

EL CINE

Meditación sobre *El silencio*

Por Salvador ELIZONDO

El cine es, sin lugar a duda, una forma de escritura que permite concretar, en términos de experiencia, lo inanimado, lo silencioso. Esto último sobre todo. Hace aproximadamente dos años se publicaron unas declaraciones de Ezra Pound en que éste afirmaba, después de haber realizado una obra poética de grandes aspiraciones, que su verdadera vocación era el silencio. Extraña e inquietante forma de negar el sentido del universo en quien ha hecho del lenguaje la manifestación más evidente de la vida. La aceptación de no romper ese sello que encierra la esencia aparente de la comunicación constituye, en cierto modo, una dimensión capital de nuestro tiempo. El silencio, con su presencia ominosa parece haber socavado los fundamentos del lenguaje. ¿Acaso *Un Coup de Dés* no es la tentativa encarnizada de concretar, mediante la escritura, un rumor vago, la ausencia de lenguaje? La evidencia de una interioridad expuesta a la mirada furtiva es su carencia de habla. Tal vez así lo ha comprendido Ingmar Bergman al hacernos entrega de este testimonio acerca del alma humana contra el que el escrutinio pormenorizado de la sensibilidad no sabe proferir más que un grito, esa manifestación extrema del silencio. Y no porque el habla haya perdido su sentido esencial, sino porque el arte ha descubierto para ella una forma superior de manifestación hecha sólo de miradas, de gestos, de experiencias que no pueden traducirse en palabras y sólo mediante un *tour de force* exhaustivo, en imágenes. El cine, desde 1930 considerado como una expresión gráfica y móvil del habla, recobra de pronto su verdadera esencia, lo que quiere decir que nadie traiciona sus orígenes impunemente. La posibilidad de instaurar un nuevo cine mudo nunca pasó de ser una especulación cara de los cineastas supercivilizados. Desgraciadamente nunca trascendió tampoco los estrechos límites de lo hipotético. Pero es que difícilmente hubiera podido ser posible la creación de un cine silencioso antes de que la preocupación fundamental de éste no fuera la interioridad de la vida.

¿Qué es lo que se esconde más allá o más acá del significado de las palabras? Un mundo en el que los hechos se producen sin el preámbulo y sin el corolario de su explicación verbal. La experiencia interior, como la llama Bataille, ese encuentro de la presencia transitoria de los cuerpos que carecen de una justificación lógica, sólo puede producirse en el ámbito *sosegado* de la noche oscura del alma. Las palabras proscriben el verdadero sentido de los acontecimientos. Es preciso que el drama se escenifique en el escenario desarticulado de la incomunicabilidad. Con ello las peripecias de lo objetivo serán más viables de ser apresadas por el entendimiento. ¿Es preciso entonces recurrir a un acervo henchido de formas, de "fantasmas"? De ninguna manera. Es preciso tan sólo saber elegir un punto de vista. El cine de Bergman es un cine que se funda en la elección de un punto

de vista al que el cineasta somete absolutamente toda la acción. El gesto más fútil, el desplazamiento más nimio contienen, vistos desde determinado punto, el horror y las posibilidades de un éxtasis supremo. Bergman se constituye en el testigo imperceptible de una intimidad brutal. ¿Por qué, si no, nos otorga su testimonio del orgasmo, reiteradamente, desde el punto de vista de un crucifijo, desde el borde superior de la cabecera de la cama?

Se trata de ver, no de explicar. La visión de un hecho reducido a sus manifestaciones esenciales constituye su explicación misma. El lenguaje, para ser sincero, necesariamente ha de ser la consecuencia de un prejuicio acerca de lo que con él se expresa. La visión fenomenológica, para ser absolutamente certera, sólo puede producirse al margen de las palabras. Toda definición es una interpretación, una exégesis del *en sí*. Es por ello que el lenguaje, como lo demuestra la poesía, es la manifestación más elevada de la subjetividad. El cine, que es una manipulación primordialmente "óptica" del mundo, promueve y propicia una manipulación eminentemente objetiva de la realidad. La aprehensión de esa objetividad, para ser válida, no requiere de otro lenguaje que el de su inmanencia. Y no por otra razón, sino por la de que el significado de la realidad es la realidad misma.

El silencio propone, en el plano de la psicología trascendente, el problema de la incomunicabilidad. Esta afirmación encierra una aparente contradicción de términos: ¿puede ser comunicable el sentido profundo de la incomunicabilidad? Cabe pensar que Bergman se ha planteado un problema de orden meramente filológico. Sí, pero hay algo más que esto. El punto de vista. El punto de vista elegido por Bergman para ver lo que acontece. La elección de este "emplazamiento" obedece a una agudeza analítica mediante la cual se rechaza toda posibilidad de crear símbolos. Mu-

cho se ha discutido acerca del simbolismo de Bergman. Esta discusión demuestra claramente el carácter incierto que las palabras pueden tener fuera del ámbito de la poesía y demuestra también nuestra propensión atávica a dar el nombre de *símbolo* a toda manifestación que requiere, además de sí misma, de palabras para revelar su sentido. Bergman, por el contrario, nos propone un universo inquietantemente diáfano; un universo de significados inmediatos que las palabras no harían sino comprometer a expensas de su verdad, de la certidumbre con que podemos conocerlos. Veinte siglos de cristianismo nos han infundido la necesidad gratuita de pensar en términos de símbolos. Hemos sustituido la realidad, como consecuencia de una moral viciada, por sus representaciones menos inquietantes: mientras Antonioni nos explica el tedio mediante un discurso tedioso, mientras Camus trata de desentrañar el sentido del calor sofocante en la estructura moral de la personalidad de uno de sus personajes, mientras Bataille trata de descifrar el sentido del erotismo en la semejanza entre el coito y la muerte, Bergman simplemente nos hace entrega del tedio, del calor, del coito en los términos no de un *más allá* sino de un *más acá* impermeable todavía a los equívocos del lenguaje.

El silencio es una obra que se propone revelarnos la máxima intensidad de la luz con que se ilumina el alma humana. En las otras dos películas que junto con ésta constituyen la magna trilogía de Bergman en torno a la incomunicabilidad y lo comunicado, *En un espejo turbio* y *Luz de invierno* se plantea la gran ecuación que hace del cine una manifestación fundamental de nuestra época: la ecuación entre el silencio y la luz. No porque se nos ofrezca una fórmula de salvación, una jaculatoria capaz de remitirnos a la beatitud ansiada, sino porque, sumida en ese silencio que la singulariza, nuestra condición de condenados se puede convertir en una certidumbre. Toda la trilogía es como un camino que va desde la locura hasta la lucidez pasando por el abandono de Dios, en quien el pastor de *Luz de invierno* sólo encuentra una imposibilidad de diálogo al igual que en su amante, cuya carta no es, al final de cuentas, sino una sucesión de pala-



"...sólo encuentra una imposibilidad de diálogo..."

bras que nada significan. Pero si bien en estas dos películas las palabras son o bien los proferimientos de una demente o la representación de una impotencia para entablar un diálogo, éstas persisten como meros fantasmas auditivos. Aun cuando sirvan para designar a la divinidad, ésta no es más que un insecto gigantesco y aterrador o bien, para el pastor Ericsson, como para el personaje de Joyce, un grito en la calle, un sonido que no forma parte de ningún diálogo. En *El silencio* desaparecen totalmente una vez que está visto que nada significan. Quizá el único proferimiento, en toda la película, en que las palabras adquieren un cierto sentido lógico es aquel en que Anna demuestra lo único que se puede demostrar mediante palabras: que las palabras nada significan. "Tú que eres inteligente —dice a su hermana onanista—, tú que has pasado tantos exámenes y traducido tantos libros, ¿puedes decirme una cosa?... Cuando murió nuestro padre dijiste: 'Ahora ya no quiero vivir más.' Y en el fondo ¿por qué sigues viviendo?..." Quizá la razón oculta detrás de este afán por definir la banalidad del lenguaje es la aceptación absoluta del hecho de que todos los hombres van creando, conforme viven, una soledad que acaba por adueñarse de ellos y ¿qué valor puede tener toda posibilidad de comunicación, qué función tiene la palabra allí donde sólo es posible hablar a solas, donde sólo es posible el balbuceo informe del tarado mental que subsiste y se manifiesta patentemente en nuestra soledad?, ¿qué podemos decirnos a nosotros mismos que no sepamos ya al margen de las palabras?, ¿qué diálogo que no sea el acoso

demente de una conversación de imbéciles podemos entablar con nuestro reflejo en un espejo manchado? Sólo permanecen en pie dos posibilidades para el empleo del lenguaje: el psicoanálisis y la oración, pero ¿quién nos garantiza su validez si de antemano sabemos que aquél es un vómito y ésta una petición dirigida a un sordo? Queremos hacer gala de nuestros dones o de nuestros logros. "La palabra es la esencia del hombre", decimos para estimular nuestro orgullo precario y sin embargo al margen de estas posibilidades inherentes a la problemática comunicación que plantea el lenguaje, Bergman nos muestra que la comunicación efectiva entre Anna y el desconocido se reduce a un connubio sodomítico en el que todas las palabras salen sobrando. Y en este sentido el cine es capaz de explicarnos las cosas sin el recurso literario, cuando no confuso, del lenguaje. Mientras los personajes de Antonioni tratan de *demostrar* su estupidez *diciendo* cosas estúpidas, los personajes de Bergman demuestran su realidad presentándose como hechos cuya explicación reside no en lo que hacen sino en lo que son. Y esa cualidad sólo es comunicable cuando la cegadora luz del silencio se abate sobre ellos. *El silencio* es el acmé de la trilogía, la obra en que el lenguaje, ideáticamente reiterativo, de *En un espejo turbio* y de *Luz de Invierno* se depura hasta convertirse en esa gran "imagen" en la que nuestras emociones caben a su sanchas sin que para ello tengamos que expresarlas: la imagen tangible y evidentísima de lo que transcurre *más acá* de las palabras, la imagen visible del silencio.

jadas; todas pertenecen obviamente a la cultura huasteca, del norte de Veracruz: entre ellas están varios rostros de ojos rasgados, grandes orejeras y aplicación de un brillante color negro en ojos y barba. Tanto así que no sabemos si realmente puede hablarse de una "cultura de Remojadas"; ¿no se tratará más bien de una fase en la evolución de las culturas amalgamadas del Golfo, mezcla de los antiguos olmecas con los totonacas y los huastecas? Esto nos llevaría también a posponer en varios siglos el florecimiento de Remojadas como centro eventual de esta cultura. Todo esto es hipótesis, y se basa en la aseveración de que todas las piezas en exhibición fueron efectivamente halladas en la región de Remojadas.

Veamos ahora las piezas mismas. Todas son de barro; algunas, decíamos, son "sonrientes": la sonrisa es estereotipada, desde luego, pero hay algún ejemplar en que el artista ha logrado animar el rostro en la modelación de boca, mejillas y ojos; los tocados son trapezoidales adornados con motivos geométricos: la frente es rehuida, la forma del rostro en general triangular. Son típicos rasgos totonacas. Otro grupo está integrado por figuras de sacerdotes y guerreros, con inmensos tocados de plumas y otros materiales, ataviados con faldas y elegantes mantos, adornados con grandes orejeras cilíndricas. Las figurillas, muy pequeñas, son de cuerpo entero, y se apoyan en una especie de trono. Algún rostro parece tener influencia teotihuacana, aunque es menos rígido. Abundan las figuras de animales: perros, monos, aves, y alguna figura humana con cabeza de animal (¿máscara?). Estas figurillas están modeladas libremente, con un gran sentido del movimiento. Su actitud no es hierática, sino más bien cotidiana: gente platicando, algún guerrero caminando con el escudo al frente, una mujer con su hijo al lado y preparando la comida, otra con un cántaro sobre la cabeza, un hombre cargando un caracol, otro sentado con las piernas en alto y con muletas. La ductilidad del barro ha sido muy bien aprovechada en estas figurillas. Varias tienen rasgos que recuerdan al huehuetéotl de la cultura preclásica del Golfo: el dios viejo, con su carita de anciano con puntiaguda barba.

Y un tercer grupo está formado por piezas individuales, sin duda las más valiosas de las expuestas. Entre ellas resalta una cabeza de tamaño natural, con un tocado parecido a un turbante y tatuaje en las mejillas. La boca entreabierta, la mirada dirigida a un punto indefinido, el fino modelado general, hacen de esta cabeza una pieza conmovedora dentro de su sencillez. Otra figura de cuerpo entero, como implorante, con los brazos en alto y las piernas abiertas y aplanadas, nos hacen recordar las figuritas recortadas en amatl de la Sierra de Puebla; la cara presenta los ojos muy juntos, la expresión es desagradable, pero el conjunto convence como pieza única. Otra figura extraordinaria es la de un hombre acostado sobre una cama de proporciones arquitectónicas; tiene el vientre oprimido por un ancho cincho y con las manos se aferra a una barra que tiene en la cabecera. Podría ser un hombre "chípil", un hombre que sufre los síntomas y dolores de parto de su esposa. Pero ¿quién sabe? Tanto esta pieza como todas las demás requerirían un concienzudo estudio.

ARTES PLASTICAS

Exhibición de barro prehispánicos

Por Jasmin REUTER

En la Galería Universitaria Aristos se exhibe una colección de figuras de barro prehispánicas, de la "cultura de Remojadas", donada a la UNAM por William Spratling. Ante este lote de cerca de cien figurillas se nos plantea una alternativa: estudiar estas obras en busca de su valor arqueológico o en busca de su valor estético. O hacer un análisis combinado. En efecto, en las obras de arte de la cultura occidental, desde las griegas, se tiene por costumbre aislarlas de su habitat y examinarlas sólo desde un punto de vista estético, ya que su concepción de la vida se supone afín a la nuestra. En las obras de los pueblos "exóticos", en cambio, como son los orientales, los prehistóricos, los prehispánicos, la tendencia ha sido más bien arqueológica: hacía falta conocer la manera de vivir y de pensar de estos pueblos para poder llegar a captar su manera de expresarse sin tratar de identificarla con o de ajustarla a las concepciones occidentales. De aquí la importancia que ha adquirido la arqueología para el análisis estético de las producciones artísticas de todas esas culturas, pues ella nos explica el porqué de tales o cuales formas, de los símbolos, la base religiosa o mítica, costumbrista o mágica de colores y actitudes. Para limitarnos

a México, es obvio que gracias a la arqueología somos ahora capaces de comprender y de apreciar estéticamente las obras teotihuacanas y toltecas, mayas y zapotecas, aztecas y tarascas. Pero del mismo modo quedan aún en la penumbra varias otras culturas, de las que se conservan restos suficientes como para proponer una serie de hipótesis, pero no tan nítidos como para reconstruir la cultura a la que pertenecieron. En este caso están por ejemplo la cultura olmeca y la que aquí nos ocupa, la de Remojadas, región situada al centro del actual Estado de Veracruz.

Por desgracia, esta importante exhibición carece de las imprescindibles notas aclaratorias. Los breves párrafos incluidos en el Catálogo no bastan para dar una idea de lo que fue esta cultura. Así, por ejemplo, no se hace una distinción que consideramos elemental en las obras mostradas: no todas son propiamente de la "cultura de Remojadas" (que parece haber florecido por los siglos V y VI de nuestra Era). Algunas son francamente totonacas, como el fragmento de una cabeza de jaguar y toda una vitrina llena de las llamadas "caritan sonrientes"; son, pues, posteriores en varios siglos al supuesto auge de Remo-