Bajo el imperio de las sombras (I)

Posted on 17 de febrero de 2015 by Manuel Arias Maldonado

«Yo nací –¡respetadme!– con el cine».

Si David Thomson, el gran crítico cinematográfico londinense, hubiera conocido el verso de Rafael Alberti, no habría dudado en utilizarlo para ilustrar las tesis de su último libro, *The Big Screen*, una fascinante historia del cine inédita aún entre nosotros. Afincado en San Francisco, Thomson es autor de un diccionario biográfico votado en una encuesta de la revista *Sight & Sound* como el mejor libro sobre cine jamás escrito. Y merece la pena abordar el asunto que pone en esta ocasión sobre la mesa –nada menos que la influencia del cine sobre la sociedad y el individuo– ahora que asistimos al reparto anual de premios a ambos lados del océano.

Que los premios que la industria del cine se da a sí misma, así como sus correspondientes ceremonias, sigan conservando su poder de atracción para el gran público confirma, una vez más, que el cine es el arte popular y democrático por excelencia; razón de más para ocuparnos de su impacto social. Algo que también venía a reclamar The School of Life, la peculiar organización fundada por el filófoso Alain de Botton, en uno de sus últimos boletines, donde se invocaba la necesidad de redescubrir el potencial del cine como herramienta terapéutica. Para ello, venían a decir, es necesario que empiecen a hacerse películas que hagan un uso consciente de su poder y nos ayudaran así a comprender mejor y mejor vivir nuestras atribuladas vidas posmodernas. Thomson, por su parte, plantea retóricamente al final de su libro las preguntas que ha tratado de responder:

> ¿Nos afecta el cine? ¿Cómo podría haber durado más de cien años si no produjese un impacto y dejase un sello sobre nosotros? ¿No nos ha entretenido? […] ¿No es razonable suponer que ha transmitido un sentido de orden y de historia, junto con nociones de cómo comportarse, vestir, desvestirse, ejercer la violencia y practicar el sexo?David Thomson, *The Big Screen. The Story of the Movies and What They Did to Us*, Londres, Penguin, 2012, p. 432.

Vamos por partes.

Ni que decir tiene que ese impacto es inmediatamente visible en ciertas minorías, compuestas por los cinéfilos especializados y los propios creadores. Hay en ambos grupos una cierta tendencia a interpretar la vida a partir del cine, esto es, a refugiarse en un espacio

autorreferencial donde unas películas conectan con otras y la realidad termina por ser simplemente el engorroso material de base que necesita la ficción cinematográfica para cobrar vida. En un magnífico libro sobre la influencia del cine sobre la conciencia individual, Geoffrey O'Brien describe agudamente el mundo fantasmal en que vive el verdadero aficionado, inundado por recuerdos e imágenes que comparte con tantos desconocidos que podrían fácilmente intercambiarse entre sí, miembro así, sin haberlo demandado, de una sociedad secreta mundial de espectadores. Toda fenomenología del cine debe por ello incluir un estudio de la distorsión perceptiva que produce la exposición prolongada al flujo ininterrumpido de imágenes y diálogos. En una entrevista concedida a *Film Comment*, el director francés Philippe Garrel contestaba así a la pregunta de si el cine ha complicado o no su vida:

> En algunos momentos, el cine ha creado mi vida. En otros, la ha destruido parcialmente. Carax dice que «el cine destruye la vida». Y es verdad, pero no exclusivamente. Es una dialéctica, un movimiento. Provoca una erosión; devora una parte de la vida. Pero en otros lugares la apuntala*Film Comment*, vol. 50, núm. 4, julio-agosto de 2014, p. 30..

Sin embargo, los matices de Garrel no logran disipar del todo la sospecha de que la ficción cinematográfica y la fenomenal mitología asociada a ella pueden acabar privando a la vida de toda realidad o, mejor dicho, de todo *prestigio*: porque la vida nos parece imperfecta al lado de su representación fílmica, porque nos aburrimos a este lado de la pantalla. Esta posibilidad ha sido explorada en multitud de películas, empezando por *Sunset Boulevard* y terminando –por ahora– con *Arrebato*, donde Iván Zulueta lleva hasta su extremo la metáfora del cine como entidad vampírica que absorbe la vida de sus practicantes y entusiastas. La gloriosa intimidad de la sala de cine contribuye a dar credibilidad a esta desaparición del sujeto en el celuloide: un más allá que nos hace incómodo el más acá.

No vamos a referirnos aquí, sin embargo, a esa minoría, sino al conjunto más amplio de los espectadores, más o menos habituales, que han hecho posible el éxito y la continuidad de la forma cinematográfica, a pesar de las asechanzas sucesivas de la televisión, los videojuegos e Internet. Tal como dice O'Brien: «Un espectador puede evitar cierto cine, pero no *el* cine». Se trata, por lo demás, de una preocupación vieja, que concierne ya a los primerísimos espectadores, es decir, a los pensadores y literatos que se enfrentaron en su momento con la novedad radical del cine, comprendiendo desde el primer instante que había nacido un medio de expresión a la vez poderoso y temible.

Es conocida así la impresión que causara su primera proyección a Maxim Gorki, quien acudiera a ver el tren de los hermanos Lumière en París en 1896 y dijera después de haber

regresado del reino de las sombras: «No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso»Los textos de Gorki, Tolstói y Woolf aparecen compilados por Harry M. Geduld en *Authors on Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1972. Tomo las traducciones de Isabel Villena en su edición española, *Los escritores y el cine*, Madrid, Fundamentos, 1997.. Silencioso, por tratarse todavía, desde luego, del cine mudo; por esa razón, Gorki habla de una vida gris y lúgubre, que amenaza no obstante con precipitarse sobre el espectador cuando el famosísimo tren se aproxima a la cámara. «Pero también éste es un tren de sombras», tranquiliza al lector, prestando así de paso título, cien años después, a la hermosa película de José Luis Guerín, indagación sobre el carácter de la imagen cinematográfica. Del poder que ésta habría de tener algún día se dio cuenta, en cambio, rápidamente León Tolstói, para quien constituía un ataque directo al arte literario que pronto reclamaría nuevas formas de escribir:

> Pero la verdad es que me gusta. Estos rápidos cambios de escena, esta mezcla de emoción y sensaciones es mucho mejor que los compactos y prolongados párrafos literarios a los que estamos acostumbrados. *Está más cerca de la vida*. También en la vida los cambios y transiciones centellean ante nuestros ojos, y las emociones del alma son como huracanes. El cinematógrafo ha adivinado el misterio del movimiento. Y ahí reside su grandeza.

Todos miraban asombrados. Para Walter Benjamin, el nuevo medio equivalía a la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural, mientras que el gran director alemán Friedrich Wilhelm Murnau lo saludaba con la ingenuidad con que toda sociedad saluda a las nuevas tecnologías de la comunicación: como un gran facilitador de las comunicaciones llamado a evitar que se declarasen más guerrasThomson recoge las palabras de Murnau (p. 35). El texto de Benjamin no es otro que su conocido ensayo de 1936 «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», recogido en *Discursos interrumpidos I*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1989.. Benjamin mismo, sin embargo, apunta también en otra dirección, señalando las nuevas posibilidades de representación de la realidad creadas por el cine, que, como hemos visto, eran para Tolstói –la cursiva era mía– algo que lo acercaba a la vida más de lo que jamás podría acercarse la literatura. Sostenía así Benjamin que el cine, «con la dinamita de sus décimas de segundo», amplió el espacio asfixiante de nuestros escenarios cotidianos, desde los bares a las oficinas y fábricas, procurando con ello una ampliación que no sólo aclara lo que de otro modo no se ve claro, sino mostrándonos a la vez nuevas formaciones estructurales dentro de esa misma realidad. ¡Modos de ver!

Nada hay de extraño en esto, por cuanto es la capacidad del cine para representar fielmente lo real aquello que llama poderosamente la atención de sus contemporáneos y lo que merece llamarse, propiamente, una novedad radical. Y ello por más que, como veremos enseguida, la

relación entre el cine y la realidad no es inmediata, sino, por el contrario, complicadísima. En uno de los magníficos ensayos que Pere Gimferrer dedica a la relación entre cine y literatura, se explora la aparente contradicción que supone que los intelectuales aplaudieran en Chaplin, Stroheim o Murnau fórmulas melodramáticas o episódicas rechazadas enfáticamente en la literatura de la época. Para el poeta catalán, no hay aquí contradicción sino acierto, ya que esos intelectuales

> comprendían por instinto que lo esencial no era el vehículo elegido –la narrativa anticuada– sino lo que se expresaba a través de él: un arte de la imagen, sin gran dependencia del pretexto en que se basaba; un arte de la distribución del espacio, del gesto, de la observación física del comportamiento humano, de la articulación de elementos plásticos, de la organización autónoma de lo filmadoPere Gimferrer, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, edición revisada y ampliada, 2012, p. 18..

En un sentido parecido se expresaba Susan Sontag, aguda ensayista cinematográfica, tratando de determinar las diferencias entre el cine y el teatro. A su juicio, la principal reside en la particular forma de continuidad que hace posible el montaje, ciertamente uno de los más decisivos instrumentos de los que goza un cineasta (no digamos un productor) para la articulación de su narración; las posibilidades del teatro para manipular el espacio y el tiempo, en cambio, serían mucho más toscas que las del cineSusan Sontag, «Teatro y cine», en *Estilos radicales*, trad. de Eduardo Goligorsky, Madrid, Taurus, 1985, pp. 156-157.. Enseguida abundaremos en la disyuntiva entre teatro e imagen como posibles fundamentos del arte cinematográfico, pero conviene señalar ahora más bien cómo, en cualquier caso, lo que cuenta es el peculiar *efecto de realidad* creado por el cine, con el que ningún otro medio de expresión artístico puede rivalizar. Ahí radican su atractivo y su peligro.

Otra aguda observadora de la época inicial del cinematógrafo, Virginia Woolf, subrayaba en un ensayo de 1926 esa relación alterada que el cine establece –o nos permite establecer– con la realidad: «Vemos la vida como es cuando no tomamos parte en ella. Mientras miramos, nos parece estar apartados de la mezquindad de la existencia real». Es una idea más interesante de lo que pudiera parecer a simple vista, en la que abunda con su habitual talento el filósofo francés Clément Rosset, quien sostiene que el logro del cine consiste en ser el único arte que simultáneamente evoca lo real en persona y como «en directo», pero sin equivaler exactamente a lo real, porque entonces sería una réplica indiscernible de éste: «El privilegio de la realidad cinematográfica no es el de ser otra que la realidad a secas, sino el de confundirse con ella beneficiándose al mismo tiempo de una suerte de *extraterritorialidad*»Clément Rosset, *Reflexiones sobre cine*, trad. de Ariel Dilon, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2010, p. 62.. Ante este mundo paralelo, que es real sin ser *la* realidad, el espectador se convierte en un *voyeur* tranquilo, por contraste con la posición que

ocupa en una vida donde ese *voyeur* siempre está angustiado. De acuerdo con Thomson, sin embargo, ese observador está al mismo tiempo adentrándose en un peligro que no ha calibrado bien y al que por eso mismo se expone con total inconsciencia.

Ahora bien, la capacidad del cine para recrear la realidad permite igualmente recrear otras realidades imaginarias, posibilidad saludada con entusiasmo por los surrealistas en su momento. Recordemos la navaja que atraviesa el ojo humano al comienzo de *Un perro andaluz* (1929), metáfora de la invalidez del ojo ordinario en el nuevo territorio, o la atrevida ruptura de la cuarta pared que lleva a cabo René Clair en *Entreacto* (1924) cuando un personaje atraviesa el lienzo donde se anuncia el *fin* de la película. Estas aventuras cinematográficas, acaso marginales pero constantes en la historia del medio, son sólo la forma más radical –menos *narrativa*– de cuestionar la ontología realista cuyo máximo exponente es André Bazin, padre de la *nouvelle vague*, para la que el cine es «el arte de lo real», en gran medida por constituir «la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica»André Bazin, *¿Qué es el cine?*, trad. de José Luis López Muñoz, Madrid, Rialp, 2001, p. 29.. Kracauer lo planteó en términos algo diferentes, empleando la sugestiva idea de que el cine *redime* la realidad físicaSiegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, trad. de Jorge Hornero, Barcelona, Paidós, 1989., pero la pregunta no cambia: ¿es el cine un arte realista cuya función es representar fielmente el mundo, o es, por el contrario, un instrumento de la fantasía para la creación de una realidad distinta?

Si bien se piensa, esta disyuntiva está ya reflejada en los inicios mismos del cinematógrafo, mediante el contraste entre los obreros que salen de la fábrica filmados por los hermanos Lumière y el viaje a la luna que Georges Méliès, el primer ilusionista, consigue recrear mediante sus ingeniosos trucos visuales. Son las dos grandes avenidas del cine: realidad y sueño, documental y fábula. Más aún, esta oposición quizá guarde alguna relación con la que enfrenta dos hipótesis opuestas sobre los orígenes de la gramática cinematográfica, o, si se quiere, con dos formas distintas de concebir el alma del cine: la de quienes creen que tiene su origen en el teatro y posee, por ello, una orientación dramática, frente a la de quienes defienden su carácter eminentemente visual, que corresponde a un arte que narra historias o crea significados a través de las imágenes y no de las palabras. Es decir, que donde esté *Vértigo* se quite *Eva al desnudo*; o viceversa.

Sin embargo, se trata de discusiones difíciles de zanjar de una manera definitiva. Ninguna película es sólo teatral, porque incluso aquellas que adoptan estrictamente las constricciones del teatro están hechas de imágenes ensambladas a través del montaje; igualmente, pocas películas están compuestas de imágenes sin una historia con elementos dramáticos (personajes, acción, diálogo). Tampoco se trata de filiaciones incompatibles, como si el cine, así, a lo grande, se agotase en el realismo *o* la fantasía y no pudiese ser, en feliz

coexistencia, realismo *y* fantasía. En todo caso, puede hablarse de un cine más o menos inclinado hacia el realismo o la fantasía y más o menos orientado hacia el uso preponderante del diálogo o de las imágenes como instrumento narrativo, pero nada más. Desde este punto de vista, *el* cine incluiría muchas formas de cine, sin que ninguna de ellas pudiese reclamar un monopolio sobre su definición, más allá de constatar que se trata de una sucesión de imágenes en movimiento. Y ni siquiera eso, porque en *La Jetée*, de Chris Marker, las imágenes –salvo una– permanecen inmóviles, pero es innegable que de cine se trata. Sobre todo, porque reorganizan la realidad a través de sus herramientas específicas de una forma que sí es, indudablemente, privativa de su medio.

Sucede que, para el tema que andamos persiguiendo, nada conviene más que entender rectamente –o reinterpretar de forma cabal– la tesis según la cual el cine es ontológicamente realista. Porque, bien mirado, la afirmación de que el cine es el arte de lo real no tiene por qué entenderse en el sentido de que esté al servicio de una figuración realista, mostrándonos personajes desayunando u obreros en la cadena de montaje. Ya veremos cómo la propia noción de «realismo» se encuentra más bien desencaminada, y que ni siquiera una película como *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976), en la que Chantal Ackerman nos muestra durante tres horas la actividad doméstica de la protagonista del mismo título, deja de crear su propia realidad mediante una recreación estrictamente cinematográfica. Decir que el cine es un arte realista significa constatar que todo aquello que representa se reviste con una poderosa apariencia de realidad, ya sea la ciencia ficción o el documental. Por eso tienen razón Tolstói y Rosset: el cine está cerca de la vida, pero no es la vida exactamente. Y de ahí su enorme influencia, sobre la que mucho queda por decir.