

## Cine

EL CINE IMAGINARIO (X)

## EL MUNDO ES UNA PELÍCULA

Por Daniel González Dueñas

## 1. Los restos desmenuzados de las sensaciones

El abigarrado panorama del cine norteamericano posee un tronco que cohesiona todo aparente desorden. Esta unidad se construye menos con determinaciones de dramaturgia que con la relación entre ellas y el acto de *nominar*. El lenguaje de bambalinas nace cuando los términos del *show business* convierten a cualquier objeto o sujeto en *nominado que nomina*. El abigarramiento no radica en la multiplicidad de temas y criaturas sino en el obsesivo aspirar al lugar común que "nomina" (da sentido). La suprema convención es la frontera que separa al actor del sujeto "imaginario" a quien representa; sin embargo, a través del realismo surge la más significativa de las mecánicas: la *persona* se traduce en máscara de gala, mientras que el *personaje* resulta máscara sin afeites, realista.

La fiesta de entrega del Oscar es la consagración anual de las fronteras: tan importante es alabar las interpretaciones (*performance*) como no olvidar que el premio implica la línea divisoria. Un actor es "más bueno" cuanto mayor sea su alejamiento de la jaula de oro, lo que conlleva un retorno clamoroso, *nominado* menos el virtuosismo que la vuelta al origen: el hijo pródigo que reniega convencionalmente para, en su regreso, confirmar las convenciones. Si ha desempeñado un papel "subversivo" sus contados segundos en el *podium* de la ceremonia académica equivaldrán a un disculparse y admitir que en el fondo "no era más que una película"; si por el contrario ha desempeñado un rol institucional, estas últimas jamás serán llamadas "convenciones" sino *apoyos de realidad* ("era nada menos que una película").

Con la gran revuelta de Lee Strassberg y su *Actor's Studio* se da el adiós al reinado de las "estrellas", esas presencias divinizadas que consentían en manifestarse a los mortales utilizando algún personaje como pretexto (Harlow, Valentino). Sin embargo, en el férreo contexto de la estrategia básica de la "Meca del cine", la rebeldía del discípulo de Stanislavsky terminó por reforzar el lugar común; pese a que cambia el concepto de actor, las fórmulas estratégicas no hacen sino vigorizarse: el *nombre* de los jugadores seguirá precediendo al juego, mismo que continúa definiéndose como nominación sin fin, seudopalabra que enmudece las verdaderas enunciaciones (y también seudosilencio que resulta elocuente en tanto transmite leyes inamovibles).

El *performer* se representa a sí mismo enunciándose: eso basta para que lo hablado, desde el instante de surgir, implique una unidad lingüística que no es sino la raya pintada en el suelo. Quien recibe una estatuilla se recibe a sí mismo hecho palabra; pero al igual que cada imagen hollywoodense, esa palabra no podrá crear sino *crear*. Los estrategas saben que "la fe no se hace con palabras": la hacen entonces con imágenes en cuyo más hondo sustrato las palabras no se noten (la fría nominación aparece como cálida realidad). Hollywood hace la fe —el *make believe*— con sentimientos; no obstante, ello no tiende a abrir el registro sensitivo, sino a moldearlo con nominaciones (sobrentendidos, codificaciones, consensos impuestos) revestidas de "intensidad real".

En su inconcluso *Libro del desasosiego* (publicado póstumamente en 1982), Fernando Pessoa habla de la gente que, "cuando describe, es mejor que cuando siente, porque al describir se olvida de sí". El sentimiento programado por Hollywood se basa en esa relación: describe para que el espectador tenga conciencia de sí mismo al sentir. Sin embargo, lo primero que describe, antes que la "anécdota" del filme, es esa conciencia y cada una de sus características (también *describe* el hecho de que ninguna otra forma de describir será escuchada). El espectador no obtiene "conciencia" sino de sus sentimientos, y éstos son reflejos de otros reflejos que lo fragmentan a un nivel inconcebible: en tanto no "siente" sino frutos de convenciones, dispondrá de una muy fragmentaria conciencia (al tiempo que queda en posesión de una sola manera de describir). Se olvidará de sí mismo al sentir. El poeta portugués parece aludir a Hollywood en esa misma página de su diario: "Todo esto me produce la impresión de un animal monstruoso y despreciable, hecho, en lo involuntario de los sueños, de las cortezas húmedas de los deseos, de los restos desmenuzados de las sensaciones."

## 2. Ocupar el pretérito, conquistar el futuro

La fiesta del Oscar no enuncia pero redefine: sus sentimientos prefabricados divulgan definiciones estrictas a la vez que dejan al espectador en un territorio emotivo (convulso, pre-verbal) donde no puede re-

Greta Garbo y Lars Hanson en *Flesh and the Devil*

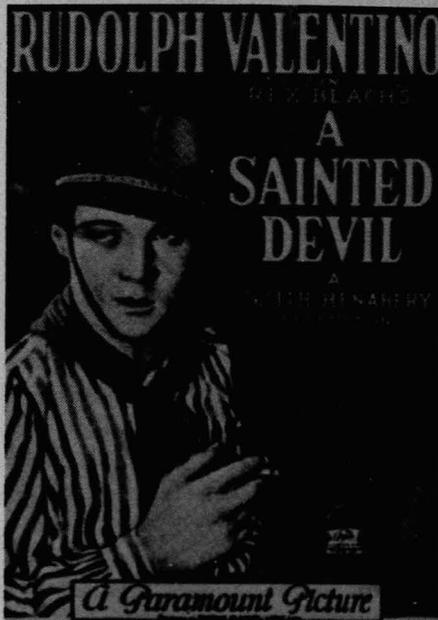
formular —y responder críticamente— a lo nominado.

Aun tras la reforma de Strassberg, todo actor que en verdad asume su profesión aspira a la mágica potencialidad del mito. No persigue a la "estrella" (presencia magnética a quien no se le exigía actuar limitándose a cambiar de personajes —indumentarias—) sino a esas míticas excepciones del firmamento, esas reacciones químicas fuera de toda medida y control: la cualidad que escapó a la silenciosa retórica y encarnó la fuerza desmitificadora por excelencia. Marilyn, Dean, Garland, Presley, Janis, Bogart, son íconos imborrables porque, entre otras razones, simbolizan la verdadera fiesta, aquella que no requiere saturarse de polvo de oro para buscar lo real: de ahí las galas invertidas en utilizar su exuberancia como "incentivo": es que esas figuras tocan la subversión verbal (hablan por sí mismas), la palabra nominada por el Gran Deseo. Ese registro radica en la ansiada cumbre de la pirámide hollywoodense (aunque la mayoría de los actores confunden la forma con el fondo, atribuyendo la fuerza desmitificadora a los gestos, las particularidades del vestir o del pronunciar).

La estrategia quiso sustituir los tamaños del mito por fórmulas artificiales: por eso la pantalla estadounidense depende hoy en día de los tipos, cuya proliferante lista es sin duda una extrema forma de la añoranza. Si no se pueden crear mitos, aparecerán los tipos nostálgicos de los mitos. El cine norteamericano parece una gama inabarcable no porque sus criaturas sean tan plurales como los seres humanos, sino porque son miles los tipos que engloba: desde el "vengador anónimo" y el "pícaro seductor" hasta la "liberada conservadora" y la "ingenua nihilista". ¿Cuántos de ellos buscan a Marilyn o a Bogart? Significativa en este aspecto resulta la lucidez de *Sueños de seductor* (Herbert Ross, 1972, con guión de Woody Allen según su obra de teatro *Play It Again, Sam*), que lleva hasta las últimas consecuencias la fascinación por uno de esos mitos. Allen —que jugara el juego haciéndose famoso al encarnar un "tipo nostálgico de un mito", el intelectual neurótico y sensible— ahonda en el conflicto hasta dibujar una presencia no sólo "típica" sino humana; de paso revela el mecanismo esencial de la estrategia: por más insólito o retorcido que sea un personaje hollywoodense, habrá de corresponderle un tipo preciso para tocar al público (describirlo por medio del sentimiento), y hasta para inventarlo si es menester. Se tra-

ta de manipular una básica condición norteamericana, el deseo del origen, para ir poco a poco creando no a quienes pudieran realizar ese deseo sino a quienes acepten que la única forma de satisfacerlo es arrebatar a otros toda posibilidad de hacerlo real.

Las secuelas de películas exitosas del pasado se deben al anhelo de remontar la corriente hasta la exuberancia rebelde del mito, en busca del punto del desvío. Desde *King Kong* (1933 y 1976) hasta *La marca de la pantera* (1942 y 1982), el desigual resultado de las segundas versiones



(casi por regla decepcionantes) afirma que recordar no es ocupar el pretérito y que incluso los que "hacen memoria" siguen hacia adelante indefectiblemente. Quizá de ahí la básica psicopatía de los "tipos": huir en ambos sentidos de un presente mudo. El deseo de ocupar el tiempo ido se prolonga en el de conquistar el futuro: arrancar a aquél su secreto es imponerlo a éste. Reordenar la enunciación del pasado es cambiar un hecho: el exilio del tiempo y la palabra míticos; también corresponde a manipular el porvenir y convertirlo en fuente a la que se retorna. Ambas mecánicas equivalen a desarticular el presente: así sea de forma indirecta, reconocen la Gran Ausencia aquí y ahora.

Un "tipo" funciona en tanto muestre las heridas de su desarraigo y su desesperada ansia de retorno. Sin embargo, sólo "funciona" si fracasa en su intento, si buscando la Palabra no consigue sino balbucear y/o desgarrarse la garganta. Hollywood disfraza sus raíces nacionales pero no las desconoce: sabe perfectamente que un origen nebuloso lleva a confundir "ayer" con el comienzo. Éste es la meta, pero no como enunciación abierta y crea-

tiva sino como desahogo temporal, fugaz creencia. El "tipo" irá en pos del mito (tal empresa será su único motor) con un fracaso previo; sólo se le permite "buscarlo", no encontrarlo: hacerlo sería en el acto dejar de "funcionar", quebrantar el realismo, caer en lo inverosímil.

El origen estará "ayer", es decir, en la convención de una fecha de arranque (¿las primeras colonizaciones, los iniciales viajes de los "pioneros"?): más atrás no habrá de localizarse sino el más gélido de los vacíos, la más aterradora de las ausencias. Por el juego de espejos, el lejano futuro queda de igual modo concebido: de ahí que el "tipo" exija mañana la fuente verbal de ayer: teme a una mudez a la que —dadas las reglas del estratega— ya ha sido condenado de antemano.

### 3. La constitución imperial

Sin posibilidad de crear mitos (contacto con el Gran Deseo), en la pantalla norteamericana se da una feroz contienda de "tipos". Ni siquiera son ya posibles esos corrimientos intermedios en los cuales un ser humano especialmente carismático o muy significativo en su emplazamiento cultural se hacía más fuerte que cualquiera de sus representaciones. Dos ejemplos: aún hoy perdura intocada la fascinación que Harry Houdini ejerció en su tiempo; se ha olvidado el afán de Tony Curtis por pulsar ese acorde protagonizando la película correspondiente (*El gran Houdini*, George Marshall, 1953). Asimismo, el singular arraigo de Glenn Miller continúa superando a James Stewart en *Música y lágrimas* (Anthony Mann, 1964). No se recuerda a Curtis o Stewart por haber tenido a su cargo esos papeles, y las cintas no hacen sino ahondar el misterio que infructuosamente quisieron aprehender (esterilizar). Como en tantas otras películas hollywoodenses, esa imposibilidad se da como un hecho —"se puede buscar pero no encontrar"— para encubrir que reposa en dos leyes de la "Meca del cine": "toda búsqueda debe traducirse en sentimientos" y "buscar será huir de lo buscado" (acaso el mayor logro de los filmes de Marshall y Mann sea el de erigirse en metáforas involuntarias del escapismo en dos de sus niveles, el primero hondo y resonante, el segundo superficial pero también sincronizado con el rostro de una época).

El ámbito cinematográfico norteamericano no quiere "personajes" sino personas infinita, desesperadamente verosímiles. ¿A cuáles si no dibuja con especial gusto que a aquéllas que aparentan lle-

var el entretenimiento a su ilusoria ruptura? Las películas que "denuncian" o hacen exotérico el "mal" interno son elevadas a primerísimo objeto de consumo porque pertenecen a la gran tradición de las nominaciones (y ella reposa en un sobreentendido: es preferible "cualquier" verbalización gutural y restringida que la mudez ulterior, absoluta). Por ello no importa qué tan corrosiva sea la denuncia —y mejor mientras más purulencia muestre—: la frontera es inamovible. Jack Lemmon será nominado por *El síndrome de China* (James Bridges, 1979) lo mismo que Shirley MacLaine por *La fuerza del cariño* (James L. Brooks, 1983); Warren Beatty pasará de *Asesinos S.A.* (Alan J. Pakula, 1974) a la visión contraria en su propia *Reds* (1981); John Badham dirigirá *Juegos de guerra* (1982) y *Relámpago azul* (1983) con la misma convicción que invirtiera en *Fiebre de sábado por la noche* (1977). Bastará ver el risueño escándalo cuando Marlon Brando rechaza su Oscar por *El padrino* (Francis Coppola, 1972), o la "arrepentida" mirada que la fiesta se dirige a sí misma en la película *El Oscar* (Russell Rouse, 1966). En el colmo de las metáforas, el imperio ha llegado a ser regido ni más ni menos que por un actor.

La constitución imperial requiere, entre sus demás industrias (y al lado de la fundamental, la bélica), una fábrica de sueños. La identidad suprema, la genealogía que se oculta en los más lejanos productos tiene su mejor exponente en *Un día después* (Nicholas Meyer, 1983), filme cuya prioridad era magnetizar el voto en una campaña de reelección presidencial; también se refleja en *Todos los hombres del presidente* (Alan J. Pakula, 1976), "show" que recoge aquel otro espectáculo periodístico que precipitara incluso una renuncia ejecutiva mientras que años de denuncias sobre Vietnam no alteraron un ápice la *actuación* del alto mando. (¿Qué lenguaje se hablará en las "reuniones cumbre", foro para la montaña imperial?)

Caretas, polarizaciones, ruptura de lo real para sustituirlo no por un simulacro fácilmente detectable, sino por una cuidadosa definición de la realidad que se alimenta constantemente de la retórica histriónica. El tiempo se fuga desde un instante desarraigado: ¿será suficiente crear un orden convencional y "creérselo" con base en la negación de otros órdenes no convencionales? Las fronteras de Hollywood coinciden con las del país. El mundo es una película: de ahí la indescriptible soledad que trasluce la pantalla. ♦

# Libros

## LA SABIDURÍA DE LO INCIERTO

Por Héctor Ceballos Garibay

No sólo la revolución científica, el protestantismo y la secularización tienen gran relevancia en el proceso de creación de la modernidad en Europa; igualmente, como lo aduce Kundera, la novela cumple un papel esencial en el desarrollo del pensamiento crítico y en la formación de la autoconciencia de los sujetos sociales.

Desde esta perspectiva, puede decirse que Cervantes y Rabelais son tan importantes para la fundación del mundo moderno como Descartes y Bacon. En forma similar, Sterne y Diderot resultan tan indispensables como Hume y Kant.

El novelista adquiere, de acuerdo con la concepción de Kundera, una nueva y más profunda dimensión: no en tanto que historiador o profeta sino como "explorador de la existencia". De esta forma, el escritor asume su papel crítico reflexionando acerca de la realidad humano-social, a la cual concibe como mundo contradictorio donde impera la *ambigüedad* y la *relatividad*.

Al meditar en torno de la "ambigüedad esencial de las cosas", el novelista posee como única certeza la "sabiduría de lo incierto". No existe, por ello, una Verdad absoluta, más bien se puede decir que la realidad está conformada por un haz de verdades relativas que, aun entrando en mutua contradicción, conservan sin embargo su razón de existencia.

La novela, en tanto refiguración estética de la ambigüedad del mundo, avanza a través de la creación de "egos imaginarios" (llamados personajes), mediante los cuales se recrea ese fascinante espacio imaginario "en donde nadie es poseedor de la verdad y donde cada uno tiene el derecho de ser comprendido".

El espíritu de la novela se sustenta en la crítica, la duda constante y la comprensión exenta de maniqueísmos. Por ello, afirma Kundera, la relatividad y ambigüe-



Milan Kundera

dad de las cosas desmienten la validez de una Verdad absoluta que pretende imponerse mediante la ideología o el poder característicos del universo totalitario.

La novela, a diferencia de las ideologías, no emite juicios morales: no pontifica sobre quién representa al bien y quién al mal. En otras palabras, la novela no hace juicios apodícticos ni dogmáticos. Al respecto, el escritor checo dice que "fuera de la novela, nos encontramos en el terreno de las afirmaciones: todos están seguros de lo que dicen: el político, el filósofo, el portero. En el terreno de la novela no se afirma: es el terreno del juego y de la hipótesis. La meditación novelesca es, pues, esencialmente interrogativa, hipotética".

Incluso respecto de las ciencias humanas, la novela se muestra más flexible y abierta en lo que concierne al conocimiento profundo del alma humana. Por esta razón, en alguno de sus textos Kundera advertía que muy poco sabríamos del amor, los celos, el miedo, el placer, los sueños, etcétera, sin la existencia iluminadora de la novela.

Las aportaciones de la novelística al autoconocimiento humano han sido, por desgracia, poco reconocidas por parte de los científicos sociales. Sin embargo, como lo plantea Kundera, "la novela conoce al inconsciente antes que Freud, la lucha de clases antes que Marx, practica la fenomenología (...) antes que los fenomenólogos. ¡Qué fabulosas descripciones fenomenológicas las de Proust, quien no conoció a fenomenólogo alguno!"

La novela no únicamente contribuye a escudriñar la vida concreta del hombre, sino que también se convierte en un precioso instrumento para proteger a la humanidad contra "el olvido del ser". Efectivamente, a través de la escritura es posible mantener "el mundo de la vida" bajo una iluminación perpetua. La memoria contra el olvido, como lo advierte el