

Cine

EL CINE IMAGINARIO (XII)

LOS LÍMITES ESTÁTICOS DE LA VISIÓN

Por Daniel González Dueñas

1. El cambio infinitamente postergado

Dependiente de empresarios desde su inicio, el cine tuvo que emprender un largo rodeo para dar con sus medios. Nace la paradoja: toda obra directamente interesada en lo real debe recorrer el más indirecto de los caminos para eludir las trampas y los sobreentendidos. Uno de ellos brota de la esencia misma del hecho fílmico: su arraigo en las emociones, su impacto deslumbrante. El crítico César Santos Fontela revisa esta condición:

"Cuando el cine nace públicamente en París, en el ya lejano diciembre de 1895, lo hace curiosamente investido con el carisma de la aventura. El revuelo provocado por las primeras imágenes animadas de Lumière en los estupefactos espectadores del Boulevard des Capucines puede medirse hoy cabalmente como motivado por un salto fantástico de la ciencia óptica, que venía a dotar al hombre de una nueva extensión tecnológica de su mirada, rebasando los límites estáticos tradicionales de la fijación fotoquímica de imágenes. Que el trivial desplazamiento de una locomotora, la banal demolición de un muro o la cotidiana quema de unas hierbas suscitasen el asombro que han relatado los cronistas de las primeras sesiones de Lumière, revela que el cine se impuso al público, desde su primerísima hora, como una aventura de la percepción óptica. No fueron la llegada del tren, la quema de hierbas o la demolición del muro, hechos vistos mil veces, los que azoraron a los espectadores parisinos, sino su fidelísima du-

plicación óptica sobre una pantalla, duplicación que aún desprovista de cromatismo y de tridimensionalidad, poseía la condición dinámica definidora de la vida y la realidad, que sesenta siglos de pintura y sesenta años de fotografía no habían conseguido recrear. Es notable observar cómo algunos cronistas de aquel acontecimiento, alucinados por la sorpresa, exaltaron la veracidad de los colores o del relieve de las proyecciones de Lumière."

El realismo "intrínseco" del cine muestra desde su primera proyección pública un hondo poderío nunca suficientemente esclarecido. Las imágenes en movimiento se hacen sinónimo de la esencial condición que suscitan: el *asombro*; su primer acto no es sólo desalestar el sentido de "hechos vistos mil veces" sino "hacer muy presente" el misterio implícito en toda percepción óptica. Una intensidad inédita aun para la pintura y la fotografía lleva a ciertos asistentes a percibir colores y relieve en la pantalla, a dar un "salto fantástico". No se trata de una "ilusión" ni del "lógico" resultado de un entretenimiento novedoso: un sobreentendido se encargará más tarde, y en forma retroactiva, de invisibilizar el hondo fenómeno del Boulevard des Capucines y en general las proyecciones iniciales (1895-1900). Porque más que una "nueva extensión tecnológica de la mirada", el cine conlleva impulso de la mirada en sí misma a través de

la más original de las aperturas: el asombro. Aquellos espectadores no rebasaban "los límites estáticos tradicionales de la fijación fotoquímica de imágenes", sino los límites estáticos de la visión. Acaso por vez primera, ese público tenía al alcance la más impensada de las alternativas: la de desarticular el "tradicional" velo de la costumbre que hace invisibles —por "vistos mil veces"— los elementos de la realidad.

Lo que originara la descolocación de los sentidos no fue esa "fidelísima duplicación óptica" (factor que muy pronto se llamaría "realismo") sino el hecho de mostrar inéditos los objetos y sujetos vistos en pantalla. El cine reveló nada trivial el desplazamiento de una locomotora, nada banal la demolición de un muro, nada cotidiana la quema de unas hojas de hierba. La alucinación fue un salto, sí, pero uno dirigido hacia dentro, rebasando los límites estáticos de la percepción instituida. No es extraño, pues, que tal umbral, tal portentosa posibilidad se convirtiera de inmediato en presa codiciada por los mismos aparatos responsables de la estatización de las percepciones, de la invisibilizadora maquinaria de la costumbre, del orden y "colocación" de los sentidos.

La llegada del cine a México aporta otras luces a este proceso. Ubicándose en la etapa 1896-1900, el historiador Aurelio de los Reyes escribe:

"Los espectadores se conmovían, el público no podía permanecer indiferente ante la fiel reproducción de la realidad —máximo título de gloria del nuevo invento—. Hubo quienes salieron corriendo del cine local al contemplar la *Llegada del tren*. Cuando el general Porfirio Díaz aparecía en pantalla lo aplaudían frenéticamente. Gritaban 'olé' en las películas que mostraban corridas de toros [. . .]; daban voces y lanzaban sombreros al aire, como si realmente estuvieran en la plaza. Los intelectuales mexicanos se sintieron felices porque el cinematógrafo, junto con el fonógrafo, captaba la realidad con la mayor fidelidad. Una de las primeras crónicas (1896) afirmaba que 'con un aparato así se hará historia y nuestros postreros verán, vivos y palpitantes, los episodios más notables de las naciones, suprimiéndose el libro. . . por inútil. . .' Amado Nervo se montaba en el mismo carro: 'Este espectáculo me ha sugerido lo que será la historia en el futuro; no más libros. [. . .] El cinematógrafo reproducirá las vidas pres-



tigiosas [. . .] Nuestros nietos verán a nuestros generales, a los intelectuales, a nuestros mártires, a nuestras resplandecientes mujeres'; mientras José Juan Tablada se mostraba, frente al invento, proclive a lo sentimental y se enternece con la idea de que éste pudiera permitir 'sumergirse en la profunda vida del recuerdo, contemplar el andar pausado de la madre desaparecida, los gentiles movimientos de la novia muerta. . .

"Por eso hubo tan airadas protestas cuando en la vista *Duelo a pistola* se mostraba un hecho que había sucedido realmente en México, pero no filmado en el momento, sino reconstruido con una puesta en escena: la primera película que se acercaba a lo que ahora entendemos como creación cinematográfica resultaba inaceptable según aquel criterio.

"El cine, ése tan apegado a la realidad, envejecía pronto; en breve espacio de tiempo el público mexicano tuvo la oportunidad de ver todas las películas traídas por los primeros empresarios franceses. El espectáculo constituía una novedad, pero si no cambiaba perdía atractivo. Los recursos que encontraron los empresarios para solucionar el problema fueron aumentar el número de vistas por el mismo precio, o recorrer la provincia en busca de público virgen, o abatir los precios de admisión, y organizar 'funciones para hombres solos'."

¿Fue el salto el que "perdió atractivo", o era un primer impulso que se agotaba demandando el avance? Sólo *en principio* —en la descolocación asombrosa— el cine podía definirse como un registro mecánico de la historia. De ahí las "airadas protestas" de los espectadores ante la primera ficción involuntaria. Sin embargo, la fuerza de esa reacción ¿demostraba que "envejecía pronto" el umbral, o que la costumbre, severamente removida, se defendía en un desesperado intento por cerrar esa ventana cuya vocación no era sino abrirse más y más? Si el cine hubiera permanecido en ese "realismo" que se le suponía intrínseco y exclusivo (no su mayor virtud sino su "única" virtud), habría desaparecido muy pronto, confirmando así los pronósticos de quienes lo veían como un mero entretenimiento. Capturado *a tiempo* el umbral por una estrategia muy aguda, el fenómeno fílmico sobrevivió pero *sin cambiar*: Hollywood basó su imperio precisamente en un instante en que ese

"realismo intrínseco" decaía exigiendo cambios (mayor hondura, implementación de una teoría y una práctica de la percepción desahogada). Es decir, petrificó ese momento, lo hizo contradictoriamente perdurable, negándole todo desarrollo y acallando sus más íntimas posibilidades. El cambio se anuncia siempre en la pantalla hollywoodense, parece inminente, pero lo que perdura es aquel realismo prontamente agotado (que habría crecido hacia linderos que sólo ciertas obras excepcionales permiten entrever).

El apego a la realidad equivale a ese mero entretenimiento: nadie puede tomarlo en serio ni considerarlo algo más que una plataforma de despegue. Sin embargo, Hollywood lo ha revestido de la mayor "seriedad". Aquel realismo pasajero perdura, intacto en esencia y sólo detentador de indumentarias vistosas acordes a la moda.

2. Bambalinas

La "fábrica de sueños" es un reino donde todo lenguaje se sustituye por sentimentalidad, jaula de oro que no enuncia sino los términos que sustentan la mudez y adulteran el asombro. Mientras que al público norteamericano se le hace muy patente la frontera entre ficción y realidad, fuera de ese país el espectador mundial es "invitado" a no percibir tal línea divisoria, a confundir forma y contenido, entretenimiento y "entretenedor", discurso y oradores. Al difuminarse la frontera se creará la apariencia de una gran ruptura en el seno del imperio, una lucha violenta entre los "oscuros" y los valerosos que "denuncian la oscuridad". Dentro de los límites territoriales estadounidenses, la abundancia de temas y criaturas cinematográficas es el ramaje de un tronco inamovible; fuera de ellas aparenta caos, incluso parece ser la búsqueda desesperada de un centro, de un eslabón perdido. Las palabras que de este lado son oropel y cimien to, en los otros lados toman la forma de una ilusoria confusión, incluso una plegaria y hasta un epitafio.

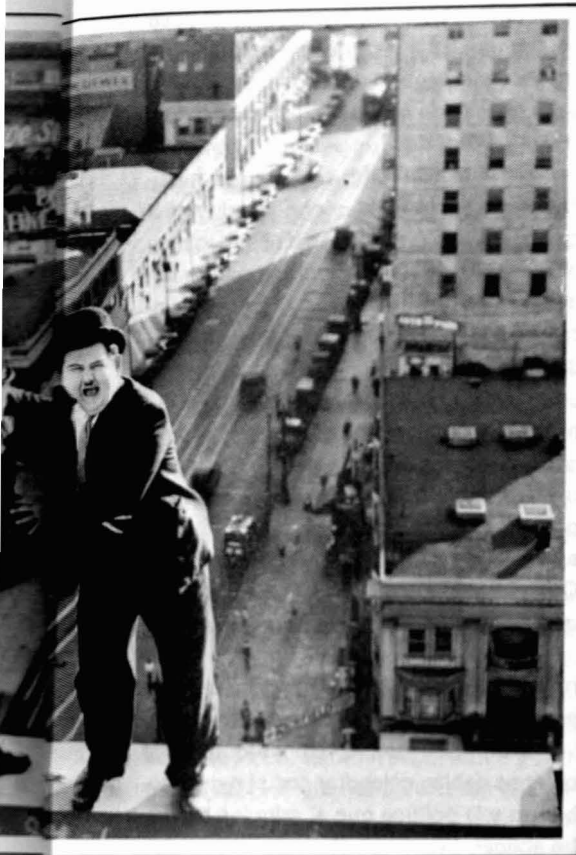
¿Ilusoria? ¿Es posible que de tanto basarse en las fronteras se eliminara el territorio, que tanto afirmar lo convencional las haya polarizado insensiblemente hacia uno solo de los opuestos ficción-realidad, es posible que las bambalinas sean ya todo el espacio existente? En la pantalla se trasluce el lugar común (el tronco del árbol genealógico al que pertenecen los más disímiles productos), y éste quiere hacerse tan real como cualquier otro lugar; ¿es



postulable que la reciprocidad haya causado que ahora los opuestos sean "ficción" y "realidad de las convenciones"? Despojados de toda carnalidad, ¿los consensos se devoran a sí mismos? Y de una vez por todas: ¿dónde radica el *show business* si no en la paradójica demanda de destruir la frontera que es su único origen y soporte?

El imperio contraataca sin hacerlo, simplemente gozando de su propio espectáculo a partir de las palabras que domesticar el asombro, y de las murallas infranqueables (en ambos sentidos) que también demarcan a la pantalla. El *show* es el único *business*. El escándalo Watergate y sus concomitantes revelan que una respuesta "real" sólo puede ser precedida por una pregunta "ficticia" (dramatizada): ¿o se trata de una serpiente que por ciclos debe inocularse su propio veneno para soportar el cautiverio autoinfligido?

Hollywood alcanza el más curioso de los gambitos al usar como "apariencia" su más íntimo —y nada aparental— conflicto. Se desencadena así la dialéctica del juego de espejos: ese lado oscuro impuesto como "claro" y ese realismo que se quiere inmovilizar para siempre en su estadio más primitivo, arrojan una certeza: las palabras nominadas son, en efecto, plegaria y epitafio, aunque vestidas de declaración de principios, de único sustento perdurable. Si las convenciones tienden



a sustituir la realidad, si el ahogo se ha hecho institución, si la calle se convierte en bambalina a la enésima potencia (principal foro para el realismo invisibilizante), entonces resulta en extremo coherente programar juntas *Un día después* (Nicholas Meyer, 1983) y *Fantasía* (Walt Disney, 1940), *Johnny tomó su fusil* (Dalton Trumbo, 1971) y *Nuestros años felices* (Sidney Pollack, 1973), *Érase una vez en Hollywood* (Jack Haley Jr., 1974) y *Baile de ilusiones* (Sidney Pollack, 1969). El ciclo compuesto por tales programas dobles podría usar como nombre global el título inglés de este último filme: *That's Entertainment!* La pantalla es vaso comunicante si por medio de condicionar su reflejo el imperio demanda crearse (y crearse). Esa mudez dice lo que *tiene que decir*.

La fiesta anual de entrega del Óscar es el centro neurálgico de una cinematografía pionera en el realismo. Sin embargo, en esa última bambalina que —a la manera del cuento de Poe— se oculta en el sitio más evidente, esa “ceremonia” muestra su talón de Aquiles: el ahogo impuesto a una exuberancia no puede ser indefinidamente sostenido —un convenio de este tamaño, destinado a mantenerse en el vilo constante, es su propio detonador tarde o temprano. La gran unidad de fondo en la “Meca del cine” radica en un gambito a fin de cuentas *nominativo*: si el realismo norteamericano es modelo y si mani-

fiesta “vigencia” es porque sus películas son su propio *manual de significaciones*. Antes que el género llega su definición; antes que la anécdota, los términos en que debe ser leída. Es posible, pues, adelantarse aún más y redefinir la forma de definir. No es “inverosímil” —y aun menos “imposible”— una profunda revisión —sin miedo a las caducidades, al hoy abierto, al decir sin mordazas— del vocabulario con que fuera construido el decálogo. La jaula de oro lo sabe mejor que nadie, y de ahí que de modo involuntario ofrece la mejor recomendación para estudiar el puñado de obras que cubre con su gélida indiferencia: filmes que, partiendo del ineludible lugar común que toda obra requiere para ser escuchada, logran innovar el lenguaje atávico y tomar las riendas de la palabra (con la sobrenatural lucidez necesaria para *hablar igual* y a pesar de todo *hablar*).

Las mecánicas desacreditantes no sólo bañan de caducidad y afeamiento al fascinante umbral originario del cine —el asombro: salto e inmersión—, sino a esa otra elocuencia que se contiene en el cine independiente, por lo general básico ventilador de cualquier cinematografía; un cúmulo de sobreentendidos minimiza y depreda a esos canales marginales que —a veces— trascienden el lugar común porque heredan una lucidez pronunciativa fuera de lo previsible. La estrategia quiere diseñar a sus detractores: por eso arrebató todo canal a ciertos inconformes que acuden al centro mismo de las estrategias para averiguar así qué terreno pisan (y usarlo como trampolín). Los rebeldes parten de una certeza que a cualquier precio Hollywood trata de encubrir: pese al derroche de bisutería, cohecho y rapiña instituidas, la fiesta de las nominaciones no es *todo* el espacio ni *todo* el tiempo susceptibles de Enunciación.

La cinematografía norteamericana parece intuir que clasificar es ser clasificado; por ello, antes se preocupa por especificar cada uno de los futuros sobreentendidos. Es posible usar esa fuerza en su contra si las obras que quieren *saber decir* se colocan firmemente en esa primera proyección pública del Boulevard des Capucines (lo que implica requerir el asombro sin mitigaciones, sin resquicios por donde la costumbre filtre sus congelantes y cobre sus venganzas). Acaso la espesura recobre su crecimiento coartado cuando se haga una verdadera fiesta del acto mismo de percibir, cuando nominar sea perder las fronteras que vuelven a la palabra jaula de sí misma. ◇

Literatura

MAXIMILIANO Y SUS AMIGOS

Por Óscar Reyes Retana

En 1840 México tenía 19 años de vida independiente, 16 años de haberse constituido como república, cuatro años de haber perdido Texas. Diecinueve años de intensa actividad política, pasando del imperio al federalismo, al centralismo. Diecinueve años de ensayos infructuosos, que ocasionaron el fusilamiento de un exemperador y de un expresidente. Las corrientes de opinión se dividían entre los hombres de 1810, que buscaban un cambio de cosas y los hombres de 1821, que buscaban un cambio de personas. Primero el Plan de Iguala frente a *Los sentimientos de la nación*, luego el centralismo contra el federalismo y todavía faltaban otros enfrentamientos entre la reacción y el progreso, apodados con nombres diferentes.

En ese mismo año de 1840 el presidente Anastasio Bustamante invitó a José María Gutiérrez Estrada a encargarse del Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Mexicana. Gutiérrez Estrada había ocupado con anterioridad ese puesto y su breve carrera en el servicio público se desarrolló hasta entonces en el campo de la diplomacia. En esta ocasión no sólo rechazó la invitación que el presidente le hacía sino que publicó una carta que originó muchos más problemas de los que se podían esperar. En esta carta, ahora famosa, proponía Gutiérrez un cambio de sistema político en México. En parte de la carta se menciona como la mejor solución al desorden existente una monarquía con un príncipe extranjero en el trono. Las primeras consecuencias de la carta fueron el encarcelamiento del editor y el exilio del autor.

En 1847 la situación en el país había empeorado: a la división interna se agregaba la guerra con Estados Unidos, durante la cual un grupo de valientes mexicanos defendió el convento de Churubusco frente a los invasores. Uno de los defensores, José Manuel Hidalgo, mereció una nota favorable por su conducta valerosa y en premio se le envió al año siguiente como miembro de la legación mexicana en Londres. Este joven de 22 años era hijo del