



LA SE DUC CIÓN DE LO IN

Josep M. Vilageliu

DE CI BLE

La imagen como hipnosis, el placer de perder la identidad, la disolución de nuestro yo en unos personajes que viven una realidad ajena, fluir al compás de un tiempo hecho a retazos de otros tiempos, pero vivido como un presente continuo. La imagen: un largo travelling avanzando en la noche a lo largo de unas vías de tren. El plano se mantiene, apenas vamos descubriendo un nuevo tramo de vías, siempre iguales, emergiendo de la oscuridad ante nuestros ojos, dos líneas que sabemos paralelas pero que convergen en un punto frente a nuestros ojos. Y luego la voz, una voz pastosa, grave, cadenciosa, monótona, la voz de un hipnotizador que nos invita a sumergirnos en el pasado, en otro lugar y tiempo, y que nos dice, a cada uno de nosotros, un yo colectivo: "Ahora contaré hasta diez, cuando haya contado hasta diez, tú estarás en Europa... uno, los párpados te pesan... dos..." Lars Von Trier, el cineasta danés, nos introduce así en su filme *Europa*, una de las películas más sorprendentes de este fin de siglo, una película barroca, lúcida, que reutiliza el modelo de un cine clásico construyéndolo con materiales nuevos.



En *Epidemic* una medium es conducida por un hipnotizador hasta el cine en el cual se está proyectando un film cuyo guión todavía no se ha escrito. Ella entra, se sienta en la butaca, y empieza a describir la película que está viendo, el film trata de los efectos de una pavorosa epidemia, y la medium refleja en su rostro el horror de la visión. El hipnotizador intenta despertarla para evitarle el creciente sufrimiento, sin conseguirlo. Los efectos devastadores de la visión del film permanecen en el espectador: la medium se quita la vida ante los ojos aterrados del propio Lars Von Trier el director del futuro film. Los efectos del film conciernen asimismo a los responsables del mismo, puesto que al final el director resulta afectado físicamente por la epidemia.

En *Días extraños*, de Kathryn Bigelow, se trafica con experiencias auténticas que han sido encapsuladas en pequeños CDroms para fruición de futuros compradores con necesidades de vivir otras posibilidades por debajo de lo permisivo. Sentirse una muchacha bajo la ducha por unos instantes, o experimentar de nuevo el placer de chapotear en la playa para un inválido, son opciones en el límite de la realidad, demasiado parecidas al deseo del espectador de cine de evadirse por unos instantes, de ser seducido.

Fin de un siglo, pero también fin de los primeros cien años del cine, tiempo de reflexión y de homenajes, lejos ya la edad dorada del cine clásico, olvidada la revolución de los cines nacionales, la eclosión del *free cinema*, de la *nouvelle vague*, del *cine underground*, del *anticinema*, de la deconstrucción del lenguaje; hemos ido viviendo la desaparición, paulatina pero irremediable, de los pioneros, pero también la aparición de las nuevas generaciones de cineastas, los que procedían de la televisión, y ahora los nacidos con el videoclip y la publicidad.

Estamos en la era *neobarroca*, como dice Omar Calabrese, pero, ¿cuándo el cine ha dejado de ser una manifestación artística claramente barroca? Ya desde sus orígenes, Méliés trata de sorprender, maravillar al espectador. Incluso lo que se ha considerado siempre como cine documental, la primera entrada del tren de Lumière, tuvo el efecto de asustar a los curiosos que se habían acercado a contem-

plar un invento reciente, confundiendo la realidad con aquel primer tren fantasmal que había cobrado vida, arremetiendo contra los espectadores.

El arte barroco es aquél que pretende seducirnos a través de los sentidos, embaucarnos: lo barroco emerge cuando se pone en escena una gran simulación. El cine es esencialmente una máquina diseñada para el simulacro, un juego de espejos para engañar la vista hasta el asombro. Es capaz de hacer creer lo verdadero, mediante la simulación, pero también puede mostrar como falso lo que es

verdadero. El empleo de falsas tomas documentales en blanco y negro, integradas en discursos ficcionales, como hizo Woody Allen en *Zelig*, o de una forma más sistemática y con otra intención Oliver Stone en *JFK*, constituye una bofetada a la aséptica presentación visual de las noticias en los telediaros. Stone manipula conscientemente los materiales para crear discursos fílmicos coherentes enfrenándose a una tendencia enfermiza por la objetividad a toda costa, por la mostración indiferenciada de los hechos, un río inacabable que va conformando ante nuestros ojos petrificados una realidad incommovible, igual para todos, la exacta opacidad del sinsentido. Y frente a ello, el reducto de la ilusión, la construcción de un imaginario fílmico capaz de conmovernos, de hacernos ver el mundo justo a partir de la ficción,

Pero, ¿por qué parece más verdadera una película que otra? ¿Por qué la ficción *Tierra y Libertad* de Ken Loach nos puede resultar más creíble que la reconstrucción más fideligna de las *Libertarias* de

Aranda? El efecto realidad de algunas películas resulta siempre de un grado de diferenciación respecto a variados modos de representación. El cine es siempre una construcción, el cine de ficción y el documental están en los dos extremos de un sinnúmero de combinaciones, que van tomando estilemas de uno o de otro. Un claro ejemplo de esta hibridación la encontramos en los docudramas, donde se pone en escena historias vividas, interpretadas no por un actor sino por el propio protagonista. La película independiente *Kids* pone ante nuestros ojos la vida de un grupo de muchachos marginados durante un día cualquiera, la

"Ahora
contaré
hasta diez,
cuando haya
contado
hasta diez,
tú estarás
en Europa...
uno, los
párpados te
pesan...
dos..."



puesta en escena es deliberadamente feísta, incorrecta si la comparamos a las películas al uso, utiliza técnicas documentales, y hace creer al espectador que no existe puesta en escena, como si la cámara simplemente estuviese ahí. La duración de las acciones es casi a tiempo real, pero sigue siendo una re-construcción de la realidad.

La vida como espectáculo es otra característica barroca de nuestro siglo. Del cine como espectáculo se ha pasado a la vida como un gran plató de cine. Ya no hay inocencia frente a la cámara, todos hemos aprendido a comportarnos, a vivir nuestra privacidad como si un ojo estuviera acechándonos. No sólo los políticos han tenido que aprender a diseñar y controlar su imagen: la irrup-

ción en la esfera de lo social de la dictadura de las formas, el boom de la moda, la adopción de determinadas pautas de comportamiento y de lenguaje, decantándonos hacia una u otra determinada tribu urbana, han conformado una nueva realidad, espejo de la otra, la de la ficción cinematográfica, más allá de la mera imitación de los actores fetiche. Y así, el cine ha vuelto a mirar la nueva realidad, imitando a la vida, como en la infinita repetición de los espejos enfrentados.

Las productoras, en su necesidad de mantener un gran número de espectadores, han llevado a sus responsables a una política de estudio realmente curiosa: la permanencia de una fórmula mágica contradictoria, en el establecimiento de recetas comprobadas y la posibilidad, en su seno, de la experimentación de pequeñas variantes, que permitan sondear los gustos del público en cada momento sin demasiados riesgos para las productoras. El espectador, en el fondo, quiere reencontrarse con la misma película de siempre, pero también desea la sorpresa. Hay aquí también un engaño tácito, que lleva a envolver el mismo filme en apariencias de novedad, rehaciendo la misma historia en un más difícil todavía, como ocurre en el cine de acción actual, que devuelve al cine a la barraca de feria, donde todo está permitido para seguir asombrando al espectador.



El empleo de falsas tomas documentales en blanco y negro, integradas en discursos ficcionales, como hizo Woody Allen en *Zelig*, o de una forma más sistemática y con otra intención Oliver Stone en *JFK*, constituye una bofetada a la aséptica presentación visual de las noticias en los telediarios.

Sexo y violencia son publicitados hasta la exasperación. Hay ya profetas de la violencia, Tarantino y John Woo como herederos de Pekimpah y Sergio Leone, lo que demuestra que todos los temas son cíclicos, que cada generación necesita hacer suyos ciertos estilemas como formas de reinterpretar el mundo. Pero la violencia actual no es sino una representación más de la violencia, lo que hay es una violentación de la percepción del espectador mediante una espectacularización de los efectos del montaje. A la violencia de las escenas equivale la violencia del montaje, perdiendo el espectador el sentido de lo representado, ya que es prácticamente secuestrado como observador. Kubrick, en *La naranja mecánica*, mostraba la violencia mediante planos fijos, donde el acto violento se desarrollaba en tiempo real frente a un observador que no podía dejar de mirar, como el marido que, amordazado, es obligado a mirar la violación de su esposa. Kubrick, en un montaje alterno de los planos del hombre mirando aterrado y de los planos de lo mirado, nos invita a contemplarnos a nosotros mismos como espectadores.



Ante el fin de siglo, se espera del cine una barroquización mayor si cabe. Olvidada la inocencia del primer espectador, perdido el afán de experimentar de los pioneros, sólo nos queda el cine, el que nos dejaron como una bendita herencia, para referirnos continuamente a él. El cine actual se alimenta del propio cine, y cada película se convierte en carne para construir el siguiente producto en una autoparodia y una mutua referencialidad como en un juego infinito de espejos. Es el efecto de atomización del discurso audiovisual que Calabrese definía como característica de la era neobarroca.

Donde las hipérboles, las antítesis y las elipsis constituían el caldo de cultivo de la escritura barroca y, cómo no, cinematográfica, piénsese si no en *Ciudadano Kane*, verdadero glosario de recursos de la retórica cinematográfica, el post-modernismo ha traído la dinamización de los efectos por el exceso, la desintegración de la unidad ficcional por el *continuum* de fragmentos procedentes de textos distintos, la concentración del sentido en unidades cada vez más pequeñas y autosuficientes, que puedan ser aprehendidas y reconocidas al instante.

El cine, que empezó como una mera curiosidad científica, fue haciéndose consciente de sí mismo con gran esfuerzo, hasta lograr un puesto diferenciado entre las otras artes, componer un específico cinematográfico, más allá de una simple suma de influencias. En su difícil andadura, en un mano a mano con el espectador, fue consolidándose un código preciso, que constreñía la posible polisemia de los primeros balbuceos. Paralelamente, otros cineastas han querido ampliar el código, casi siempre al margen de la industria, mucho más conservadora. Algunos movimientos no tuvieron respuesta, la historia del cine está repleta de incunables, pequeñas obras de culto que casi nadie ha visto. El cine que hoy se consume no sabe ya de tiempos muertos, de silencios, ya no es una ventana al mundo desde la que poder contemplarlo, tampoco es un espejo donde el espectador se reconoce. La imagen es tan solo esto, la apariencia de una imagen, la

**El cine, que
empezó como una
mera curiosidad
científica, fue
haciéndose
consciente de sí
mismo con gran
esfuerzo, hasta
lograr un puesto
diferenciado entre
las otras artes**

pantalla se ha vuelto opaca, y el espectador, ebrio de excitación, se ha volcado sobre el último juguete tecnológico: la realidad virtual. Ha dado el paso definitivo, aquello que estaba tantas veces anunciado tímidamente: el cine como puente a otra realidad, del mundo real a la fantasía (*El mago de Oz*), o al mundo de los dibujos animados (*Quién mató a Roger Rabbit*), o al mundo de los videojuegos (*Super Mario Bros*), posibles mundos otros, ficciones que han permitido sofisticadísimas complejidades argumentales a los guionistas de Los Ángeles, pero que hubieran sonrojado al espectador culto del cine de arte y ensayo de los años setenta, cuando Alain Resnais se atrevía a poner en el mismo plano de realidad el propio fluir de los pensamientos, como lo había hecho Joyce con el *Ulises* tantos años antes. Pero es curioso constatar cómo al mismo tiempo, cuando ya creíamos que el realismo se iba a entronizar en el discurso cinematográfico, cuando el fundido en negro había sido desterrado de las emisiones televisivas porque invitaban al zapping, he aquí que la estética del videoclip hace estallar los estrechos

límites de lo decible, de la misma forma que la *nouvelle vague*, lejos de oponerse a la narrativa clásica, incorporaba al acervo del cine nuevas dimensiones humanas que antes de Godard o de Truffaut no podían ser expresadas satisfactoriamente. Los tiempos muertos, aquello que ocurría en las elipsis, más allá del cuadro, y que los cineastas habían conseguido soslayar, mantener fuera de los límites, mediante censuras elevadas al rango de estilo, ocuparon su lugar en el texto fílmico, se ganaron la aceptación del espectador, y con ellos penetró otra parcela de la vida excluida hasta entonces del festín cinematográfico, porque precisamente donde no ocurría nada según los cánones, la lente de la cámara podía descubrir nuevos recovecos psicológicos, cuya expresión había sido más propia de la literatura o de la sociología, y que el cine ganaba para sí. El video-clip, en cambio, rompe ciertos cánones heredados del realismo, al no hacer necesaria la lógica espacio temporal en la composición de las escenas. El espectador actual es capaz de leer una pequeña unidad audiovisual como es el videoclip sin la ayuda de transiciones explicativas, Eisenstein y su montaje de atracciones está mucho más cerca de la sensibilidad actual que otros cineastas modernos.