

de los inconformes forman la trilogía cimentadora del Estado como único constructor. Eventualmente, críticos y artistas parecen modificar algo, aunque en realidad no pasan de proposiciones triviales, con las que la avenencia se produce conformando una tendencia unificadora y reductora de la lucha ideológica a lo que, en sentido estricto, es una política cultural: el mantenimiento del poder, incluso en los sentimientos y percepciones por una clase social específica.

7. La crítica dominante no objeta el modo de producción artística dominante (exaltación individualista: el arte es creación inefable de un genio para la contemplación arrobada) pero tampoco su reproducción y circulación dominantes en bienales, concursos, museos y galerías asociados para ideologizar arte y artistas. Con esta ausencia de crítica radical prospera el mito y el rito de la democracia, devenida en aparato ideológico capaz de decidirlo todo porque manipula todo. Sin ninguna perspectiva artística diferente a la del Estado, la crítica carece también de alternativa artística y de capacidad científica de explicación y transformación del arte. Las derivaciones poetizantes, el arrebato demagógico, el afán clasificatorio, el canto al civismo, la influencia de la museografía (devenida decoración de interiores) son modalidades de la carencia de alternativas de los artistas y, por lo mismo, relaciones de avenencia del crítico, como gestor de la indentificación entre *proyecto* artístico y *proyecto político* del Estado.

8. Rescatar la crítica en su radicalismo en el encuentro de las raíces de la producción, circulación y reproducción artísticas es ahora tarea principal para las prácticas transformadoras. Las recientes experiencias de los grupos de productores artísticos y, en especial, del *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura*, advierten cómo es posible trabajar con el Estado desde posiciones alternativas, sólo constructibles en cuanto se fundan en la ciencia de la historia y en las ciencias sociales. Sólo así, es posible negociar y proponer tendencias transformadoras de la ingerencia del poder político en las artes. Agruparse, discutir estrategias y tácticas sobre bases científicas, apropiarse de la circulación de las obras, reproducir el trabajo con el aliciente de crear nuevas relaciones sociales con otra hegemonía de clase de la que sostiene al Estado, pues ha sido en nuestra historia postrevolucionaria lo que dio claridad polí-

tica y viabilidad artística; tal como ocurrió en el Sindicato de Pintores y Escultores de los veinte, en la LEAR, Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y TGP en el Taller de la Gráfica Popular de los treinta y cuarenta, hasta llegar a los grupos posteriores a 1968.

Organizadas por los artistas más avanzados, al control estatal se han apoyado siempre en la historia concreta: en la que hacen las masas. Generalmente a la zaga, los críticos han tenido que desprenderse de academismos, voluntarismos y oportunismos para ponerse a la par. Hoy le toca, especialmente a los investigadores universitarios invitados por el INBA para enjuiciar a los pintores, producir la posibilidad democrática en la producción artística que los hechos mismos han puesto en crisis. En esta tarea, la crítica de la crítica dominante es tarea urgente.

10. Proponer que el tratamiento de un problema concreto como el comentado requiere sobre todo de proposiciones concretas, a estas alturas resulta un pragmatismo incapaz de salirse de la avenencia para limitarse a efectos voluntaristas y demagógicos imposibles de materializarse en prácticas distintas a las de los aparatos del Estado. El recurso de la teoría, su inserción en la ciencia, debería ser el gran recurso práctico especialmente de los investigadores universitarios involucrados en este caso. Obligados a postular una tendencia fundada históricamente, podrían dar línea a los funcionarios y comentaristas ahora perplejos por el lío cultural. De no conseguir esto, estarán probando, una vez más por incapacidad, que la única posibilidad de producción artística está fuera del Estado y sus aparatos ideológicos.

Obviamente, nada de lo anterior deviene teorismos si se advierte la necesidad de comprender las determinaciones actuales de la producción artística, única posibilidad de enjuiciar la trascendencia histórica de las obras. Contra la búsqueda de sentidos inefables y contra las averiguaciones formalistas de la discursividad como proceso cerrado en sí mismo, la crítica de la significación es el fundamento capital de toda práctica relevante de transformación de los códigos instituidos por el poder político para ser repetidos por los artistas surnidos en la espiritualidad donde, más que nunca, todas las vacas parecen pardas.

Alberto Híjar

Cine

Duras en la pantalla

Siempre que se inicia una sección nueva es necesario prever sus alternativas futuras. Sombrío terreno, como la oscuridad requerida para sus exhibiciones, el cinematógrafo propone el reto de su intrincada estructura significativa. Por lo tanto, es menester para el ensayista o el crítico de cine afrontar la aventura de la decodificación y del planteamiento de puntos de vista que colaboren en la forja de informaciones nuevas o renovadas.

Esta columna tiene la pretensión de informar y problematizar algunas cuestiones referentes al acontecer del cine y de sus creadores. Pretensión que se funda en el rechazo a las prácticas empíricas e "impresionistas" que abundan en los textos publicados en México. La aventura es obligada y, por lo mismo, es preciso que ardan las naves, pese a que el terreno parece desolado. La aventura comienza:

Marguerite Duras: La clausura del tiempo y la memoria

Roland Barthes al hablar sobre las relaciones del escritor con la lengua concluye que: "es el área de una acción, la definición y la espera de un posible". Esta idea sirve perfectamente para encuadrar la obra literaria y cinematográfica de Marguerite Duras que justifica la reciente exhibición, en el IFAL, de *India Song* y *Nathalie Grangier*. Obra utópica en pos de la clausura del tiempo y la memoria.

Creación intensamente contemplativa, la de la Duras, tiene cauces y razones concretas, perceptibles y herméticas, complejamente llanas y abundantemente ricas. Razones que adquieren forma en sus contactos con la *nouveau roman* y con las experiencias del cine de vanguardia.

En su novela *Détruire, dice* (1969) se lee:

— "¿Quién es el personaje de ese libro?

— Max Thor.

— ¿Qué hace?

— Nada. Alguien mira".¹

Unos párrafos más adelante aclara su proposición:

“¿Inventarías en tu libro?

—No. Describiría”.²

Escritora que juega con el azar de la mirada, traslada esa concepción a la iconografía y a la iconología de sus imágenes cinematográficas. Sus películas son visiones premeditadas que establecen una realidad y una verosimilitud propias, tan particular como el ritmo y los tonos con los que sus personajes dicen sus parlamentos o caminan o esperan o danzan.

Unos de sus trabajos iniciales lo constituye la adaptación cinematográfica del texto *Un dique contra el Pacífico* (*Barrage contre le Pacifique*, 1957), que se le encargó gracias a la calidad de su prosa en *Los caballitos de Tarquinia* (1953) y *El square* (1956).

Los hallazgos de la Duras tendrán espléndidos resultados en *Hiroshima, mi amor* (*Hiroshima, mon amour*, 1959), primer largometraje de Alain Resnais. Guión lleno de alteraciones cronológicas, donde la palabra, la narración, cobra un papel fundamental y se mezcla con las secuencias de tal manera que el discurso se vuelve polisémico y su sentido se enriquece. La escritora traza sus directrices a través de los infortunios de una memoria asediada por un tiempo pasado, memoria que hace presentes los recuerdos infaustos de la Segunda Guerra Mundial hasta lograr una historia compleja sobre los avatares de una temporalidad en eterna pugna, lucha de opuestos entre pasado y presente.

En 1961, Henri Colpi, antiguo editor de Resnais, incursiona como realizador y filma *Una tan larga ausencia* (*Una aussi longe absence*) en base a un guión elaborado por Marguerite Duras y Georges Jarlot. Cinta que sorprende por el uso de los *tiempos muertos*, momentos sin una acción explícita, y que es, ante todo, una espera. Palma de Oro en el Festival de Cannes en reconocimiento a las aportaciones técnicas y dramáticas de Colpi.

Un poco antes, Marguerite Duras trabaja la adaptación de su novela *Moderato cantabile*, (1960) que filmará Peter Brook, conocido sobre todo por su labor teatral. El filme carece de una verdadera unidad y sus errores de angulación y de ejes visuales harán inoperante el libreto.

La música (*La musica*, 1965-66) es un primer ejercicio estilístico. Codirigido con Paul Seban es un ejemplo admirable por sus aciertos en la estructuración de su banda sonora. Pero, de hecho, su primera cinta se podría encontrar en *Détruire, dit'elle* (*Des-*

truire, dice, 1970), de la que afirmó que: “Por destrucción capital entiendo también la del juicio, la de la memoria, la de todas las coerciones y especialmente la de todo cuanto procura el conocimiento. Yo estoy a favor del cierre de las facultades, de las escuelas, etcétera; pero sé al mismo tiempo que estoy en la utopía. Lo cual no me importa”. En *Détruire, dit'elle*, una obra sin lógica aparente, con un conjunto de imágenes de suceder moroso, de ritmo lento y sin alteraciones, donde “la anécdota no es lo que falta, sino su carácter de certeza, su tranquilidad, su inocencia”.³

En sus próximos filmes emergerán los tiempos proustianos y se harán patentes las deudas de la Duras con el autor de *En busca del tiempo perdido*. En *Jaune le Soleil* (1971) de manera inexperta y sin la profundidad que se manifiesta en *Nathalie Grangier* (1972); crónica de una espera, las impresiones de la exterioridad parecen agonizantes, con una leve efervescencia y una inmovilidad que se presentía en la geometría de los mosaicos de un cuarto, o en

unos postes con sus cables de líneas paralelas, o en un jardín sin sorpresas donde una niña juguetona se pasea y observa los reposos y las acechanzas discretas de su madre. La llegada de un intruso suspende momentáneamente la cotidianidad de las mujeres, la vulgaridad de un vendedor se mezcla, pero no se integra, al apaciguamiento y sobre todo a la realidad de esos seres femeninos. El vendedor se vuelve cómplice de ellas a través de su mirada, pues en el futuro aflorarán los recuerdos y las sensaciones, pero la realidad ya habrá determinado sus cambios y sus persistencias.

Nathalie Grangier es una película sobre las circunstancias de una espera sombría, una espera de esperanzas ocultas y asombros balbucentes. Con tiempos que son memoria y percepciones reiteradas que están a la caza de un conocimiento apenas descifrable. La reducción anecdótica no existe para la Duras, sus obras se mueven en la pluralidad de sentidos y sus interpretaciones sólo requieren de un mínimo asomo a sus trabajos literarios.

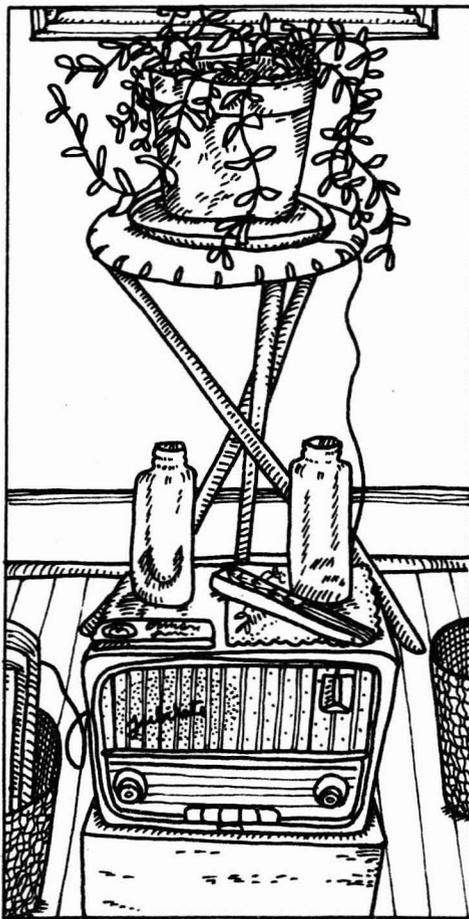
En *La Femme du Gange* (1973) hacen acto de aparición las experiencias en Asia, la Duras nació en la Conchinchina (el actual territorio de Vietnam). Memoria que golpea en el cráneo e historia incontada de una colonización imperialista, voraz e insatisfecha; la óptica de la forastera que observa las situaciones y se siente en la obligación de compartir su mirada y sus temores.

Sin embargo, la mejor cinta de la Duras es *India Song* (1974).

Inteligentísima lucha contra el espacio visual y sus condenas. Los personajes están filmados en su condición de figuras reflejadas o evocadas por las voces que narran y dan sentido a la película. Los espejos muestran, pero no explican, las miradas aprehenden, pero difícilmente descubren cosas. La unión sistemática de acciones contempladas y descritas por medio de la alocución o de larguísima diálogos con voz fuera de cuadro (en *off*) no se superponen a los movimientos de los actores, operan como un juego de designaciones que precisan y *anclan* lo que se ve en imágenes.

Los personajes jamás hablan en escena entre ellos. Sus reflexiones son monólogos interiores, que habría que agradecer a la inventiva de Dujardin y, posteriormente, su inclusión en el cinematógrafo, a cargo del Hitchcock de *Murder* (1930).

Burgueses encerrados en un mundo saturado de inflexiones y de sonidos del pasado, ruidos ordenados en el caos de la



memoria, evocación de una vieja melodía india; la cámara se aferra a tres ángulos interiores, tres encuadres que se repiten a lo largo de una gran parte de la película; lo demás se resuelve en largos movimientos laterales que ubican el aspecto físico de la mansión de la embajada francesa en la India, así como también un acucioso recorrido por un mapa de extrañas geografías.

En *India Song* los sonidos son muy importantes, el grito del vicecónsul es una señal inequívoca de sus pasiones por la esposa del embajador de Francia, su estruendo es el estallido de la memoria, su grito no es virgen porque imanta imágenes de tiempos idos. Su voz es una cadena de significaciones que crean el rechazo y la expulsión de la residencia diplomática, exilio involuntario que conlleva a la reacción adolorida y punzante del lamento nocturno. En *India Song* el retorno al tiempo de Proust es obvio, con su carga de anhelos de clausuras y del choque con la utopía. Su génesis es *Hiroshima, mi amor*, con las implicaciones de la guerra, en este caso la de Indochina de 1954, y la contemplación revulsiva del pasado. Los amoríos que regresan al presente y pinchan la memoria.

Son nom de *Venise dans Calcutta désert* (1976) es el intento de la petrificación de los recuerdos. Escenografías hermosamente solitarias en un espectáculo esteticista y complaciente. Complaciente hasta el grado de un apoliticismo que no es capaz de diferenciar los niveles entre el ánimo colonialista, y la desubicación política. La Duras naufraga y se sumerge en sus propios reinos de la contemplación. De esto no quedará la menor duda, pues en su último filme *El camión* (*Le camion*, 1977) el experimento cuasibrechtiano se transforma en una parrafada con alusiones directas que se orientarían hacia una posición conservadora. En *El camión*, la propia Marguerite Duras aparece en pantalla para conversar con el actor Gérard Depardieu. La idea era que el interlocutor descubriera un texto (a través de su discurso verbal) y la escritora anotara sus reacciones registrándolas en la filmación. El experimento es de gran interés y se sitúa dentro del mejor cine *avant garde*, pero, al mismo tiempo, se pierde en los laberintos de su propia inventiva, es decir, la película es una especie de Frankenstein, un monstruo que terminará por destruir a aquel que le ha dado vida. Así pues, la Duras se autoextermina a lo largo de sus farragosas charlas con Depardieu. Las pláticas sólo se interrumpen por un

plano fijo que plasma la trayectoria de un camión que recorre una carretera.

La Duras tendrá que recuperar el terreno perdido o su cine se convertirá en un pasatiempo ocioso como ha ocurrido con el de Robbe-Grillet.

Notas

1. *Destruir, dice*: Marguerite Duras, Barral, 1972, p. 32.
2. *Idem*: p. 33.
3. *Por una nueva novela*: Alain Robbe-Grillet, Seix-Barral, 1965, p. 43.

Andrés de Luna

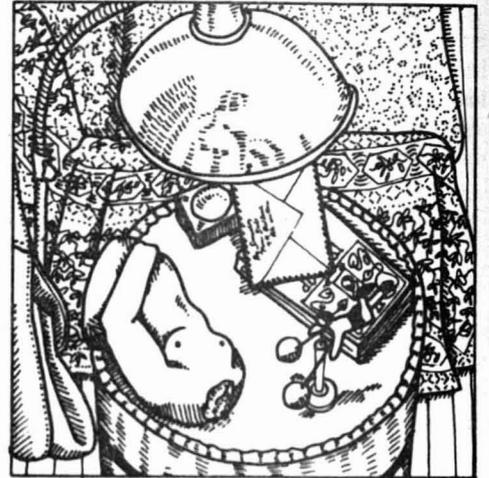
Multimedia

La televisión: una legitimación diferida

Desde que Theodor W. Adorno definió los efectos de la televisión en términos de anestesia e indiferencia, pocas aportaciones originales han venido a iluminar este campo. Ha sido el italiano Furio Colombo quien ahora nos adelanta una brillante tesis sobre el papel mediador de la televisión, al concebirla como un mecanismo de legitimación de las contradicciones sociales por efecto de lo que él mismo ha bautizado como "participación por delegación".

Esta tesis se apoya básicamente en los mecanismos de justificación que el espectador pone en marcha al observar el hambre, la rebelión o la sed, filmadas y transmitidas por su televisor: el hecho de que alguien observe y registre el fenómeno filmado produce automáticamente en el espectador la sensación de que existe (en alguna parte) una reflexión sobre esta sed o esta sequía, reflexión que parece implicar, de alguna manera, la eventual solución del problema televisado. Este razonamiento —de carácter involuntario— permite al espectador mantener contacto con lo que ha sido registrado, pero simultáneamente lo exime de toda participación real.

Así pues, sólo se "participa" en la medida en que se delega la responsabilidad de modificar dicha situación a los mismos observadores, que por el hecho de observar y registrar el fenómeno lo han incorporado a



un universo en el cual todo puede ser controlado: el universo de lo racional.

Por otra parte, la preponderancia de la "verdad" sobre la "belleza" —exigencia natural de la transmisión directa— convierte a la televisión en una prueba de verdad, precisamente en el momento en el que su credibilidad oscila entre los extremos de lo absoluto: la imagen transmitida sólo puede ser creíble en términos totales o nulos, nunca con el carácter relativo de la experiencia individual. Por ello mismo, la experiencia televisada posee, paradójicamente y en términos generales, una mayor confiabilidad que la experiencia directa del ojo humano.

En este proceso, que podría ser descrito como una transformación de *pueblo* en *público*, se llega finalmente a identificar la accesibilidad a las imágenes con la accesibilidad a las instituciones, cuya separación sólo parece ser distinguida por una élite de espectadores.

Aunado a todo lo anterior, este último factor provoca dos fenómenos no necesariamente simultáneos: 1) la absorción de atención y energías políticas al terreno vivo (se prefiere ver un mitin o cualquier otro acto solidario por televisión que participar en él efectivamente), y 2) la eventual crisis en la base de los movimientos y los partidos políticos.

No resulta extraño, entonces, constatar que el impacto producido por los grupos marginales depende en gran medida de sus connotaciones visivas, pues la TV ha establecido una relación indisoluble entre *revolucionarios* y *filmable*. Como consecuencia, los grupos hostiles a las instituciones tradicionales "acaban por programar un espectáculo allí donde habían anunciado un gesto de revolución".