

CUADERNOS DE CINE

El cine es un monstruo mitológico, de esos que combinan de modo desconcertante pedazos de bestias diversas. Más que el arte impuro que quería Bazin, advierte Jean-Louis Comolli que es una quimera que seduce a la vez que amenaza. La fuerza de lo cinematográfico radica en la alquimia entre esas dos dimensiones de escritura y espectáculo. La pantalla, desde ese origen, asume la doble función de mostrar y escamotear, de resistir a la vista para invocar la mirada.

En un mundo que marcha a fuerza del motor de objetos audiovisuales que no solamente le imprimen movimiento, sino que se postulan como sus reemplazantes "mejorados", simulacros fabricados a puro cálculo según medidas de lo ideal detectado en sondeos de mercado, el cine propone un foco de resistencia ética. Comolli juzga que la necesidad de filmar buenas películas hace, en última instancia, a una ecología de la imagen. Se trata de algo que uno echa a circular en el mundo, para enaltecerlo o arruinarlo un poco más.

Eduardo A. Russo



JEAN-LOUIS COMOLLI

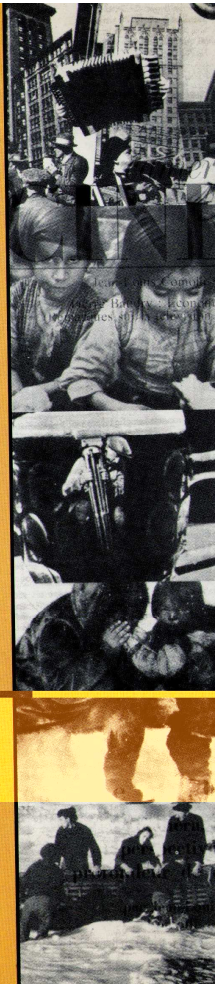
FILMAR PARA VER

Escritos de teoría y crítica de cine

CUADERNOS DE CINE

Simurg 

FADU CÁTEDRA LA FERLA



Jean-Louis Comolli

Filmar para ver

Escritos de teoría y crítica de cine

Compilación de Jorge La Ferla
Introducción de Eduardo A. Russo

Ediciones Simurg / Cátedra La Ferla (UBA)
Buenos Aires
2002

TRADUCCIONES: Victor Soumerou; Gustavo Zappa ("Aquí y ahora. ¿De un cine sin amo?", "El espejo de dos caras")

ISBN: 987-554-001-3

© Ediciones Simurg
Jerónimo Salguero 33 6° D
1177 Buenos Aires - Argentina

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723

LIBRO DE EDICIÓN ARGENTINA

PRESENTACIÓN

Este libro es parte fundamental de las actividades de la VII Muestra Euroamericana de Cine, Video y Arte Digital que se desarrolló en Buenos Aires en agosto de 2002. El evento, organizado en el ámbito académico de la Universidad de Buenos Aires, propone un debate y una reflexión sobre el audiovisual con los realizadores, artistas y teóricos que nos visitan.

La presente edición es un homenaje a quien consideramos una de las figuras más importantes en la historia del audiovisual.

Desde los años setenta Jean-Louis Comolli viene generando un provocador debate sobre el cine y el documental a través de una larga trayectoria como investigador, teórico, jefe de redacción de los *Cahiers du Cinéma* y realizador cinematográfico.

Frente a este momento de profunda crisis nos planteamos el desafío de realizar una publicación sin fines de lucro, concebida por la asociación de una cátedra de la universidad pública y de una editorial independiente.

El trabajo académico con Jean-Louis Comolli en Buenos Aires fue posible concretarlo con el aporte del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, la Embajada de Francia en Argentina, la Alianza Francesa y la Fundación Antorchas.

Gracias al compromiso y a la generosidad de Jean-Louis Comolli podemos ofrecer esta publicación en español con algunos de sus textos

7

Es tarea del documental hacer del lugar del espectador un lugar crítico, móvil; en ese lugar, duda y creencia a la vez se combaten y se impulsan. Y es a partir de esta oscilación que puede ser repensada la creencia en los argumentos de ficción.

1

¿CÓMO SACÁRSELO DE ENCIMA?

O mejor: cómo no sacárselo de encima. ¿De qué estamos hablando?
Del miedo en el cine.¹

"El mundo actual (dice Roberto Rossellini, citado por Deleuze)² es un mundo demasiado vanamente cruel. La crueldad consiste en violar la personalidad de alguien; en ponerlo en condiciones que lo conduzcan a una confesión total y gratuita. Si por lo menos se tratara de una confesión con miras a una meta determinada, lo aceptaría; pero como se trata de un ejercicio de "voyeur", resulta vicioso. Digámoslo con claridad: es cruel. Creo firmemente que la crueldad resulta siempre una manifestación de infantilismo. El arte todo de nuestro tiempo se vuelve cada día más infantil. Expresa un loco deseo de ser lo más infantil posible. Y no estoy diciendo "ingenuo"; digo "infantil"... Actualmente el arte es lamento o crueldad. No hay otra medida: o nos quejamos, o realizamos un ejercicio absolutamente gratuito de pequeña crueldad. Tomemos por ejemplo la especulación (es preciso llamar a las cosas por su nombre) que se hace en relación a la incommunicabilidad, a la alienación; no encuentro en todo ello ninguna ternura; sí, en cambio, una enorme complacencia. Y como ya les dije, esto me ha empujado a la decisión de no hacer más cine."

(Aunque lo que RR afirma me parece justo, yo también pondría en duda la célebre fórmula rosselliniana: "Allí está el mundo; ¿para qué manipularlo?" Esto porque la pregunta podría cambiarse por otra: Si el mundo está allí ¿dónde está el miedo? Y si el mundo está allí en tanto miedo ¿no se trataría de hacer con él una película?)

Después de citar a Rossellini, continúa Deleuze: "A veces actuamos como si las personas no pudieran expresarse. Pero en realidad, siempre están expresándose. Una pareja maldita es aquella en la que la mujer no puede permanecer un instante distraída o fatigada sin que el hombre le diga: "¿Qué sucede? Habla..." y de igual manera el hombre no puede... sin que la mujer, etc. La radio, la televisión, lograron que la pareja fuera desbordada, la desperdijaron por todas partes y hoy estamos apuñalados por palabras inútiles, por cantidades dementes de palabras e imágenes. La torpeza nunca es muda o ciega. De modo que el problema ya no es que las personas se expresen, sino de conseguirles vacíos de soledad y de silencio a partir de los cuales tengan por fin algo que decir. Las fuerzas de represión no impiden que las personas se expresen; al contrario, las impulsan a expresarse. Encanto de no tener nada que decir, derecho a no tener nada que decir, puesto que es esa la condición a partir de la cual puede surgir algo raro o rarificado que merezca la pena ser dicho."

Las dos proclamas se incentivan recíprocamente. Por una parte, el proceso de infantilización en curso en el cine y la violencia de una crueldad sin teatro, es decir sin puesta en escena; por otra, la presión dominante de un mundo cada día más lleno no solamente de palabras y de confesiones (para pasar de Deleuze a Foucault), sino también de imágenes y de representaciones, que no cesa de pedirles que se multipliquen.

En un lado, toda singularidad tomada en el contexto de la ley de la cantidad, tributaria de las lógicas mercantiles, condenada a tener sentido a cualquier precio; lo que pueda haber de singular en cada quien, explicado, replicado, conformado; esa poquita cosa, ese casi nada que distingue al uno del otro, separado, extraído, ávidamente tragado, digerido, en nombre de un vampirismo social generalizado, por esos confesores que en la televisión asumen el cargo de "moralistas enmascarados" (Paul Ricoeur³). En el otro extremo, como haciéndole eco, sociedades saturadas de representaciones, hartas, hinchadas de capas audiovisuales que se acumulan más allá de toda memoria⁴, embrutecidas por la repetición de variables idénticas a sí mismas, desbordantes de la positividad de lo estándar como forma acabada (ironía) del destino del individuo.

Dos formas de violencia, pues, ligadas ambas al sistema de regulación social que solicita cada vez más imperativamente la normalización de los sujetos —banalizarlos o estigmatizarlos— especialmente empujándolos a las funciones y lugares estipulados por las relaciones mercan-

tiles. "¡Existan! ¡Sean ustedes mismos! ¡Expresense! ¡Seduzcan! ¡Hablen! ¡Gocen!", son en realidad una única y misma consigna que, pretendiendo estar dirigida individualmente a cada sujeto para de ese modo mantener en cada uno la aduladora ilusión de su diversidad radical, los unifica. El cine siempre resistió a este tipo de orden normalizador o standardizadora. Le gusta reírse de ella. La obsesión del cine de Chaplin: de qué manera permanecer inasimilable al cuerpo social; cómo pasar del ser-menos al transformarse-en-más. La del cine de Tati: el absurdo-Hulot —el Hulot-gag— como irreductible diferencia de lo singular en el seno de la confusión reglamentada de lo plural.

Ante la acumulación de representaciones, el cine mostró que es la más política de todas las artes, justamente porque en tanto arte de la puesta en escena, sabe poner en evidencia las puestas en escena de los poderes dominantes, pincharlos como insectos, subrayarlos, desinflarlos y "deconstruirlos"; burlarlos, si fuera necesario; hacerlos bascular del hipertriunfo, a la derrota: seguir, de *Citizen Kane* a *Mr. Arkadin*⁵, cómo se despliega irónicamente el juego de lo lleno y lo vacío, del poderío y de la caída —en una palabra el secreto del poder como poder del secreto.

Violencia y temor⁶. La dimensión fóbica de la violencia. ¿Qué hacer cinematográficamente con una violencia —colectiva o subjetiva— que amenaza con un cortocircuito de toda representación? ¿De qué modo, por otra parte, resistir a la violencia de una sobre-positividad audiovisual que amenaza sofocar hasta la mismísima posibilidad de creación cinematográfica? Entre dos temores, el cine.

¿Pero el temor en el cine? Observo que es entre la sala a oscuras y la pantalla luminosa —allí y no en otro lugar (no en el diván del analista, por ejemplo) — donde el temor puede (¿finalmente?) no tener nombre. Salvo —innumerable, inagotable— aquel que narra el relato en los intersticios del espectador. El nombre del temor en el cine no ha sido pronunciado —en todo caso no en el gran cine de miedo: Tourneur, Hitchcock. En *Vértigo*, en *Psicosis*⁷ no hay "liberación" en nombre del miedo. Es por otra parte eso lo que diferencia el film policial de la novela policial —a la que le resulta insoportable el hueco que deja abierto la no mención del nombre-que-debe-ser-dicho para completar (cerrar) la intriga. El mecanismo del film policial —*The Big Sleep*⁸— se cumple en el no-decir-lo-que-todos-esperan-sea-dicho. Esto en razón de que, como cada

uno efectivamente ha esperado (escuchado) lo-que-debe-llegar-y-no-llega, la mención resulta prescindible. Por eso el cine maneja con tanta maestría la escritura de la ausencia, la presión de lo invisible, la inscripción de la desaparición, las técnicas de la frustración que saben jugar a las escondidas con el deseo de saber y de ver del espectador: no sé de qué está constituido el temor del que gozo, pero gozo del no saberlo.

El miedo-cine no tiene verdaderamente un nombre, tiene demasiados. Miedo de lo vago / Vaguedad del miedo. Se está en las antipodas de la violencia estandarizada (calibrada) de los films americanos del tipo Stallone-Schwarzenegger. Si estos films no suponen sino un espectador infantil y regresivo, es en la medida que son antes que nada films pedagógicos: cuidan escrupulosamente (la ley, el orden, sangra pero cura) que los nombres del miedo sean reconocibles desde el afiche, desde el primer minuto, sin la menor duda. El espectáculo de la violencia allí es la regla —muy civilizada— del espectáculo. Esto vuelve a darse, un estremecimiento de temor sin temor. Conjunción del miedo, del mismo orden que aquello que hace girar las atracciones de una feria: el estremecimiento pasa y no hace más que pasar. En el cine puede suceder esta cosa terrible que es que el miedo se quede, o que vuelva como un fantasma mucho después de la proyección, en el después de la visión del film. Miedo de *Les Yeux sans Visage*, miedo de *I Walked with a Zombie*.

Dijimos "espectáculo". En verdad hay dos formas, o mejor dos formas de pensamiento del cine, en lucha desde el comienzo. Y la narración inicial de "la invención del cine" es antes que nada la gesta heroica de este doble y conflictivo nacimiento. El cine nace a la vez como sistema de escritura (campo/ fuera de campo; velocidad/duración; paradigmas activos desde "el primer film") y como empresa de espectáculo (ventana abierta sobre... todo lo que se desee ver). Estas dos matrices fabrican dos pensamientos del espectador —es decir del sujeto del cine (¿de qué otro sujeto podría tratarse en el cine sino del espectador-sujeto?). La primera es la circunstancia de la industria del espectáculo, madrastra del cine por la vía de la diversión de feria. Es ella la que propone un espectador inmóvil en un lugar determinado: el de consumidor de efectos. Supuestamente este espectador no debe moverse; se trata de que no se modifique, de que trague, que ingurgite hasta la náusea. Este pensamiento plantea-supone-impone la idea de un sujeto menor y disminuido, cuya inquietud debe ser halagada y cuyos deseos deben colmarse. La otra es la de la

cinematografía, bastarda de la pintura por la vía de la fotografía y de la música por la vía del ritmo y la duración. Esta supone un espectador mayor, un sujeto con relaciones complejas, con emociones contradictorias, móvil, es decir alguien invitado a no ocupar un lugar en el film, sino varios. Situación plural, precaria, cambiante, donde hay riesgos y pérdidas, donde el deseo se extravía. Transformaciones, desplazamientos, desvío y retorno. El mundo es afectado por la duda y su existencia se ahonda en una dimensión crítica. Exactamente como el propio espectador.

La recomendación social que se efectúa a través de la simplificación espectacular del cine, vuelve a mencionar el miedo, a no experimentar más un miedo, a condición de que se lo nombre. El nombre es referido, clasificado: el perverso, el monstruo, la catástrofe, la infamia. Exactamente lo contrario del miedo indistinto que viene al encuentro del espectador en el film y que ya no es clasificable; ni siquiera es de naturaleza tal que induzca a quienes gustan de sentir temor en el cine, al deseo de clasificar.

El temor representado por lo que se inventa (lo que no se piensa) entre film y espectador no tiene identidad fija y se le pueden aplicar todos los nombres del propio sueño. Si el nombre le es dado desde el comienzo (*Cat People*, *Night of the Demon*¹⁰) la estrategia de narración trata de diferir su verificación. Por frustración de la pulsión escópica, artificio del placer de durar (narración) opuesto al placer de "ver" (espectáculo), se trata de retardar la aparición de aquello-que-aterroza (*Cat People*); o, en un gesto de una violencia aún mayor (*Night of the Demon*), de rechazar cualquier visión de lo espantoso durante todo el film¹¹.

Sin embargo, a medida que los actuales films violentos nombran, definen, circunscriben los temores, los domestican y de ese modo, debilitándolos, atemperándolos, haciendo del cine, en definitiva, un espectáculo cada vez menos peligroso y cada vez menos realista, es el viejo miedo difuso exaltado por el cine clásico el que, a falta quizás actualmente de ser puesto en escena y filmado, se fija socialmente en una serie cada vez más sumaria de focalizaciones fóbicas (el extranjero, el otro, la política...).

El actual cine de violencia da seguridad por medio de un temor identificado, mientras que la producción social de una serie de superficies de fijación (de pantallas) para un temor siempre errante pero conducido (magistralmente) a satiar el objeto-fantasmático-común-designado, se trans-

formó en el rasgo distintivo de la época: decididamente no tanto el del fin de las luchas, como la señalización de esos temores actualmente en libertad condicional.

En la época clásica del cine (años 45-60 en Hollywood) había creencia y temor. Actualmente sólo queda el temor. Esto explica, por ejemplo, el paso de Hitchcock o Lang a Spielberg: lo que sucede a los personajes del film ya no llega al espectador; éste permanece en el plano del espectáculo, fuera de toda adhesión; el espectador ya no es, pues, el héroe revelado del film, ya no es lo que está en juego¹²; ya sólo se trata de divertir a un sujeto preservado de todo deseo de implicancia. El lugar del poder del cine, su función social, se debaten en ese deslizamiento fuera del registro de la creencia, suponiendo que la creencia sea aquello por lo que el sujeto corre el riesgo de exponerse frente al grupo, es decir de desear el grupo.

Ante el cine que marcha hacia la creencia —y por adelantado denunciados como su peor enemigo¹³— los medios masivos pueden perfectamente avanzar hacia el temor dejando de lado toda creencia, o mejor aún hipostasiando el temor como creencia, puesto que siempre hace falta un poco —de creencia— inclusive negada, para que la trama social se mantenga.

Érase una vez la invención del cine y sucede que esta invención se hizo no sólo por el deseo de espectáculo, sino por la creencia y el miedo. El relato del origen del cine está marcado por el temor. La “escena primitiva” que da sentido a este nacimiento es la visión misma de ese miedo pánico de los primeros espectadores en la sesión Lumière del Grand Café ante *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat* (1895). El “primer film” es primero en el sentido de que es también el primer temor de los primeros espectadores y su primera solicitud de fe.

Este temor primero no puede sin embargo analizarse como creencia en la entrada efectiva de un tren al salón del Grand Café. Para esto haría falta suponer espectadores particularmente alucinófilos. Creo que se trataba más bien de un temor ante la creencia en sí, ante la misma fuerza de la creencia. Miedo ante la representación y no ante el hecho, considerado perfectamente imposible. Miedo ante la irrupción de la realidad de una imagen en la pantalla. Miedo ante la violencia de una proyección en la conciencia de ese espectador colectivo reunido en ese lugar por primera vez. Temor, precisamente, a una creencia-demasiado-creída. No es difi-

48

cil imaginar que apenas esta creencia se apoderó del grupo de espectadores del Grand Café dándoles conciencia de lo compartido del hecho, les haya llevado a creer en la realidad del grupo, ese primer “público” que se puso a creer en sí mismo. El cambio de lo singular (espectador) en plural (público), la modificación de lo particular de la conciencia de cada uno en conciencia de lo mismo en todos, me agrada invocarlo como un motivo mayor del terror que inaugura el cine.

El cine juega con el miedo porque es uno de los elementos que utiliza para perforar la conciencia del espectador. Y no se trata solamente de los films especializados de terror o de horror, sino de todo lo que —en el conjunto de la cinematografía— se confronta a la violencia. *Europa 51* (el más “norteamericano” de los films de Rossellini), por ejemplo. El miedo es allí el motor del movimiento de Irene a todo lo largo de su *via crucis*; en ese proceso ella descubrirá al mismo tiempo la violencia social y el temor que ésta suscita en los débiles. Con lo cual resonará su propia debilidad. Pero la puesta en escena produce en el espectador (crueldad no “gratuita”) el goce de acercarse al personaje y tomar conciencia de la inconsciencia de Irene, de modo que el temor llegará al espectador aún antes de invadir a la heroína. Transposición perfectamente rosselliniana: no es el espectador quien va a compartir (identificación) el temor difícil de mentar de la madre del niño muerto, sino ella, Irene, quien se une y comparte (des-identificación) ese sentimiento de temor difuso e invisible que ya está instalado en el corazón del espectador, en el corazón del film; ese miedo abstracto, ese miedo histórico, que es precisamente miedo de lo que resulta difícil de nombrar: el fascismo del que apenas está saliendo Italia¹⁴, la miseria, el pueblo, el comunismo, la revolución y finalmente el propio miedo.

¿Qué puede hacer el cine con este miedo, especialmente teniendo en cuenta que lo afecta por partida triple, en su principio, en su sistema de escritura y —fuera de él— en el mundo, en su narración del mundo? Para avanzar en este plano dejemos provisoriamente el punto de vista del espectador, su “lugar”, su progresión, para pasar al propio film mientras se va haciendo, a la práctica del cineasta. Que yo me propongo interrogar a partir del cine documental. Esta elección tiene diversas razones de ser: me parece que la puesta en escena documental, puesto que es más legible, más despojada que la del cine de ficción¹⁵, provee hoy en día un mejor instrumento de análisis; también porque está más cerca de los co-

49

mienzos del cine; porque se enfrenta de manera más vívida y dura a las contradicciones subjetivas y colectivas; porque las cuestiones de relación, de responsabilidad, de transmisión, son en él más urgentes.

Para el cineasta que filma documentales, el miedo del otro es el motivo central. Se siente miedo de quienes se filma, se teme filmarlos y a la vez no filmarlos¹⁶. Se siente miedo, por ejemplo, de incitarlos, de empujarlos a salir de sí mismos para transformarse en personajes de película porque se emprende con ellos algo en lo cual uno mismo está inmerso en tanto sujeto, en una transferencia de la cual se es parte comprometida y que no se resuelve sino a medias una vez el film acabado. Y al mismo tiempo se siente temor de no poder hacerlo, de no llegar a la meta con lo cual el film no existiría o no sería todo lo interesante que se quiere.

Filmar es evidentemente arriesgar; es también arriesgarse, hacer que el riesgo afecte a algo propio, algo del propio espectro subjetivo, en esa relación de violencia para con el otro que es toda filmación. Como en todos los miedos, se detecta allí la ambivalencia del miedo de filmar al otro. Que es a la vez lo que atrae y rechaza. Ir hacia el temor, avanzar hacia él, es en cierta medida la función del documentalista (como la del torero). Por supuesto que hace falta deseo y hace falta amor para hacer una película. Sería sin embargo ingenuo pensar que sólo con mostrar deseo, generar amor, las puertas se abrirán y los sujetos danzarán. Los caminos de la puesta en escena son más retorcidos. Toda relación mediatizada por una obra que se ha de fabricar, una apuesta que se quiere ganar, una maquinaria que es preciso convencer, todas esas relaciones no son ni “simples” ni “directas”.

Cuando debo filmar a ese otro que me produce temor a la vez que me seduce, no lo imagino, no puedo pensarlo como un ángel o un cordero. Lo supongo, al contrario, con toda su violencia, la de su deseo, la de su miedo. E imagino perfectamente que, como a mí, el film que va a hacerse, a la vez lo tienta y lo estremece. Es precisamente esa violencia que existe entre nosotros, latente, no declarada, lo que me importa. Violencia de su propia decisión de participar o no participar en la película. Eventualmente violencia de la decisión de dejar de participar. Las personas corrientes que se filman en los documentales no son, precisamente, comediantes profesionales ligados a un contrato que les prohíbe, contra una paga, abandonar el escenario.

De todos modos no por eso imagino a ese otro-deseado-temido como

50

Ni subestimar el sujeto
Ni domesticarlo

a alguien a quien haya que “domesticar”. Si uno quiere realmente evitar la bajeza del desprecio, filmar al otro no consiste en hacerle la vida fácil, calma, indolora y sin riesgo. Al contrario. A la violencia de la cámara, del dispositivo, de la puesta en escena, responde la violencia del sujeto filmado, que a cada momento puede preservar su misterio, su independencia, detener el juego o salir de él. Violencia frente a la cual no puedo hacer nada. Esta posible violencia, esta amenaza jamás abolida, marca con su propia tensión el gesto de filmar. La ligadura puede cortarse en cualquier momento. Legítimamente. Y contra eso no tengo armas. La concreción de cada toma depende entonces de poco menos que un milagro. Es esto, pues, lo que amenaza al film en curso, lo que lo funda. Esta amenaza, en tanto forma explícita, viene siempre del otro, del miedo del otro (y no de la angustia del propio cineasta). Sólo que, viniendo del otro, la amenaza y el miedo son fuerzas operantes, fuerzas que afectan al film, que hacen que la obra inscriba al mismo tiempo sus tensiones productivas y las cambie, permitiendo entonces a la puesta en escena contar con la conjuración de la amenaza y del miedo, su desplazamiento, su transformación.

Es a ese otro que deberá filmarse a quien será preciso aproximarse teniendo presente su posibilidad de fuga, a quien deberá estrecharse pensando en el olvido, a quien se poseerá con la idea de pérdida. Él es todo lo que no es mientras no esté filmado. Lo que es sin ser; visible sin serlo; filmable, el film próximo, al que todo gesto para acercarlo compromete mientras no llegue. En esta toma del otro que se opera en el cine documental hay algo de inaceptable y al mismo tiempo de maravilloso. De maravilloso intolerable. La apropiación del otro resulta insoportable. Es insoportable naturalmente para el otro, quien acabada la filmación, se mirará a sí mismo o se encontrará en la mirada de los demás espectadores; cuando consecuentemente se sabrá visto como él mismo no se ve y se sabrá juzgado a través de esa mirada ajena. Y resulta también intolerable para el cineasta. El dispositivo de puesta en escena —y en última instancia la máquina¹⁷— fabrican siempre otra cosa que lo deseado por los sujetos que se sirven de ellas. En el resultado cinematográfico siempre hay algo de más y algo que falta en cuanto a la forma como se ha captado a los sujetos, tanto en cuanto al gesto de creador de quien se transformó en actor de su propia vida como al de quien lo puso en escena. Esta parte maldita de la cinematografía es lo que nadie quiso excepto

51

la máquina —la que a su vez no posee un “querer” propio—. De modo que, en definitiva, el resultado no ofrece a nadie lo verdaderamente apetecido: hay allí harina de otro costal. Del “costal” del inconsciente. Por eso el temor. Se teme aquello “de más” o “de menos”, es decir lo que queda más acá o más allá de la conciencia, siempre fuera del camino de la conciencia que tenemos de nuestro propio deseo tal como una película puede representarlo o realizarlo. Tenemos miedo de aquello que pueda venir a revelarnos una verdad de nuestro deseo ignorado hasta por nosotros mismos.

Desde el punto de vista de la película en vías de realización, se puede concebir lo que hay de esencial en cuanto a que el temor al otro sea reconocido, activado, representado. En total oposición a todo rechazo, negación o exclusión. Indominable fobia que se resiste al dominio del director “todopoderoso”, el temor al otro sólo quiere —de hecho— difundirse en el film, ocuparlo, desplegarse en él y representar a través suyo. Si el otro se convierte en problema, es el problema lo que la puesta en escena inflama. Se podría inclusive definir la causa del otro como el objeto mismo de la puesta en escena, la lógica del in y del off, la angustia del campo-contracampo. Es por eso que tanto en el cine clásico como en el cine documental, el otro filmado no es ni familiar ni extraño: es un paréntesis (el cine, ¡qué máquina de fabricar proximidades con lejanías, lejanías con proximidades!: *The Searchers*, *Der Tiger von Eschnapur*, *Das Indische Grabmal*¹⁸). El otro que el cine hace aparecer se mantiene en lo que nos separa de nosotros mismos, en nuestros desvíos, nuestras grietas. Es por eso que nunca terminamos con el miedo en las puestas en escena del miedo: la dimensión de la alteridad subsiste en el corazón mismo de la identificación y sin embargo se presta al reconocimiento (*Vértigo*).

Volvamos atrás: para toda una corriente del cine actual, se trata de deshacerse de este complicado temor al otro, pero más bien por la “solución” del rechazo fóbico. Embarazo-desembarazo: cuestión de cuerpos, justamente. De Besson a Carax¹⁹, el otro —es decir cada uno de los héroes de película— está presentado como un cuerpo extraordinario, amputado o mutante, inscripto desde el comienzo en la dimensión de la performance, del resultado. El cuerpo se muestra, se exhibe. Número, record. Gozo (facilitado al espectador) de la extranjería como devenir espectacular del cuerpo-otro. Se trata de que los cuerpos de la película se

alejen del hombre común (de nosotros mismos), se trata de presentarnos su devenir como extra-humano (animal o robot en el uno, ángel o fauno en el otro) como espectáculo de la utopía con la cual supuestamente estamos soñando pero de la que seríamos miserablemente incapaces (o indignos). Pobres espectadores no identificados. A esta maniobra de exclusión —por desencarnación, deportación de cuerpo lejos de la identificación, desplazamiento hacia el imaginario especulativo, la mitologización— ¿cómo no oponer el deseo obstinado de alguna star hollywoodense de encarnar el tipo común²⁰, el hombre ordinariamente diferente, el de la “singularidad corriente”²¹, el que, sin tener “nada de excepcional” insiste sin embargo en resistir a las potencias reducidas, refractario a la vez a la confusión de cuerpos y a la fusión de los sujetos bajo el peso de la ley del grupo? Esta virtud mediana del héroe no es sólo regla del cine clásico norteamericano (Capra, Ford). El Neorrealismo, que inventa la modernidad cinematográfica (Rossellini) cambia todas las reglas de juego, excepto ésta. Es de alguna manera al precio de un suplemento de encarnación que la mujer rosselliniana (Magnani antes que Bergman) cumple su calvario; es a través de la batalla por ser banal que llega a la gracia²² (se podría llamar a esto “crueldad” —se trata sólo de “crueldad del sentido”). En el lado contrario, las puestas en escena fóbicas que puse como ejemplo (Carax, Besson; se podría agregar Beineix...) operan todo un trabajo de fuga sofisticado para no tener que tocarlo. Es así como tristemente se negocia lo poco que queda del paso de Antonioni (la “crueldad gratuita” denunciada por Rossellini).

Transitando por todo tipo de films (de Stallone a Wenders) y de productos audiovisuales (desde juegos hasta varietés, desde entrevistas hasta “especiales”) una fuerza sombría de este tiempo, nuestro ciego contemporáneo, se obstina al precio de una energía y un trabajo enormes en vaciar la escena de todo lo que pudiera desempeñar un papel autónomo, es decir hacer reír o dar miedo, aún mínimamente, en la presentación de los cuerpos: perturbación, duda, lapsus, pulsión, desborde no obligatorio, violencia no hecha mímica, desvío de rituales, pero además: exigencia de formalidad²³, distancia mantenida, preocupación por el respeto, rechazo del desprecio... Pienso (por ejemplo) en todo lo que opone la Beatrice Dalle de *37°2, le matin*²⁴ —fantasma de cuerpo fetichizado— a quien —mujer en cólera— hace algunos meses y en directo enviara a las

cuerdas a Patrick Poivre d'Arvor porque no había mantenido su palabra y su promesa de no abordar su vida privada. La violencia —apoyada en este caso en la libertad— se manifestaba en la pantalla del canal TF1, no en la película de Beineix...

¿Qué hacer con este miedo al otro? ¿Será preciso reconocer en el acto de filmar las dimensiones fóbicas de la puesta en escena mediante el ardid o la apuesta que evitara caer en un cine de la fobia misma? Sin duda: tal como existían temor y público en el nacimiento del cine, existían los episodios en su éxito popular. Desde los primeros films en episodios (Louis Feuillade: *Fantômes* en 1913, *Les Vampires* en 1915, *Judex* en 1916; Fritz Lang: *Die Spinnen* en 1919, *Dr. Mabuse der Spieler* en 1922), el miedo al otro actúa como componente fóbico de la puesta en escena (*Mabuse*) y como tema central, narración fundamental. El horror al otro, la repulsión, el asco, el terror, la angustia ante el otro —tales son, sin disimulo, los “sentimientos” poderosos, violentos, escalofrantes, por los cuales pasaba la historia-que-cuentan-los-films. No sólo los sentimientos; eran los cuerpos los que fascinaban. El juego de los cuerpos en blanco y negro. El cuerpo lúdico del otro, el cuerpo filmado. El temor iluminado, en movimiento, en forma. Cuanto más fuerte es la fobia, más fuerte el riesgo de ponerla en escena, de componer con ella, en cierta medida, de apretarla en un abrazo. El cine es el arte enamorado de esta danza con lo inasible. No teme amar el temor, escribirlo para transformarlo, hacerlo aparecer en todas sus formas, en lugar de creer haberlo vencido en la amarga victoria del rechazo. La experiencia documental es la de abrirse infatigablemente a la violencia de lo que amenaza al film, para hacerlo film. En *La Vraie Vie*, la parte fóbica orienta la puesta en escena hacia una ritualización del movimiento del otro, hacia una histerización del cuerpo del otro, para inscribirlo y conjurarlo a la vez, mantenerlo preso y a salvo de golpes, sublevarlo y protegerlo.

¿Filmar el miedo en el miedo de filmar, representar la violencia ¿no es acoger la violencia de lo negativo en una puesta en escena a su vez atravesada por la negatividad que aflige al cine? ¿Filmar? Poner en duda o

* N. del T.: El pasaje se refiere a un sonado caso reciente del que fue protagonista —en directo por TF1— el conocido presentador-vedette de la televisión francesa (escritor) P. P. d'Arvor.

en crisis lo que se filma. El cruce de la línea, el gesto cinematográfico, puede, en efecto, que comience por deshacerse de toda la positividad con que se carga al cine en nombre de poderes de “la impresión de realidad”, es decir de un “reflejo supuestamente verdadero”, asegurador. La carga es evidentemente más pesada aún en el documental, reputado no solamente como “testimonio fidedigno” de un mundo pre-existente, ya establecido, sino además de hacer de ese mundo (sobre-positividad) el mayor referente que testimonia a su vez la autenticidad de su reflejo, de su conformidad. El film semeja al mundo que semeja al film, etc. Es lo que expresa la mágica fórmula rosselliniana: “El mundo está ahí...”, al cine le resulta suficiente con captarlo, etc. “Mostrar”, “expresar”, “ir hacia”: este lugar común de la “comunicación” se funda en la idea de una positividad²⁵ del mundo (indiscutible, inmediatamente accesible, “bueno”, no perverso), de una transparencia (la cosa y la imagen en idéntico signo), de una transitividad (la transmisión intencional y directa es posible, no está destinada al fracaso). Toda esta positividad habría (por fin) encontrado en el cine su redundancia. Más que eso, en el funcionamiento cinematográfico veo en acción la fuerza de una bravía negatividad. Filmar como substraer, cortar, sacar de la realidad lo que entra en el film, no dejar que todo entre, hacer dudar de lo que entra como de lo que no entra, en una palabra, separar, cortar, agrietar el mundo (Deleuze) con el film, temo, por ejemplo, que los cineastas que se dicen y se ponen en posición de “dar” —sobre todo documentalistas, es verdad; y especialmente aquellos que, de corazón, se proponen “dar la palabra a quienes no la tienen”— no hagan otra cosa que reiterar el lugar del amo, el gesto del poder. Porque no se trata de “dar” sino de tomar y ser tomado, se trata siempre de violencia: no de restituir a algún desposeído lo que yo posea decidiendo que a él le falta, sino de constituir con él una relación de fuerzas en la cual, seguramente, corro el riesgo de resultar tan desprovisto como él. ¿Cómo, por otra parte, hacer un film sin entrar en la violencia de un gesto que otorga al mundo algo que el mundo no tenía y que, para estar allí, origina un conflicto?

Es el cine burlesco (Chaplin, Keaton, Laurel y Hardy antes de la guerra; Totò y Tati, después) el que toma la violencia a la vez como motor y como sujeto tal como las series lo habían hecho con el temor. Violencia burlesca de las manifestaciones mecánicas o del maquinismo en el cuerpo humano y en el cuerpo social, combate burlesco que opone hombre y máquina.

Vuelta a la cuestión de la máquina. La máquina filmada (desmontada, desprendida, despedazada) y la máquina filmante. ¿Cómo no suponer alguna secreta complicidad entre los dos sistemas, el que desregula el cuerpo, el que lo regula? Sabemos que la máquina cinematográfica fabrica algo más o menos otro que lo que los agentes / autores del film quieren e intentan. ¿Qué sucede de diferente a los cuerpos filmados del burlesco que, en la imitación o la catástrofe, se confrontan a la máquina? ¿no es algo de la esencia del cine lo que se despliega en el argumento burlesco? Todo cineasta conoce la experiencia de la separación entre el plano imaginario y el plano real en el momento del descubrimiento de las tomas, de la distancia entre lo que se sintió en el momento de la filmación, lo que se piensa haber fabricado y lo que se experimenta en la pantalla en el momento de verlo. Que una distancia semejante, a veces insostenible para quien hace el film, se deba a que la mirada del cineasta no puede provenir sino del lugar incorrecto (el del sujeto expuesto a través de su obra) y no del único lugar en juego, sin duda alguna el del espectador. Queda el "trabajo" de la máquina. Uno sabe que pone en juego otra mirada, otro oído, otra motricidad, otra sensibilidad que las humanas, muy humanas, que puede movilizar el cineasta. Cortando, segmentando la escena filmada en veinticuatro fotogramas por segundo, la máquina desarticula, hiende, atraviesa lo que se supone debe reproducir, con otros tantos cortes que son como agujeros negros (que por otra parte se marcan en negro en la película revelada). Sólo un racionamiento viciado de error puede negar aquella diferencia irremediable y suponer que el film reproduce idénticamente el universo que filma. De ese universo el cine hace surgir más bien un fantasma. Un doble incompleto. Una máscara a la que siempre le falta —en menos o en más— una fracción de tiempo y una fracción de espacio para confundirse con el mundo de la percepción ordinaria. Ese cuerpo del actor, por ejemplo, muestra en las tomas algo que no se veía en la escena. Trozos de cuerpo, trozos de presencia, trozos de ser en más o en menos, suplemente y falta a la vez, todo lo que la red de la máquina —otra vez la máscara— hace aparecer, como un filtro o una trama que se intercalara entre el mundo y nuestra mirada. Turba pensar que sea necesario hacer responsable a una regulación estrictamente maquinal de lo que se designa como "presencia" del actor, esta ingeniería cinematográfica capaz de dar existencia en la película, milagrosamente, a seres perfectamente inconsistentes, o de disolver en una

suerte de vacío seres enteramente fascinantes...

Que la máquina-cine fabrique para nuestro uso otra percepción del espacio y del tiempo que aquella(s) que ponemos en juego en otras experiencias sensibles, infiere una suerte de poder "no-humano" o "extra-humano"²⁶ de la máquina cinematográfica. Poder que como el de toda máquina es a la vez deseado y temido por quienes mantienen relación con él. Ante ese poder, el actor —comediante profesional o no— se definiría como tentativa alucinatoria de seducción de una máquina fóbica. El temor a la cámara, el miedo de ser filmado, es también, en principio, el miedo ante una máquina que no reacciona a la seducción como nosotros y de la que no se comprende la ley que hace que nos elija o nos rechace. En el mismo comienzo del gesto cinematográfico, se instauraría un diálogo singular entre el cuerpo humano y la máquina-cine, un diálogo que se trama por encima de los roles, de los textos, de toda conciencia. La máquina traduce el cuerpo en un lenguaje que el cuerpo sueña con aprender para seducir a la máquina. Una propuesta cuya alteración recae en el cine burlesco: a la vana tentativa de seducción de una máquina por un cuerpo, responde exactamente con la reducción del cuerpo a una máquina.

El cuerpo-máquina del cine burlesco (de Chaplin a Jerry Lewis pasando por Totò) es un cuerpo amenazado, dislocado, deshecho. Es un cuerpo que ya no tiene la dignidad ni siquiera el estatuto de cuerpo, un cuerpo de desagrado, un cuerpo de temor. La violencia cómica del burlesco se funda en ese miedo pánico ante lo que es de un orden no de "liberación" de pulsiones (como a menudo ha sido dicho) sino, al contrario, de su reducción, de su regulación maquinal. *Modern Times*²⁷ nos muestra que la dimensión sádica no está ausente de esta reducción violenta a la máquina. El cuerpo paradójico, impenetrable de Totò dice a su turno (*Totò Tarzán o Il wagone-letto*) cómo la agresión que está en juego en la relación con el otro (planteado como monstruoso, insostenible, abusivo, grotesco...) es dado vuelta sádicamente: el cuerpo máquina (o el cuerpo animal) del actor rechaza, aterra, ridiculiza al adversario (su "spalla": "espalda") el interlocutor o camarada ocupa el lugar del que recibe las bofetadas. El cuerpo-objeto destruye cómicamente al cuerpo fálico. Gozo del temor en lugar de temor del gozo. En *Chè cosa sono le nuvole*²⁸ la reducción es doble: por una parte los actores (Totò, Ninetto, Laura Betti) interpretan marionetas, por otra éstas —personajes de *Otello*— se encarnan en lo que queda del cuerpo de los actores y este resto a su

turno es destruido por la violencia de los espectadores que, rompiendo la barrera simbólica entre teatro y vida, suben al escenario para vengar a las víctimas y castigan a Yago (Totò). Lo que se cumple mediante el gesto absolutamente paradójico —más allá de toda tragedia— de "matar" la marioneta.

→ Cómo sacárselo de encima —la pregunta del cine burlesco. ¿Pero de qué? De todo lo que nos amenaza y que por eso mismo está de más: los otros, el cuerpo y hasta la máquina en una u otra de sus metonimias (automóviles, aparatos domésticos, etc.) —los tres elementos pueden por otra parte combinarse en el temor ante el cuerpo maquinal del otro. Sucede en Chaplin, en Laurel y Hardy, en Totò, esta dimensión fóbica del cine burlesco aparece siempre como una violencia hecha por el cine con estatuto de hombre, con relación humana. Como una violencia dada vuelta contra sí misma por ese arte del vínculo que es el cine. Desagrado, fuga, reacción fóbica a la vista del otro, a su mirada, a su palabra, a su contacto, inclusive a su olor (Totò)...²⁹ El otro es el lugar del horror, nos dice esta otra forma de cine del miedo que es el cine burlesco. Es allí, en el burlesco donde vemos al débil, al pobre, al idiota no soportar al poderoso, al rico, al dominador; hacer todo lo necesario para expulsarlo o para hacerlo huir, movilizar todo su cuerpo contra el otro cuerpo que no es tolerado y que interesa sacarse de encima. En este sentido la violencia fóbica del cine burlesco tiende un lazo hacia la violencia del cambio simbólico, de la lucha política y de la revolución.

Es comprensible: el cine no puede contar el acto de evitar el cuerpo del otro sino inscribiéndolo, es decir no evitándolo. Bajando pues el tono de la violencia que significa el rechazo. Esta paradoja denota la contradicción activa que se detecta en la médula misma de la puesta en escena cinematográfica. ¿Cómo inscribir, cómo hacer sensibles el rechazo furibundo, la violencia negadora, la condena a muerte del otro, sin vaciarlo de su fuerza y a la vez sin hacer derivar al cine lejos del camino que le es familiar —camino que como se sabe está más o menos circunscripto al del hombre, y sobre todo al del "hombre-humano" (es preciso convenirse de una buena vez de que el cine es un arte cargado de humanidad, marcado de humanismo)— lejos de su ser histórico, lejos pues de esta suerte de destino dialéctico que lo transforma en narrador privilegiado de los conflictos que oponen a los hombres a sí mismos y a los otros hombres? Uno comparte siempre el mismo film con el otro. Los enemigos se

amenazan y se matan siempre en el mismo film, a menudo en el mismo plano (comunidad espacio-temporal). Es así como se puede releer la consigna de Bazin "montaje prohibido", su insistencia en que el cazador y su presa compartan el mismo plano, respondiendo de ese modo a esa virtud unificante y pacificante del cine que puede hacer "realmente" cohabitar en un mismo marco al humano y al animal, al amigo y al enemigo.

→ El objeto de la puesta en escena es antes que nada anudar. Unir, combinar, combinar cuerpos, luces, movimientos, tiempo, música, palabras. Las puestas en relación pueden distribuirse en toda la gama de intensidades o declinar la escala de las relaciones de fuerza; aún así estarán igualmente reguladas por la conjunción fundamental de lo positivo y de lo negativo, del "más" y del "menos"; del campo y del fuera de campo: a la vez exclusivo el uno del otro, antagonistas, pues y ligados, interdependientes, cómplices. Uno puede sorprenderse al ver a tal cine federador, unificador, pretender incluir la violencia en la representación, querer traerla hacia un campo que, desde un punto de vista simbólico, sigue siendo un sistema de conciliación. La apuesta ha sido siempre que la violencia en el cine sea algo más que el imaginario de la violencia, es decir otra cosa y más que una violencia representada pero ausente del sistema de representación, puesta en escena, pero ausente de la puesta en escena —como sucede en los "films de violencia" contemporáneos con narraciones que más que tranquilas resultan lenificantes.

Podemos recordar el recorrido del cuerpo muerto en el film-manifiesto de Hitchcock, *The Trouble with Harry* (1955). La pregunta es siempre la misma: de qué manera sacárselo de encima. Pero esta pregunta persigue y obsesiona el texto del film, agota la narración, agota la energía de los personajes, agota las crisis. Se transforma en la única apuesta tanto de la ficción cuanto de la puesta en escena. El cadáver no puede desaparecer. Lo que se no quiere ver, regresa. Lo que se quiere rechazar, negar, olvidar, vuelve a aparecer. Allí es donde se localiza la violencia. En el doble gesto de expulsar lejos de sí y volver a encontrarse frente a lo que se pensó haber expulsado. Ésa es, por otra parte, la clave de las persecuciones burlescas: los cuerpos son absolutamente no rechazables. Regresan por todos los vericuetos del camino. Se los pierde, se los reencuentra. La inscripción de la violencia en el cine pasa necesariamente por más de una ida y vuelta. "Qué extraño camino he necesitado recorrer para llegar a ti..." se dice, más o menos al final de *Pickpocket*³⁰ otro buen ejemplo de

JMC TV
cine fóbico. Este "extraño camino" es el film. Liquidar demasiado rápidamente el motivo del temor es, antes que nada, no poder continuar el film de otra manera que según los sistemas pobres y bastante poco cinematográficos, hay que decirlo, de la acumulación y la saturación. Mientras que, me parece, la ambición de toda película debería ser la de acceder al terreno de las transformaciones y al tiempo de las metáforas. ¿No es acaso para esto que sirven los "extraños caminos"?

Contra la ilusión de la transparencia y de la positividad del mundo, el cine despliega la treta del camino desviado, de lo hueco, de lo negativo. Trabaja el miedo, paradójicamente, mediante el despliegue perverso de la experiencia. Y para cerrar la serie de los "¿cómo sacárselos de encima?" se podría decir que el asunto del cine es en último análisis sacarse de encima lo que ya está allí: el mundo en tanto se presenta como dado, sucedido y oponible al film. La lógica del cine es enteramente delirante: quisiera, quiere, que el mundo y sus gestos lleguen solamente en el movimiento de la película, esa prueba singular del espectador, esa epifanía. Locura del cine (pero que lo afirma como arte) la de ser en ese deseo ambicioso de que el mundo sea a través suyo, por el film y en el film.

Sin embargo, como todo arte que participa de la descripción, el cine se desgasta haciendo creer que mira el mundo, cuando en realidad es un rincón del mundo que (nos) mira. No mirada sobre el mundo, sino mundo como mirada. Mirada del mundo que nos clava en el lugar del espectador y nos hace pasar por la prueba de la precariedad. ¿Cómo no sacarse de encima una realidad falsamente dada, falsamente "presente" y "transparente", que finge no haber sido escrita, no estar constituida por representaciones superpuestas y cruzadas; que —en una palabra— simula ser inocente y ofrecerse a quien quiera tomarla, virginal y tranquilizante? Dato fantasmático de la realidad. Con el cual el cine intercambia con placer una realidad construida, elaborada, que incluye lo faltante, que incluye nuestro lugar y lo que falta a nuestro lugar. Que, en definitiva, inscriba la actuación del mundo en el espectador.

¿Cómo sacarse de encima la positividad del mundo? Es la pregunta que poco más o menos sólo aborda el cine, justamente porque el cine compete con el mundo. ¿Cómo no sacarse de encima aquella supuesta naturaleza positiva del cine? ¿Cómo no comprender que, lejos de filmar la realidad—tal-como-ella-se-ofrece, el cine no puede captarla sino como una acumulación de relaciones, en su mayoría abstractas o no repre-

→ pose todo de "reproducir" el mundo (imposible)
de quién todo? → búsqueda

60

sentables, no visibles, no mostrables? ¿Cómo concebir cinematográficamente una realidad que no fuera la de los sistemas de relación, abstractos e invisibles a la vez que más que visibles? Poner en escena ¿no sería poner en duda lo visible, y qué gesto positivo resultaría si el cine nunca se hubiera ocupado de lo visible (lo "visual" definido por Daney)? ¿Cómo filmar hoy en día sin exceder lo visible, sin atravesar en presente todo un obstáculo mediático, una alocada acumulación de imágenes, de representaciones, de filtros, de pantallas, todo lo que hace que ya nunca más el mundo se ofrecerá tal como ha sido —o que quizás nunca ha sido—, puesto que sólo puede resultar de la suma de relaciones de fuerza y de deseo que lo hacen minuto a minuto? En la medida en que la puesta en escena a la vez aparta tales representaciones y las incluye, las retoma, las vuelve a tramar, el cine juega con esta duplicidad, con este doble fondo, con este tornasol del mundo.

[Trafic Nº 10 - Primavera de 1994]

¹ "¿Cómo sacárselo de encima? La dimensión fóbica de la puesta en escena en el cine". Conferencia dictada en el Seminario "Arte y representación" del Collège International de Philosophie (Burdeos, 8 de enero de 1994) a invitación de Jean-Pierre Moussaron. El texto que sigue retoma el de esa conferencia —aunque más preciso, desarrollado, reformulado— especialmente después de las observaciones hechas por Patrick Lacoste y Jean-Pierre Moussaron.

² Gilles Deleuze, "Les Intersseurs" (1985), en *Pourparlers* (Ed. de Minuit, 1990).

³ Entrevista a Paul Ricoeur, "Le Quotidien de Paris", 23 de febrero de 1994. Cf. mi análisis de *Bas les Masques* (Mireille Dumas en France 2) en *Los Etats Généraux du Documentaire* (Lussas - Agosto de 1993)

⁴ Ya es —desde ahora— imposible de verlo todo, retenerlo todo, conservar. No hay más memoria posible del audiovisual. Ya no existe conciencia capaz de tomar nota, guardar y mucho menos "leer" el conjunto de mensajes lanzados, flujo volátil cuyo destino se hace puramente energético: estímulo que deja poco rastro. Su sola cantidad da muestras y hace reconocer el vacío de la comunicación audiovisual.

⁵ Orson Welles (1941 y 1955).

⁶ El miedo-cine (tal como lo produjeron —como se diría de un concepto— los grandes films) se tiene por enteramente diferente al de los psicólogos y psicoanalistas (Patrick Lacoste me lo hace notar). Surgiría en el cine clásico (Hollywood, 1945-1960), una inversión entre las nociones de temor y angustia. Mientras la angustia tiene a menudo un nombre y siempre un sujeto: *White Heat* (Raoul Walsh,

61

¿Qué nos cuenta el film? Antes que la mirada, antes que el cine, el mundo es entero, macizo, compacto, indestructible. Las cosas están allí, encerradas en sus seres. Frente a ellas, los hombres no serían nada si no fueran seres de relación (de lenguaje). Su supervivencia, su existencia, está ligada a las relaciones que son capaces de mantener con el viento, la tierra, la roca, el mar, los peces, las algas... y con ellos mismos. Tanto como el lenguaje, conviene fabricar miradas para enfrentar las pruebas que necesariamente ponen en juego esas relaciones. Es por eso que el cine comienza por fragmentar el mundo, por quebrarlo, por desarmarlo en piezas. Ponerlo en duda, es decir en escena. Migajas puestas en relación por la mirada. El montaje volverá a unir los pedazos. ¿El final de la película? Después de la tempestad, las miradas filmadas en primer plano del hombre, de la mujer y del niño nos dicen no solamente que aquí (en el cine) los hombres hicieron frente al mundo, sino que además forman parte de él.

[Images Documentaires Nº 20 - 1^{er} trimestre de 1995]

¹ Sobre *Man of Aran* y la aventura de este rodaje-montaje, leer la obra de Gilles Delavaud y Pierre Baudry, *La Mise en Scène Documentaire* y ver su film sobre *Man of Aran*.

126

7

LUZ RESPLANDECIENTE DE UN ASTRO MUERTO (EL CINE DIRECTO)

Cero. La imagen del "directo" es ante todo la de una palabra —cine, televisión, pero también democracia— alrededor de la cual no se acaba de dar vueltas. ¿Por qué razón? En la acumulación de representaciones que sobrecargan a las sociedades espectáculo-mercantiles, persiste el deseo de un acceso "directo" al mundo o, en su defecto, de una relación "inmediata" con el espectáculo. La consigna cíclica de las artes de la representación: cuanto más cerca, más real, regresa en los años '60, no como slogan estilístico ("más realismo", "más naturalidad") sino como motivo subversivo: se trata de reencontrar algo de lo perdido de una verdad de los sujetos y de las relaciones sociales; de quitar la máscara de las convenciones o —mejor— del juego de roles que a través de las expresiones económicas y políticas dominantes parecen haber dejado de lado toda autenticidad en las conductas, las prácticas, los cuerpos, las palabras. Una relación que no es solamente de coincidencia retiene las constelaciones revolucionarias de mayo del '68 (protestas contra los antiguos esquemas representativos, aliento en pro de una práctica democrática "directa"), la emergencia y la difusión a través del mundo de diversas variantes del "cine directo" y el pensamiento de la "sociedad del espectáculo" (Guy Debord). En el momento en que las propias sociedades marchan cada vez más hacia el espectáculo, el cine sueña con una inocencia recuperada¹.

127

Uno. ¿Qué sentido tenía la revolución del directo? Empujado a la presunción por una industria ávida y rígida a finales de los años '50 el cine se transformó en una máquina pesada, costosa, distante y artificiosa. La utopía del cine directo, después de la Nouvelle Vague y de los primeros films de John Cassavettes, es la de (re)familiarizarlo. De hacerlo regresar a la simpleza de sus comienzos mezclándolo nuevamente con la vida ordinaria. Los primeros films de los Lumière —*La salida de la fábrica Lumière*, tanto como *Desayuno de bebé*— ¿no eran acaso primordialmente films familiares? La grabación tenue del sonido sincrónico hace aparecer una nueva relación entre palabra, duración y cuerpo. La noción de "performance" entra en juego. La de la toma única. Un cine-tauromaquia. Por esa vía se cumplía sin duda algo del sueño vertoviano de una "vida filmada de improviso"; finalmente podía hacerse más de lo que el propio Vertov había podido hacer. Era sobre todo —mediante el registro sincrónico de la palabra encarnada— un nuevo acceso a la esfera del espectáculo que se abría para el mundo íntimo de los seres.

En una palabra, la revolución del cine directo acerca la máquina al hombre, su usuario tanto como su sujeto, el hombre que filma y el hombre filmado. El hombre de la cámara debe entenderse desde ahora como hombre-a-uno-y-otro-lado-de-la-cámara. Con la cámara portátil y los micrófonos más leves, el útil se pliega al cuerpo, la técnica se hace túnica, la máquina tiende a la prótesis. Todo esto: máquina más liviana, menos rígida, menos técnica, menos costosa, más fácil de manipular, de transportar, de financiar, se traduce en una subversión de las maneras de hacer instituidas mediante el desborde de monopolios de producción. Se trata, finalmente, de una banalización del gesto cinematográfico. Cualquiera puede filmar. En ese sentido, la revolución del directo triunfa más allá de sus utopías fundadoras. Los "kinoks" de Dziga Vertov han tomado definitivamente el poder.

Dos. ¿Hay que burlarse de esos turistas que visitan Roma o París a través de los visores de sus cámaras? ¿Se equivocan al filmar en lugar de simplemente mirar? No estoy seguro. Antes que nada, no olvido esa verdad godardiana que dice que para ver hay que filmar. Después, me digo que en un mundo multicolorido de publicidad, cubierto de pantallas, hecho manto de Arlequín de la comedia del espectáculo, el gesto de filmar uno mismo, si bien se ha hecho banal, no es exactamente anodino. Ven-

dría a ser, por ejemplo, como tejer su propio hilado en la tapicería laberíntica de las representaciones. Lo que no es poco. Pero diría sobre todo que se trata de incorporar el cuerpo —el propio cuerpo— al espectáculo. Quien lleva la cámara unifica su cuerpo con ella. De ese modo pone algo de humano en la fantasmagoría generalizada del espectáculo mercantil.

Tres. ¿Qué permitieron descubrir los cineastas-operadores —Leacock, Rouch, Brault...— que, después de Flaherty, lanzaron el cine directo? Que la cuestión no es la del cuadro, sino la del cuerpo. Llevar a la imagen el cuerpo que filma. De manera diferente pero en igual proporción que la del cuerpo del sujeto filmado. No cabe ninguna duda que los cineastas (Murnau, Lang, Hitchcock, por ejemplo) que no manejaban directamente el cuadro podían controlarlo y componerlo de la manera más precisa. La personalización del cuadro (eco de la familiarización de la máquina) no es pues solamente un asunto de "mirada". Con el cine directo está presente el propio cuerpo del operador que lleva la cámara; hay esa presión física constante en el acto de filmar; una respiración, un hábito, una presencia. Es decir que por esta física corporal el acento se pone siempre más en la relación de filmación. A uno y otro lado de la máquina está el cuerpo. El cuerpo del sujeto. Esta relación entre filmador y filmado vía la máquina, significa a la vez que se disminuye la distancia siempre en juego en el trabajo de puesta en escena y que se acerca la misma posibilidad de representar lo íntimo. Por ejemplo *Moi, un Noir* o *Gare du Nord*, de Jean Rouch. El cine es un arte ambicioso. Lo que desea es que lo de dentro se libre en lo de fuera. Filmar el exterior para descubrir el interior, filmar la cobertura sensible de los seres y de las cosas pero para adivinar y desenmascarar su parte secreta, escondida, maldita. Inscribir lo visible como palimpsesto que recubre lo invisible, pero que a la vez da acceso a él. Mediante esta danza de los cuerpos y la máquina, el directo desarrolla una intimidad rítmica nunca accesible antes salvo para la imaginación, la poesía o la novela.

Cuatro. Hoy, treinta años más tarde, la práctica del "cine directo", en efecto, se generalizó y banalizó (las camcorder), mientras la televisión valoriza cada vez más el uso del "directo" como prueba de verdad, cuerpo de toro, trapeo sin red, performance radical (de la irrealidad de los

"live" en CNN durante la Guerra del golfo, al "directo integral" cacareado por J. C. Delarue en "Ça se discute"). En el momento, pues, en que las nuevas tecnologías de la imagen numérica anulan o reducen a poca cosa la relación entre el cuerpo filmado y la máquina filmadora, la exaltación del directo en la televisión aparece como la celebración desesperada de una verdad que huye², como la adoración de una potencia en vías de extinción. La inscripción verdadera (la cámara + el cuerpo filmado) trae siempre realidad al escenario. El poder de lo real que regresa al espectáculo es lo que desaparece de la pantalla mayoritaria. La televisión ya no hace reaparecer la realidad sino para celebrar su culto (fúnebre).

Cinco. Al mismo tiempo que la televisión anula el monopolio del cine, lo hereda. Esta herencia se remite esencialmente a la cuestión de la inscripción verdadera. En el mismo momento, en un mismo espacio (la unidad de tiempo y de lugar de una escena), se encuentran una máquina (la cámara, el equipo cinematográfico) y (por lo menos) un cuerpo (humano o animal). De este encuentro nace un registro único, no repetible, no simulable. Y lo que ha sido registrado no es, en último análisis, más que la relación de algo humano con algo maquinal. Al margen de la voluntad de poder que manifiesta toda puesta en escena, vienen a combinarse misteriosamente (la cinegenia) lo que hay —siempre— de impensado en una máquina, en una técnica, con lo que hay —todavía— de impensado en un cuerpo. Combinaciones aleatorias. Concordancias o discordancias fortuitas. Adecuaciones o distanciamientos accidentales. Sea la potencia que fuere, toda puesta en escena choca contra el límite del azar. La inscripción verdadera es la prueba de modestia del cineasta. Las fallas que revela, como los mil incidentes que, atravesando todo control, hacen de cada combinación de energía y de materia una aventura singular, es lo que, en el orden de la representación, traduce la presión de lo real —lo imposible de la narración, la fuga de todo cálculo. Al mismo tiempo que una situación más o menos escrita en un guión, que una relación más o menos puesta en escena, que una palabra más o menos dialogada, la inscripción verdadera es el acto de registro de una multitud de efectos de lo real. A menudo no hacen sino aureolarla de un polvillo imperceptible y sin embargo glorioso: el de la impresión de realidad. Otras veces, decisivos, destruyen las formas y hacen vacilar el sentido: lapsus y acting out librados "en directo".

El tiempo es aquí la dimensión mayor. La inscripción verdadera es ante todo la inscripción del tiempo. Ella resulta de la combinación del tiempo actuado (ante la cámara) y del tiempo mecánico (veinticuatro fotogramas por segundo). Grabar una escena significa exponerse a una duración. Sólo la duración real del registro filmico abre la puerta a los efectos de lo real. Es porque la película se desenvuelve en el tiempo por lo que algo se inscribe realmente en ella, por lo que en ella puede encontrarse algo real.

Seis. Adelanto esta propuesta: en el cine como en la televisión, el "directo" es sólo una variante exaltada de la inscripción verdadera. Exaltada, porque abre la posibilidad —más o menos engañosa— de gozar de la duración de una acción representada, en tiempo sincrónico. El tiempo sincrónico es aquel en el que el espectáculo se apropia de mí, espectador, dándome, como en el teatro o en la calesita, el sentimiento de ser el contemporáneo exacto del desarrollo de la representación: de "vivirla". La percepción de la duración y la duración de la percepción parecen coincidir. Es patente en el caso del directo televisado. Inscripción y difusión son allí sincrónicos. Tal no es evidentemente el caso del cine, inclusive "directo". Filmando lo que sucede en su presencia (delante o detrás suyo, poco importa, pero con ella), la máquina cinematográfica filma siempre en presente. Y cuando se trata de cuerpos, la cámara inscribe en la película un cierto número de veces por segundo, ese presente de los cuerpos que se presentan a ella. Paradoja del cine: la marca inscrita es siempre pasado, pero lleva siempre con ella el presente de la inscripción. Eterno presente. ¿Por qué? Porque se trata del presente de la proyección. Las imágenes y los sonidos que manifiesta a mis sentidos se inscriben en el presente de mi pantalla mental. Presente absoluto de la percepción. Reparto del presente: lo que se inscribe en la pantalla y lo que, espectador, yo estoy viviendo, coinciden ampliamente.

Sin embargo, el aquí y ahora de la proyección no reproduce el aquí y ahora de la inscripción verdadera sino como engaño. Engaño esencial. Esa ilusión que funda el cine. Lo que se registra en presente en la cinta filmica y que se desarrolla en presente en la pantalla de proyección es sólo ilusión de sincronía. ¿Cómo podría el espectador no saber que entre la toma y la proyección se ha recorrido todo un laberinto de tiempos y de materias? Él lo sabe, lo cual no le impide percibir el movimiento del film

en presente de la proyección. Hay engaño y libremente consentido, cuando percibo en presente no la realidad actual de la proyección, sino la desactualizada de la inscripción verdadera. Yo, espectador, opero una conexión espacio-temporal que hace regresar a la pantalla y durante el tiempo de la proyección, un lugar y un tiempo que eran los de la escena. Primero el cine directo (ver *Shadows* o *Faces*, de Cassavettes), después el directo televisado, no han cesado de jugar con esta dimensión de presente. De producir efectos de presente.

Siete. Esto quiere decir que el cine no filma los seres o las cosas en tanto tales (aunque resulte tranquilizador creerlo) sino su relación con el tiempo—las relaciones de los seres y las cosas con el tiempo de las tomas—y como corolario, con el tiempo de la pantalla mental. El cine hace posible, perceptible y a veces directamente visible lo que no se ve: el paso del tiempo en los rostros y los cuerpos. El cine directo ha hecho visible lo que no lo era (no verdaderamente) antes que él: la fatiga del cuerpo de un actor durante la duración de una bobina de película, los diez minutos por ejemplo del plano-secuencia de *Garde du Nord* (Jean Rouch).

Porque paradójicamente, el tiempo sincrónico que hace marchar al mismo ritmo espectador y espectáculo, es a la vez el tiempo del paso del tiempo, del desgaste, de la fatiga y el tiempo del sentido en suspenso. Al final del tiempo del film, soy testigo del envejecimiento, inclusive infimo, de los seres y las cosas filmadas. Y a la vez, a la inversa de esta flecha temporal que lo atraviesa todo como una suerte de fatalidad, no tengo ninguna certeza ni sobre el desarrollo de la representación, ni sobre su fin. El espectador postulado por el directo es un espectador abierto a todas las vicisitudes no solamente de la narración sino del curso mismo de la representación. Espectador en suspenso también tanto frente a la permanente espera de una siempre posible interrupción, desperfecto o accidente, cuanto a la interminable prolongación del juego, por abundancia o—a la inversa—por carencia de cambios y relanzamiento de situaciones. El efecto de lo real actúa en ambas direcciones. Reversibilidad del directo. El modelo de esta forma abierta de la representación sigue siendo la corrida de toros: un escenario, un público, actores, ritual, y sin embargo cada segundo sigue ofreciéndose a lo inesperado; todo puede a todo momento empujar al accidente o a la muerte. O bien entrar en el

aburrimiento de un espectáculo fallido.

Tanto como la experiencia de la fatiga y de la muerte, el directo inscribe la palpitación de lo lleno y lo vacío. Toda la magia reside en esta suspensión. Reino de la incertidumbre. Poner en escena es aquí poner el cuerpo en espera y el tiempo en suspenso. Quien ve el film, como quien lo encuadra y como quien en él es encuadrado se encuentran en una suspensión del sentido que se traduce—y es efecto de presente del directo—por una insistencia de los afectos. Transcribir lo vivo fusional por la fusión entre una máquina y cuerpos. Ese tiempo suspendido es el del goce.

[*Images Documentaires* N° 21 - 2^{do} trimestre de 1995]

¹Se me permitirá derivar a mi artículo sobre *El hombre de la cámara*.

²Evidentemente en la relación intersubjetiva del que filma y del filmado, el lugar del espectador crea problemas. Poner en escena es hacer del espectador un tercero.

en presente de la proyección. Hay engaño y libremente consentido, cuando percibo en presente no la realidad actual de la proyección, sino la desactualizada de la inscripción verdadera. Yo, espectador, opero una conexión espacio-temporal que hace regresar a la pantalla y durante el tiempo de la proyección, un lugar y un tiempo que eran los de la escena. Primero el cine directo (ver *Shadows* o *Faces*, de Cassavettes), después el directo televisado, no han cesado de jugar con esta dimensión de presente. De producir efectos de presente.

Siete. Esto quiere decir que el cine no filma los seres o las cosas en tanto tales (aunque resulte tranquilizador creerlo) sino su relación con el tiempo—las relaciones de los seres y las cosas con el tiempo de las tomas—y como corolario, con el tiempo de la pantalla mental. El cine hace posible, perceptible y a veces directamente visible lo que no se ve: el paso del tiempo en los rostros y los cuerpos. El cine directo ha hecho visible lo que no lo era (no verdaderamente) antes que él: la fatiga del cuerpo de un actor durante la duración de una bobina de película, los diez minutos por ejemplo del plano-secuencia de *Garde du Nord* (Jean Rouch).

Porque paradójicamente, el tiempo sincrónico que hace marchar al mismo ritmo espectador y espectáculo, es a la vez el tiempo del paso del tiempo, del desgaste, de la fatiga y el tiempo del sentido en suspenso. Al final del tiempo del film, soy testigo del envejecimiento, inclusive infimo, de los seres y las cosas filmadas. Y a la vez, a la inversa de esta flecha temporal que lo atraviesa todo como una suerte de fatalidad, no tengo ninguna certeza ni sobre el desarrollo de la representación, ni sobre su fin. El espectador postulado por el directo es un espectador abierto a todas las vicisitudes no solamente de la narración sino del curso mismo de la representación. Espectador en suspenso también tanto frente a la permanente espera de una siempre posible interrupción, desperfecto o accidente, cuanto a la interminable prolongación del juego, por abundancia o—a la inversa—por carencia de cambios y relanzamiento de situaciones. El efecto de lo real actúa en ambas direcciones. Reversibilidad del directo. El modelo de esta forma abierta de la representación sigue siendo la corrida de toros: un escenario, un público, actores, ritual, y sin embargo cada segundo sigue ofreciéndose a lo inesperado; todo puede a todo momento empujar al accidente o a la muerte. O bien entrar en el

aburrimiento de un espectáculo fallido. Tanto como la experiencia de la fatiga y de la muerte, el directo inscribe la palpitación de lo lleno y lo vacío. Toda la magia reside en esta suspensión. Reino de la incertidumbre. Poner en escena es aquí poner el cuerpo en espera y el tiempo en suspenso. Quien ve el film, como quien lo encuadra y como quien en él es encuadrado se encuentran en una suspensión del sentido que se traduce—y es efecto de presente del directo—por una insistencia de los afectos. Transcribir lo vivo fusional por la fusión entre una máquina y cuerpos. Ese tiempo suspendido es el del goce.

8

CARTA DE MARSELLA SOBRE LA AUTO-PUESTA EN ESCENA

Si consideramos por un instante, querido Pierre, querido Gilles¹, los primeros films de la historia del cine, pienso en *Desayuno de bebé*, de los hermanos Lumière, una de las primeras apariciones, parece, de sujeto filmado (indiscutiblemente hay sujeto en ese film), es desde el nacimiento del acto cinematográfico que aparece un doble proceso de individualización y—si se me permite—de subjetivización del sujeto filmado. Tal como quien es filmado se transforma en personaje de film, a través de esa parte de sí mismo que posa y adopta postura, se presta o se da a la mirada del otro.

La cinematografía provee la prueba de que hay en cada uno un saber inconsciente de la mirada del otro, y que ese saber se manifiesta por una toma de postura, a la vez porque suscita y solicita esa postura y porque la registra, porque inscribe su marca. El sujeto filmado, infaliblemente, identifica el ojo negro y redondo de la cámara como una mirada del otro materializada. De un saber inconsciente pero seguro, el sujeto sabe que ser filmado significa exponerse al otro.

La cámara es pues visible para quien es filmado. Ella se inscribe en el cuadro de mi campo visual como signo de la mirada del otro sobre mí. El propio bebé sabe algo de eso puesto que fabrica la imagen en el espejo. En una palabra: hay un momento en el que la historia de la mirada cristaliza en la forma de una cámara presente en el campo del sujeto filmado. (La recurrencia del tema de la cámara invisible o de la cámara oculta refuerza, contrariamente a lo que sugiere, la visibilidad de la cámara como

dato inmediato de la conciencia de ser filmado.)

Es que un indestructible antropocentrismo nos hace pensar la mirada como yendo desde el ojo hacia las cosas y por consecuencia perezosa nos hace pensar la filmación como trasladándose de la cámara hacia la cosa filmada, haciéndonos suponer la puesta en escena como dirigida desde el cineasta hacia el personaje; y la toma, desde el cuadro hacia el objeto. Se trata de una ilusión, de un engaño que tranquiliza gratuitamente. Cada uno, cineasta incluido, se encuentra bajo la mirada de los demás y hasta inclusive las cosas, cuando nos devuelven nuestra mirada, nos la dan cargada de ellas, modificadas por ellas.

En lo que llamamos representación —lo cual incluye al cine—, en ese modo de entablar relación que funda sin duda las sociedades humanas, la mirada nunca es solamente la mirada del hombre sobre el mundo, es también (y a veces sobre todo) la mirada del mundo sobre el hombre. Es así como el cine no puede actuar de otra manera que mostrándonos el mundo como mirada. Mirada —es decir puesta en escena. El yo-espectador-veo se transforma en el veo-que-soy-espectador. Hay una dimensión reflexiva en la mirada. Un regreso sobre sí mismo, una reflexión, una repetición. Re-visión. Doble vista.

Como el ojo en la tela, la mirada está en el film. Mirada del director y mirada del espectador. Poner en escena es ser puesto en escena. Es ser puesto en la escena por la misma constitución de una escena. Aquel (aquella) que filmo, me mira. Aquello que él (ella) mira al mirarme, es mi mirada sobre él (ella). Mirando mi mirada, es decir una de las formas perceptibles de mi puesta en escena, él (ella) me devuelve en su mirada el eco de la mía, me devuelve mi puesta en escena tal como repercute sobre él o ella. Lo que significa para el sujeto filmado, frecuentar esta puesta en escena, habitarla, apropiársela. No hay puesta en escena que no sea cambiada por el sujeto puesto en escena. Pero no se trata aún de lo que los cineastas antropólogos han llamado "auto-puesta en escena"².

¿Hace falta señalar que el film, el cine, la representación, no están fuera del mundo, no están frente al mundo para mirarlo desde el exterior? ¿Que ellos mismos son trozos del mundo, son lo que del mundo se transforma en mirada? ¿Cómo no comprenderlo, además, si una parte cada vez mayor de nuestra relación con el mundo se efectúa a través de la circulación más y más intensa de objetos audiovisuales cada vez peores? Los audiovisuales empujan al mundo. Peor aún, lo reemplazan, lo fabri-

can a medida. De donde, querido Gilles, querido Pierre, la importancia de hacer buenas películas. Es el mundo lo que afeamos o embellecemos según lo que hagamos.

Perdóneme esta digresión. Vuelvo a la auto-puesta en escena. Pero antes, a la mirada como regreso sobre sí mismo, camino de la conciencia. Se trata de reelaborar la pulsión escópica como conciencia de la mirada. Los geómetras del Renacimiento no sabían muy bien (esencial incertidumbre) si eran los rayos luminosos los que salían desde el ojo para aclarar las cosas o si era de las cosas de donde venían esos rayos para golpear el ojo. Ante la duda, el haz de trazos rectilíneos que materializaba tales rayos podía, en efecto, leerse según ambas direcciones. Desde el sujeto hacia el objeto. Desde el objeto hacia el sujeto. En este segundo caso se produce no solamente una inversión de trayecto, una inversión de la perspectiva, sino también una revolución de la relación entre espectador y escena. Un cambio de estatuto, una inversión de sentidos entre sujeto y objeto. Cuando mi mirada se vuelve sobre mí, yo me transformo en objeto. Ese regreso de la mirada sobre uno mismo me pone en escena.

Noto de paso lo cómodo (y frecuente) que resulta permanecer ciego en lo que se refiere a ese regreso. La mirada es ciega sobre lo que de sí regresa sobre sí como su conciencia, como su forma. El deseo del espectador es el de ser engañado, engeñecido sobre su propia situación, sobre el funcionamiento de lo que lo hace gozar. Cuando ocupo el lugar del espectador, se abre en mí una mancha ciega, un hueco negro, una admiración de la que nada quiero saber porque ella es la condición misma de mi creencia en el film. Es efectivo porque yo no veo mirar por lo que puedo adherir a la cosa representada. Sin esa negativa inicial y fundadora, no hay creencia posible. Yo sé que estoy en el cine y que soy un espectador... pero de todos modos lo olvido para creer en la representación, para inyectarle su carga de realidad, su intensidad de experiencia vivida. Mi petición de fe, mi deseo de creer no serían lo suficientemente poderosos si no se aferraran a esa negativa primera. Es porque (provisoriamente, durante el tiempo de la representación) rechazo la conciencia de mi lugar, mi mirada como conciencia, por lo que puedo gozar de la confusión sostenida del mundo y de la obra, de la cosa y de su imagen.

La negación cinematográfica es dialéctica. No funciona sola, requiere al otro, cada una necesita de la otra para volverse a poner en marcha; la

creencia necesita de la conciencia que la amenaza; necesita de cierta amenaza para hacerse más fuerte. Nos encontramos ante una psicología de contrarios cómplices.

Todo ese largo desvío (otro más) para volver al problema que Ustedes me plantean. ¿Cómo abordar esa extraña noción de auto-puesta en escena? ¿Nos preguntamos de qué modo el cineasta podría no afrontar la cuestión del otro? No solamente como cuestión del otro que ha de filmarse. Sino como cuestión del otro (que filmo) que mientras filmo también está enviándome mirada. Aquel a quien filmo, me ve. ¿Quién me asegura que él no piensa su mirada sobre mí como yo pienso mi mirada sobre él? La conciencia es necesariamente algo que sucede entre las conciencias. El inconsciente, entre los inconscientes. El cuerpo entre los cuerpos. Quien filmo viene a mí no solamente con su conciencia de ser filmado, su concepción de la mirada, sino que viene también con su inconsciente hacia la máquina cinematográfica —que por su parte está cargada de no-pensamientos—, llega con su cuerpo ante el cuerpo de quienes filman.

Aquel (aquella) que filmo viene además al encuentro del film con su habitus, esa tela apretada, esa trama de gestos aprendidos, de reflejos adquiridos, de posturas asimiladas, al punto de haberse hecho inconscientes y que hacen que, según el campo en el que interviene (familia, escuela, trabajo, etc.) se encuentre como comprometido y sorprendido en las puestas en escena (Bordieu diría actuaciones) requeridas por esos campos, comprendidas, incorporadas, inclusive, por cada uno de los agentes de ese campo.

Todos aquellos que filmo ya son actores y han actuado en otras puestas en escena que preceden y a veces se oponen a las del film. Las "realidades" no son solamente narraciones particulares a los grupos que las fabrican y las legitiman —la "realidad social", la "realidad patronal", etc. Estas narraciones son también puestas en escena —rituales, inclusive— donde los cuerpos y su jerarquía, sus posturas, sus intervalos, están a menudo definidos. El cineasta filma representaciones ya en curso, puestas en escena incorporadas y vueltas a representar por los agentes de esas representaciones.

La auto-puesta en escena sería de ese modo la combinación de dos movimientos. Uno, que viene del habitus y que pasa por el cuerpo (el inconsciente) del agente en tanto que representante de uno o varios campos sociales. El otro, que exige que el sujeto filmado, el sujeto en vista

del film (lo "profilmico" de Souriau), se destine al film, consciente e inconscientemente, se compenetre de él, se ajuste a la operación cinematográfica y ponga en juego su propia puesta en escena, en el sentido de ubicación del cuerpo bajo la mirada, de juego del cuerpo en el espacio y el tiempo definidos por la mirada del otro (la escena).

Siempre se observa esta auto-puesta en escena. Es más o menos manifiesta. A menudo el gesto del cineasta vuelve consciente o inconscientemente a impedirla, confundirla, borrarla, anularla. Otras veces, más raras, el gesto de la puesta en escena llega a anularse a sí mismo para dejar aparecer la auto-puesta en escena del personaje. Se trata de una retirada estética. De una danza. La puesta en escena previamente decidida (la que se supone propuesta por el cineasta) cede el lugar a la otra, favorece su desarrollo, le da tiempo y campo para precisarse, desplegarse. Filmar se hace de esa manera una conjugación, una relación, una convivencia mediante la que se trata de anudarse a la otra —hasta en la forma.

Les digo esto, queridos amigos, en la idea de que la puesta en escena documental, por su carácter lúdico, coreográfico, su juego con el otro, el riesgo que corre de abrirse a las socio-puestas en escena como a las auto-puestas en escena, sería quizás aquello por lo cual el cine, todavía se liga al mundo.

[Folleto del Ministerio de Cultura y Educación Nacional: *La puesta en escena documental*, 1994]

¹ Pierre Baudry y Gilles Delavaud, que me pidieron esta carta.

² Esta noción fue forjada por Claudine de France. Ésta es la definición que ofrece: "Noción esencial en cinematografía documental, que designa las diversas maneras cómo el proceso observado se presenta por sí mismo al cineasta en el espacio y en el tiempo. Se trata de una puesta en escena propia, autónoma, en virtud de la cual las personas filmadas muestran de manera más o menos ostensible o disimulan ante los demás, sus actos y aquello que los circundan, en el curso de las actividades corporales, materiales y rituales. La auto-puesta en escena es inherente a todo proceso observado." (*Cinéma et Anthropologie*, Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1982).