión de agua mineral, la inocencia es una manera de no "pensar mal" sin ser bueno por eso.

¿Volver a ser marxista? Desplechin habla muy bien del "trabajo" como tabú absoluto de un mundo donde, más que nunca, se trabaja. La alienación actual radica, por un lado, en las sociedades en las que los jóvenes no ven lo que podría sustraerlos de la jungla moralizante del mercado (y visiblemente tienen miedo de "no estar a la altura", de ahí su gusto por las profundidades de *El gran azul*), es decir, como dice una vez más Garrel, en "la ideología del trabajo" y, por el otro, en la organización de las imágenes y los

ambientes en los que el espectáculo del trabajo es un tabú. Lo que resiste es el trabajo, no porque sea la esencia del hombre y otras sandeces cristianas sino porque constituye el único vector objetivo de empatía y comunicación. El empleo del tiempo, siempre.

La resistencia de Beineix, o de Besson, es falsa porque es el *consuelo* romántico y decorativo incluido en el paquete-envuelto-para-regalo global. Es imposible, habiendo sido alimentados como lo hemos sido, que eso nos guste algún día, aunque podamos tener por eso la misma simpatía que tenemos por nuestro *Prisunic*.<sup>24</sup> Más complejo pero de la misma clase: Carax.

Lo que, por otra parte, plantea una cuestión más vasta: ¿*quid* de las relaciones entre “arte” y “resistencia”, históricamente? El arte puede haber sido hecho por resistentes, pero ¿ha resistido el arte por sí mismo? Artistas de corte, políticos románticos, vanguardistas “que no pueden hacer otra cosa” y empleados de la industria hicieron sucesivamente “arte”. Es muy molesto que el arte se reivindique a sí mismo como resistencia. No haría falta, para *Trafic*.

Ayer, un documental sobre “La generación de *El gran azul*”. Rostros divertidos y caritas de adolescentes sobre un fondo de chapoteos oceánicos. Difícil de comparar con lo que esto habría podido ser en *nuestra* generación. En 1960, estaba el rock, el deseo de emanciparse, la insolencia sexual, el hambre del mundo por habitar y, sobre todo, ningún efecto-retrovisor instantáneo de los medios-espejo. Por lo tanto, es la primera vez que tantos jóvenes, a través de un filme, hablan de su miedo como un *fan’s club* serio, para nada gracioso. Lo hacen con una honestidad abrumadora, sin ninguna intención de aprovecharse de su juventud para seducir-decir tonterías. El individualismo no es su horizonte sino, por desgracia, su carga, y eso los vuelve muy conformistas y terriblemente sinceros. Tal vez nosotros, padres (potenciales) de la generación del ‘68 que no hemos renunciado totalmente a nuestra antigua inmadurez, hemos creado a estos niños que se saben jóvenes pero que ya que están a cargo de su pequeño Yo S.A. y tienen miedo de chocar, considerando que no hay más líneas de fuga en su mundo que en el universo mediático en el que zigzaguean indolentemente.

24. [N. de T.]: Primera cadena francesa de tiendas comerciales de precios módicos, creada en 1931.

8/9

*Carax (continuación)*

¡Devorado por la máquina!

Carax como si marcara tantos en un doble tablero, el suyo y el del Cine. Demostración de la belleza del Cine paralela a la del talento del cineasta. Extraña redundancia. Ejemplo: la caída desde el Pont Neuf al Sena. Tampoco o bien/o bien pero y/y. Y la continuación de la escena bajo el agua y el punto de vista de la superficie. Y el beso submarino y el micro-suspense. ¿Regresan? ¿Los dos? ¿En qué orden? ¿Y a dónde?

Conversación con P.B.: el romanticismo (el artista como héroe puro en un mundo contaminado) como pasaje obligatorio del momento en un mundo demasiado indiferente. ¿Reverso cómplice o mal necesario? ¿No sigue siendo el artista demasiado ideólogo?

10/9

*Hasta el fin del mundo*, de Wim Wenders. Como con la película de Carax (en la que pervive la imagen de los dos niños perdidos), una sensación ambigua de que no habría que abandonar el filme, de que hacerlo sería un poco abandonarse a sí mismo. Sensación, también, de que los defectos del filme no deber ser silenciados ni puestos en la picota.

*Doxa*. El inicio es formidable (un clip que crea intimidad). Después, una especie de *Con la muerte en los talones* treinta años más tarde, con el júbilo de los medios de locomoción y el MacGuffin (el Wenders cosmopolita pero no demasiado "comedia" ni lo suficientemente "Arkadin"), luego un muy bello episodio de película de aventuras (Australia como *Heimat*) y finalmente una meditación muy arriesgada sobre la enfermedad de las imágenes. Varias películas en una sola. Entropía. Voluntad de hacer balances cada vez más exhaustivos mientras Wenders sigue siendo el cine-hijo domesticado y sentimental que siempre fue.

*Cinefilia*. El guion nos ofrece una buena versión. La Historia son los viajes de Papá y Mamá. Esos viajes eran una diáspora. El Cine son los viajes del Crío. Estos son facultativos (y relativizados por la ubicuidad de las máquinas). El

Crío ayuda a Papá a distanciar los poderes de una máquina “para ver lo visto”. Esta máquina solo funciona si entre aquel que ve y aquel que ha visto hay amor. Si no, lo visto puede ser robado. Si no, puede volver loca a la única persona que abrevaría en sus sueños. Los dos peligros son el mercado loco y el individualismo solipsista. El Cine es lo masculino (el padre como sabio loco que efectúa el trasplante) y lo femenino (la madre ciega, que lo recibe). El cinéfilo es aquel que presta su cuerpo para que el trasplante sea posible. Es el mediador entre ambos polos, concilia por sí solo Padre y Madre.

*Historia.* “Los hombres hacen la historia pero no es la suya” o bien “La historia hace a los padres pero es el cine”. Kubrick contra Wenders, en cierto sentido. Wenders a quien encuentro, aquí, muy frágil y convencional al lado de 2001. ¿Lo neurótico contra lo esquizo?

*Gance.* Decididamente, encontré el cineasta de referencia para Carax y Wenders, y es Gance. Puntos en común: el tema de la ceguera (*La venus ciega*, al menos), la Ciencia y los sabios locos (*Mala sangre*), la idea del “fin del mundo”, el “doctor Tube”, etc. La idea de que el solo arte puede salvarnos, el mesianismo de la figura del artista, el romanticismo. Pero también una sensación muy particular de extroversión y de intimidad (que no es obscena).

*Debilidad.* La última parte del filme de Wim. No me la creo en absoluto. También porque su concepción del sueño me parece falsa: el sueño sería lo visual *sin el lenguaje*. Concepción muy poco freudiana. Por otra parte, es una idea rara pensar que uno pueda “ver sus sueños”. Es como una negación del inconsciente.

*Voluntarismo.* Es el defecto de todas estas películas. Ninguna fluye con naturalidad. En el caso de Wim, pienso que también hay dos películas: la suya y la del Cine. La suya acaba cuando sutura mitológicamente esa familia alemana y sacrifica su *alter ego* a una “causa del ojo”. Pero después también hay otra, más pomposa, más aproximativa, que es una puesta en escena dirigida al mundo. Me cuesta ver cómo podría evitar, a partir de ahora, volver atrás. Su destino personal es re-simbolizar las cosas a través de la mediación del único “otro” posible: la familia. Es la familia edípica que Wim no se atreve a reivindicar hasta el extremo del amor. Es en el marco del trío edípico que

Wim encuentra para el que ocupa allí el rol de “tercero en discordia” (el hijo, el cinéfilo) el rol increíble de *cobayo*: la máquina del padre –falo–, la superficie de inscripción de la madre y ¡sus propios ojos como vientre! El fracaso de la experiencia es, finalmente, el fracaso del Edipo, la imposibilidad de vivir solo a partir del momento en el que, sin intercesión, el hijo debe enfrentarse a su cerebro. Extrañamente, ese hijo es salvado por otra intercesión (la intercesión mágica de los aborígenes que duermen y toman su sueño), mientras que la mujer se salva gracias a la intercesión del arte –y, en particular, por aquello que le falta por completo a las imágenes internas, a saber, las palabras, la literatura. El problema es más bien que yo no creo en eso. Como siempre en Wim, todo esto es la anticipación del buen alumno a sus progresos reales.

14/9

Hay materia para un artículo que vincule la aventura cinéfila a una cuestión que puede compartirse más trivialmente y está en boga: el rol del arte en este fin de siglo.

Partiendo de *La bella mentirosa*, que no es para nada una película sobre el arte (el artista es una figura más bien vergonzosa en Rivette) sino sobre el trabajo *en tanto el trabajo es la duración*. No hay un privilegio del artista (el artista no es un santo, ni un héroe, ni un niño) sino quizá un deber, una función, que es mantener la percepción en estado de alerta. Es el trabajo (eventualmente artístico), la asunción y el espectáculo de ese trabajo, lo que es garantía de un progreso, de un mejoramiento cualquiera *del lado del público*. Básicamente, esta es la política straubiana, marxista dura, que consiste en no conservar del artista sino un trabajo (a reencontrar bajo el farrago de la cultura) y declarar la guerra a toda figura del Artista.

El asunto ya es más romántico en Godard o en Garrel, dado que (razones de clase social), como bien dice Garrel, nacieron en “el mundo del arte” y nunca se avergonzaron de ello. La cuestión godardiana no es la del artista (incluso si intenta sustituir con el artista al sabio o al político) sino la del cine. Siempre en la encrucijada de todo. Godard pensó a la vez como un progresista moderno (el mejoramiento del contenido humano del hombre disfrazado de “público”) y luego, cada vez más, como un cinéfilo melancólico. En consecuencia, en *Historias del cine*, la pregunta devino la siguiente:

*¿por qué el cine, y solo el cine, no salvó al siglo de la barbarie?* Godard no hace reproche alguno a los artistas en particular, o al público, pero sí le reprocha un poco a todo el mundo. El reproche es no haber aprehendido el cine como la única herramienta que hacía del acto de "ver" una memoria y un proyecto. Pero con Godard se trata todavía del Cine, de su capacidad singular de "redimir" el mundo.

¿Cómo puede la figura del Artista volver a ser heroica (en una disidencia romántica con la sociedad) cuando la del Cine se desdibuja y se diluye? Desde hace algún tiempo, hay cada vez menos películas *sobre* el cine, menos puestas en abismo del cine, con la figura del artista en crisis. El momento fuerte de esto está entre *El desprecio* y *Ocho y medio*. Incluso *La noche americana* o *El estado de las cosas* parecen muy tardías. Otra vez es otro arte, más chic, más antiguo, el que toma el relevo, a saber, la pintura, el dibujo, el trazo. O bien la literatura. Muy poco, la música.

El bucle entre lo novelesco duro y progresista-revolucionario (la *Nouvelle Vague* que inventa la "política de los autores" pero rechaza el pompierismo del culto a la personalidad) y lo romántico blando y reaccionario es ese movimiento que se cierra del lado de Beineix y Besson. El público joven de Beineix todavía se relaciona con el Arte pero el de Besson navega en una sensación oceánica, sin perspectiva y propiamente religiosa: con él, tambaleamos. Beineix filma francesitos "artistas" de domingo y se posiciona a sí mismo como un resistente frente a toda la contaminación del mundo. Pero quiere para sí mismo esa gloria y esa disidencia, es en tanto Beineix que quiere transformarse en un héroe de nuestro tiempo. Piensa que gracias a Artistas como él el mundo no puede perder su alma. Creo que Carax y Wenders están a mitad de camino entre la idea rivettiana de trabajo infinito y la idea bessoniana de acontecimiento total. Ambos despliegan la historia que hace falta para plantear el tema. Es la historia de una imagen, de una sola imagen, que puede salvarlo todo y que es preciso arrancar al mundo y sobre todo a las otras imágenes, falsas y superficiales. Rivette o Godard apuestan al tiempo del Cine; Wenders y Carax, al punto de incandescencia de una imagen (ligada al amor, a la pareja); Beineix y Besson, a una autoproclamación de sí mismos como Artistas verdaderos, es decir, responsables del público y de su alma. El Cine-La Imagen-El Artista. He aquí el trío sucesivo.

2/10

*Barton Fink*. Brillante, cautivador, pero no concluyente. El guion tiene partes mágicas (la relación con Charlie Meadows-Karl Mundt), sostenidas por un actor formidable (Goodman). Las ideas plásticas, el imaginario, son más planos, más envarados. El confort en el que maniobraron los hermanos Coen impide definitivamente la ligereza (como al pasar) de la clase B (mi recuerdo, confuso pero simpático, de *Arizona Junior*). La simetría del guion: un pequeño hombre atrapado entre dos montañas de carne no funciona muy bien, y la parte hollywoodense intriga y luego decepciona.

A la inversa, lo bello es la figura de ese “ángel exterminador”, el vecino que deviene cercano pero el cercano que se revela lejano. El filme se inscribe en la serie de películas en las que la narración trata de pegarse a procesos *mentales*. Larga tradición en la que los escritores, desde hace mucho tiempo, abrieron el camino (Kafka, evidentemente) y a la que los cineastas llegan hace unos veinte años. Pero solo llegan si saben instalarse distanciándose de igual manera del relato clásico (Hawks, digamos, el observador behaviorista) y del relato moderno (una línea paranoica, digamos, que parte de Lang, Hitchcock, pero que culmina con Kubrick). Si no tienen el genio de estos últimos (entrar directamente en la máquina, la caja negra), esos cineastas deben hacer concesiones a una “apariencia” de relato y de suspense clásico. De ahí el aspecto un tanto compuesto, académico, de una película como esta, que roza a menudo la auténtica extrañeza pero elige finalmente un cierto exotismo.

El contenido de nuestro cerebro y el exotismo de ese contenido (el avestruz de Buñuel, por ejemplo). Por ejemplo, el factótum del hotel, o el viejo ascensorista, personajes muy bien diseñados (fellinescos) pero que finalmente nos resultan exóticos.

Esto vale para Moretti, Scorsese, Alien, Dubroux (sin orden de preferencia particular): ¿la puesta en escena de un cierto saber banalizado sobre el inconsciente al servicio de una narración que se revela finalmente como un *alegato*? El individualismo como alegato loco. Como relato loco. Si el relato clásico (¿pero ha existido un relato clásico?) es, digamos, *Con la muerte en los talones*, o sea A..B..C...Z., el relato-alegato es A..Z..B..Y..C..X.

Un tema que se extiende por todas partes (y que también me obsesiona a mí) es el de la tentación. Se diría que el relato antiguo asedia al relato moderno como una tentación a la que hay decir “no”. Por ejemplo, el encuentro entre los dos vecinos. Puesto en escena como amenaza de una

noticia policial-catástrofe (el grandote va a destrozar al pequeño), se bifurca 180º hacia el lado contrario (se hacen muy amigos). ¿Cuál es el buen relato? ¿El que se promete apenas iniciada la película? ¿El que lo reemplaza de inmediato? La astucia reside en que son los dos. Porque es mucho más tarde, en medio de las llamas, cuando el gordo hace al flaco el reproche *que hubiera podido hacerle de entrada. Because you don't listen!* [“¡Porque tú no escuchas!”]. Dicho de otra forma: algo demasiado bello para ser verdadero sustituye (gag) a la amenaza que no se concretó. Hemos aceptado (como el protagonista) ese algo (la domesticación del grandote) y, en cierto sentido, lo pagamos, porque se trata de un asesino que, literalmente, “se cobra con nuestra cabeza”. Toda la película consiste entonces en ir hacia Z antes de pasar a B, como si ya no pudiera avanzar linealmente sino en espiral y como si contuviera de antemano (auténtico objeto genético) todas sus falsas pistas. En el fondo, eso es lo que Douchet escribía ya en 1960 acerca de Hitchcock: castigo del espectador (coguionista) culpable de haber preferido su deseo a la realidad, transformación de ese deseo en miedo, miedo catártico, y regreso al mundo “objetivo” y desafectado.

*Barton Fink* recuerda un poco a *The Shining* pero plantea, de golpe, el tema de Kubrick. Lo que podemos reprochar a los hermanos Coen es el tratamiento exótico del mundo mental. Intentan hacer visible la idea de lo *interior* generando un vacío en torno a su protagonista y al lugar casi único de la acción. Reivindican (está de moda) una cierta idea de mundo interior (oreja interna, etc.) que es el instrumento con el que el cine responde y lucha hoy ante la extensión de la esfera mediática (imágenes públicas), mientras que la fuerza de Kubrick consiste en haber sabido siempre hacer saltar la oposición adentro/afuera. *The Shining* no nos deja la sensación de un lugar único y asfixiante sino de una fábula capaz de apropiarse de un lugar, de devorarlo, no importa qué lugar sea. Asimismo, la relación con el dinero. El costo de las imágenes, en Kubrick, no se vuelve jamás contra ellas. Hay algo *inalterable* en las imágenes. Todo eso es muy misterioso.

Perversión, neurosis, psicosis. El pueblo, frente a su televisor, es un perverso polimorfo. El cine, frente a la televisión, despliega interminablemente su programa de rescate cinéfilo-edípico. Algunas raras películas, lejos de todo eso, han renunciado a toda simplicidad con nosotros. Hay suficiente complicidad neurótica en *Barton Fink* (o en *La bella mentirosa*) para que sea coronada en Cannes. Bien. Pero eso no nos basta.

El ejercicio fue provechoso para Serge Daney. Fue el ejercicio de hacer cuerpo a cuerpo con el cine, al punto de esfumar la línea divisoria entre cine y vida. Así es la ciencia, así es el amor. Desde 1998 hasta fines de 1991, poco antes de su muerte, Serge Daney recorrió esa línea, como una sogá, en este diario personal, iluminado e íntimo, poblado de preguntas y de hipótesis. ¿Qué es el cine? ¿Cuáles son sus poderes y sus condiciones de supervivencia? Dónde está, para qué nos sirve, de qué puede salvarnos. Daney no mide ni calcula, no se reserva ni una sola carta. Por un lado, el plano como bloque entrelazado de imagen y tiempo, que secuestra y olvida y sigue solo; el don de habitar los intersticios del plano, de hacer arqueología de la imagen; el oficio de los encadenamientos y las relaciones, el viaje y la caminata; el enigma de una historia siempre anterior a cualquier título de crédito; el milagro de los niños huérfanos adoptados por el cine, de los niños del cine (no son ángeles, tan solo no han vivido lo suficiente); la densidad de la experiencia y la filiación, la desposesión y la memoria; la existencia del otro. Por otro lado, la avaricia previsible del guion; el espasmo del turismo y el clisé, la afasia; el presente como publicidad, la señal que sustituye al signo, los medios expertos en colocarnos en el medio, sin antes ni después; la empresa estéril del "yo", a ultranza. Es decir, los atroces y los intratatables, los aprendices de brujo, frente a los amables servidores de la ley. Daney contra la tiranía de la militancia, la bandera y el rol. Daney emancipado, suelto y aparte. Daney sobre la sogá, con sus ojos-antena, su vara de zahorí, su extraordinaria delgadez, su intransigencia física. No le sale mentir, no le sale pesar, no le sale una sola reverencia. Está salido de sí, ha aprendido a temblar, a querer a John Wayne, a ir hacia allí a mirar, lo que sea. El cuerpo está arrasado de mirar. A Daney jamás le importó ser visto.

