

el del espíritu del conocimiento asumido por el cuerpo de la amada.

## La puesta en escena

Existe en el texto mismo una burla tajante hacia el ser mediano, en contra de la ampulosidad humana ocultadora del espíritu vacío, hecho que aprovecha Eduardo Ruiz Saviñón para sostener ese humor negro que ha caracterizado a sus puestas en escena. Particularmente me refiero al anterior trabajo: *Juegos profanos*, de Carlos Olmos, donde Ruiz Saviñón tomó los elementos propios del expresionismo para enfatizar el texto violento del autor.

En cuanto a *El trino del Diablo*, Ruiz Saviñón manifiesta haber adquirido mayor seguridad en su propia trayectoria. No escatima esfuerzos en la interpretación de un texto complejo, que él entiende en cuanto expresión de lo grotesco, como análisis virulento de la condición humana, y en cuanto crítica de la historia y de la modernidad. En esta puesta existen varios momentos sobresalientes. Sin embargo, tal vez por el mismo texto, que es más bien discursivo —se antoja sobre todo para leerse— la dirección escénica en ocasiones tiende a perder el equilibrio. Los largos diálogos de Fausto con el Espíritu resultan valiosos sólo en cuanto discusión filosófica, es decir, en esos momentos no existe acción dramática atrayente, porque la palabra por la palabra provoca que la puesta en escena se debilite y el discurso deja de tener sentido teatral.

Los momentos de exaltación, no obstante, permiten valorar la propuesta del director. Ruiz Saviñón sabe crear atmósferas visionarias, como en la escena en la

que el cuerpo muerto de Isabel ocupado por el Diablo camina sobre la mesa y lleva en sus manos una cruz ardiendo; o aquella otra cuando el Espíritu sale de un nicho revestido de Satanás. Éstas y otras múltiples escenas hacen que *El trino del Diablo* mantenga una estabilidad visual, aun en contra del desequilibrio mencionado, de modo que la obra atrae al espectador a la atmósfera de lo sobrenatural. Todo esto ayudado en gran medida por la iluminación, que el mismo Ruiz Saviñón ha diseñado con no pocos aciertos.

La imperfección del equilibrio de la obra en escena puede descubrirse en el orden del ritmo, y en este sentido puede decirse que una obra que lo tiene será siempre bien acabada y efectiva. En el caso de *El trino del Diablo*, este ritmo se adquiere sobre todo durante la primera parte, cuando Fausto e Isabel hacen el amor impetuosamente, llevando la relación hasta el sadomasoquismo. Los dos actores entablan una armonía violenta en sus actuaciones: Mauricio Davison y Elena de Haro crean la exageración de sus personajes, que son dos actores grandilocuentes; ambos llevan un ritmo difícil de lograr, de necesaria sobreactuación y falsedad, la que hace falta precisamente para interpretar a dos actores-personajes quienes juegan el papel de la actuación.

Es hasta el momento mismo en que Fausto degüella a Isabel, cuando el ritmo se mantiene limpio, violento, congruente. Luego, en la segunda parte, desde la entrada del Espíritu, el ritmo de la obra decae en varias ocasiones, quizá porque el tipo de actuación de José Ángel García, el Espíritu, no corresponde a la tensión dramática anteriormente sostenida. Desde su aparición, en adelante, tan sólo existen algunos clímax y visiones repentinos.

A pesar de estas declinaciones actorales de ritmo, la puesta en escena de Ruiz Saviñón resulta ser una obra que despierta interés, porque el espectador escucha las disertaciones de Miralles, las cuales constituyen un texto lleno de ingeniosidad que nos hace reflexionar sobre la condición humana, y porque atestigua la congruencia de un director en sus obsesiones escénicas. *El trino del Diablo* resulta ser un buen esfuerzo de lo que hoy persigue el teatro contemporáneo en esa valiosa vertiente de la búsqueda espectacular. ◇

*El trino del Diablo*, de Alberto Miralles. Foro Sor Juana Inés de la Cruz, Centro Cultural Universitario. Con Mauricio Davison, José Ángel García y Elena de Haro. Asesoría literaria: Manuel Núñez Nava. Escenografía: Arturo Nava. Puesta en escena e iluminación: Eduardo Ruiz Saviñón.

# Cine

## EL CINE IMAGINARIO VII

## LA INTEMPORALIDAD DEL PRESENTE

Por Daniel González Dueñas

### 1. Cargas de realidad

El cine hereda de la fotografía lo que puede llamarse "la intemporalidad del presente": a la vez que el umbral muestra un lapso precioso por fugaz, la imagen sobrevive y se interna en el tiempo llevando su mensaje irrepetible. Ese instante se convierte en intemporal: puente entre dos islas, apariencia de lo que perdura. Además de la ya inmensa carga de realidad que recibe de la fotografía, más tarde sonido y color enriquecen el lenguaje cinematográfico. El cine deja de ser exclusivamente visual: el sonido deroga la utilización de los *intertítulos* (cartones en que se escriben tanto diálogos de los personajes como acotaciones de la anécdota, y que después se alternan con las escenas). La pantalla conquista otro sentido humano —el oído— y posteriormente perfecciona el primero —la visión—: el color amplía la gama "realista" y, al igual que el sonido, parece la definitiva victoria de quienes postulan la "fidelidad a lo real". Con estas dos impactantes innovaciones, las salas estratégicas imponen una derrota a aquellos cineastas experimentales que consiguieran un intenso grado de estilización en el transcurso de las décadas anteriores. Nace entonces el realismo como alambre de púas, límite inmovilizador, territorio conquistado.

En efecto: si la corriente experimental se había fortalecido, era porque se había basado en los propios elementos que constituían la totalidad del cine (el silencio, el blanco y negro). Sonido y color dan un duro golpe a toda corriente de búsqueda, en tanto son utilizados como último confinamiento. De entrada, se genera un monumental gambito retroactivo: el silen-



cio se transforma en *mudez* y el blanco y negro en *ausencia de color*. Los factores que antes definían al cine en general, sufren insospechado reacomodo pasando al minoritario renglón de las "estilizaciones": las cintas silentes, en bloque, quedan bajo el membrete "experimental". Toda película anterior a las innovaciones resulta globalmente definida como "infiel a la realidad".

En un momento en que la pantalla habla y se colorea, regresa a las manos del "pionero" norteamericano el dominio de las estrategias: toda aventura se vuelve "obsoleta". La estrategia hollywoodense alcanza un logro desmedido al provocar que *de golpe envejezcan* los disidentes y pierdan "vigencia". Se inventa el término "cine de arte" como una especie de ghetto-museo destinado a estudiosos y cinéfilos. Finalmente, se da la estocada final: Hollywood fomentará el uso del concepto "cine mudo" con implicaciones peyorativas. El público aprende a emplear un sobreentendido virulento, que de modo automático convierte en "incapacitados" a los filmes silentes subversivos, mutilándolos a posteriori: desde entonces, *jamás habrán de ser vistos como lo fueron en su momento*. De una u otra forma, el espectador terminará entendiendo la primera etapa del cine de la misma manera en que valora el brasero en comparación con la estufa de gas. Despojado de contenido, el realismo es carrera tecnológica, "forma" sujeta al desarrollo mercantil oferta-demanda. Tarde o temprano ese camino comienza a arrojar sus terribles consecuencias: la eficacia de un producto fílmico corresponderá menos a su búsqueda que a su línea aerodinámica, a su mecánico adelanto; no habrá obras sino "modelos" susceptibles a catálogo y subasta; el efectismo realista —no satisfecho con sus trampas— irá a reposar ante todo en los efectos especiales.

Pese a cualquier afán de ordenamiento sensato por parte de la crítica, las recientes películas superestructurales (las que se anuncian como "la película") plantean una comparación que, en un mundo mecanizado, no deja de ensombrecer a las cintas verdaderamente exigentes —sin contar a las que quieren imitar a aquellas con presupuestos menos opulentos. La carrera industrial mira con ternura al brasero y con indiferencia a la estufa de gas: cuando aparezca el horno de microondas, la amabilidad condescendiente (y hasta la conmovida añoranza) recaerá en la estufa mientras que el brasero tenderá a perderse en la neblinosa lista de arcaísmos en

que ahora duerme la fogata prehistórica a la luz de las estrellas. Cuando el holograma incorpore la tercera dimensión y con ello rompa la última y delicada frontera entre cine y realidad —el encuadre—, la mezcla del símbolo con lo simbolizado será perfecta. Pero, ¿se habrá alcanzado entonces lo real? (A este respecto resulta fundamental la mirada propuesta por Adolfo Bioy Casares en *La invención de Morel*, 1940.)

## 2. Lo que por sabido se calla

Una básica maniobra se revela cuando el



poeta y periodista italiano Riccioto Canudo crea el concepto "séptimo arte", consiguiendo así para el cine un reconocimiento que ni las propias grandes obras ya realizadas pudieron obtener: el cambio de un nombre no sólo altera la óptica sino lo mirado. El "cinema" deja de ser un "vulgar espectáculo de feria" para convertirse en el *séptimo arte*. A partir del momento en que Canudo rebautiza al ojo naciente, brota un sobreentendido luminoso: el cine no es una curiosidad pasajera que de vez en cuando arroja imágenes interesantes, sino un arte que a veces consiente productos nada perdurables. Magnífico *a priori*.

Sin embargo, en la abrumadora mayoría de los casos, la mecánica de los sobreentendidos es tributaria de la misma estrategia que nos ha invisibilizado a la primera etapa del cine. El sentido de "comodidad" occidental utiliza lo *obvio* para "ahorrar tiempo": la vorágine de la vida moderna no puede darse el lujo de malgastarse en reflexión continua. Así, Occidente llega al punto en que no usa los presupuestos: ellos lo definen. El escritor Peter Handke ha centrado su obra *Kaspar* (1967) en este proceso; la avalancha de sobreentendidos no "aligeran" el pensamiento: lo sustituyen. En tanto un presupuesto resulta así irretornable a sus términos originales (es ya imposible enunciar de vuelta, clara y coherentemente, aquello que "se supone"). Handke busca ese resultado por medio de la saturación. Escribiremos en *Kaspar*:

Cada objeto que percibes es tanto más simple cuanto más simple sea la frase con la que puedes describirlo: tal objeto es un objeto en orden, acerca del cual, después de una frase corta y simple, no queda ninguna pregunta qué hacer; un objeto en orden es aquél que se aclara del todo mediante una frase corta y simple; un objeto en orden sólo requiere una frase de tres palabras; está en orden aquel objeto sobre el cual no hay que contar antes una historia. Un objeto en orden ni siquiera requiere una frase: para un objeto en orden basta la palabra que lo nombra. Las historias no empiezan sino con un objeto en desorden. Tú mismo estás en orden cuando ya no necesitas contar historias acerca de ti: estás en orden cuando tu historia ya no se distingue de cualquier otra historia, cuando ninguna afirmación acerca de ti provoca una negación. No tendrías ya que poderte esconder detrás de frase alguna. La frase acer-



ca de la aguja de tu zapato y la frase acerca de ti deben ser iguales excepto por una palabra; a fin de cuentas deben ser iguales palabra a palabra.

Cabe abundar: la frase "el dedo está en la mano" es innecesaria, porque los dedos *están* en la mano. No es necesario decir "está en la mano" porque todos los dedos en su estado "normal" (el orden tan caro a Occidente) están en la mano. Basta decir "el dedo" para que se sobreentienda una mano, y para que de inmediato se asocie la "ordenación natural" del dedo. Es *obvio*, se calla por sabido, no hay que decirlo: si el motivo de la frase fuera otro, también se infiere que el autor de ella *hubiera añadido* el matiz correspondiente. Por tanto, la frase "el dedo está en la mano" es repetitiva, ociosa, aun atentatoria (en cuanto arrebatara tiempo "provechoso" para mejores actividades del pensamiento): todos saben que el dedo está en la mano, hay un acuerdo general, un tácito consenso al respecto; si alguien nos dijera esa frase con la misma entonación y matiz que, por ejemplo, "el día está frío" o "la sopa está en la mesa", lo miraríamos sospechosamente: ¿acaso duda de nuestras seguridades?, ¿cree que hemos nacido ayer? Esa frase es incluso peligrosa: quien así la pronunciara incurriría en agresión; al fatigar lo evidente, se estaría burlando de nosotros: quedaría *fuera de orden* (fuera de realidad). Si ese mismo individuo insistiera en esa frase o en otras similares, con ello abriría la puerta a un cúmulo de equívocos celosamente tasados en el orden social y que culminan en la impugnación represiva por excelencia: "locura".

La silenciosa mecánica de los sobreentendidos —los millones de certezas inferidas que se manejan día con día— a su vez se sobreentiende como logro de una cultura, sabiduría "de todos". Cuestionarla es poner en tela de juicio ese logro: si en una obra de arte se tolera pronunciar tales frases —o al menos se aceptan durante un momento sin rechazarlas automáticamente— es porque a ellas las baña otro pre-supuesto: al artista lo define una licencia para "perder el tiempo", para redundar, para complicarse la vida. Así, el "espectador" no es sino un individuo que por unos instantes admite la tau-tología o el despropósito: no habrá "perdido el tiempo" si las convenciones de la obra coinciden con las de lo cotidiano —es decir, si son *realistas*. De lo contrario, habrá sido agredido (despertándosele enton-

ces la serie de defensas sobreentendidas para tales ocasiones).

### 3. Lo que no tiene nombre

Una trama de presupuestos define lo real. Antes que calificarla de tal o cual modo, resulta imprescindible ver oculta en ella lo que de ninguna manera es "obvio", "evidente" o "natural": una estrategia que moldea y determina. La que subyace en la pantalla hollywoodense es sólo una de sus manifestaciones, pero acaso se trata de la que refleja con mayor fidelidad a la Gran Trama Estratégica. Por la dualidad



arte-industria (suprema complejidad del lenguaje, y también ilimitada difusión que no modifica a la obra), el cine es fértil territorio para la estrategia —y aún más: resulta su arma versátil por excelencia, directa y *preverbal*. No hay imposición sino *evidencia*: el espectador sobre-entiende el mundo. "Es absurdo enunciar lo obvio" implica a la larga que sea absurdo enunciar *cualquier cosa*.

El realismo hollywoodense comienza por negar el orden: la realidad es caótica (y el "orden" que propone no es sino "el menos convulso de los desórdenes"); los individuos sólo poseen dos alternativas: huir de la convulsión o "enfrentarla". Sin embargo, este hacerle frente es también una forma de la fuga: destacar una zona convulsa es inferir a las demás. Aunque en una película "se vuelve al orden" con el triunfo de los justos, un sobreentendido baña esa victoria con un halo de "provisionalidad", de "rugido de ratón", de prórroga diminuta. Aun en una cinta donde los protagonistas vencen a aquellos adversarios representantes de lo oscuro, existen ciertos resortes que diametralmente cambian la valencia de ese acto. Tales personajes habrán triunfado en términos de un orden que sólo sobrevive si *alguien* (cualquiera) lucha contra él.

El realismo hollywoodense impacta, conmueve, arrebatara: tras esa avalancha de "evidencias" nadie duda en reconocer el callejón sin salida como "habitat natural del hombre". Los sobreentendidos funcionan por repercusión: unos dentro de otros, los grandes mueven a los pequeños y éstos a los infinitesimales; un solo acto, una sola mirada, entonación o gesto en un personaje realista implica gran cantidad de informaciones sobreentendidas cuya enunciación escrita —de ser ésta posible— costaría cientos de páginas. Instantáneo y autosuficiente, el pre-supuesto parece sólo transmitir lo "obvio", pero en realidad usa esa máscara para conducir cúmulos de información nada "obvia". Un personaje "triunfa" sólo en el menor círculo de sobreentendidos: en el mayor habrá sido derrotado e inmovilizado (el espectador no llegará a usar esa victoria como modelo o percutor de su cotidianeidad, en tanto se le *evidencia* que un comportamiento análogo no guarda relación con lo real-convulso, y que atribuirle activación subversiva es caer en lo ilusorio).

En el realismo norteamericano cada reacción, gesto y actitud han sido meticolosamente codificados para implicar la trama estratégica. Aun sin saberlo (*sobre todo sin saberlo*), cualquier filme comer-

cial o minoritario, del género que sea, apoye esa trama y la reafirma desde el momento en que usa —sin desmenuzarlos— el puñado de presupuestos básicos: “es posible reflejar la realidad sin transformarla”, “el realismo renuncia al arte (territorio inocuo de los que se complican la vida)”, “la experimentación de cualquier otro juego significa clamar en el desierto”, “la realidad equivale a sus apariencias y por tanto es cuestión de modalidades”, “ser realista es elevar el tic y la manía a único valor de representación”, “la realidad es convulsa o no es”, “todo final feliz es tan falso como toda esperanza”.

Las mil facetas del realismo (su aparente versatilidad) no radicarán en las opciones humanas sino en la combinatoria de recursos dramáticos manipulados por la estrategia: los personajes que no son tragados por el paroxismo externo, sucumben al interno. Y aquellos que excepcionalmente consiguen vencer este último, de todas maneras caen porque su victoria es “de provincia”, local, efímera (y peor: “artística”, es decir válida únicamente en el más estrecho nivel de los sobreentendidos, el de los menos universales). La gran oscuridad *no tiene nombre*: sí lo tienen, en cambio, las víctimas y cada uno de sus infinitos matices de lucha contra ese “algo” innominado. Y aunque se apliquen títulos a este fantasma convulso, a este oscuro pozo sin fondo, el mero hecho de ser pronunciados por “víctimas” refuerza el poderío del victimario a la vez que esteriliza cualquier nombre que se le adjudique. Una misma entidad —y sólo una— es la “enemiga” en películas tan disímiles entre sí como *Las aventuras de Tom Sawyer* (Norman Taurog, 1938), *Quo Vadis?* (Marvin Le Roy, 1951) y *Todos los hombres del presidente* (Alan J. Pakula, 1976). Los niños habrán visto antecedentes de ella en *Blanca Nieves o La dama y el vagabundo*; los adolescentes, en *Nacidos para perder* (Tom Laughlin, 1966) o *Purple Rain* (Albert Magnoli, 1984), etcétera.

Riccioto Canudo da en el clavo al cambiar la historia del cine con un nombre. La estrategia pionera se basa en un muy particular uso de los términos, que a final de cuentas fomenta el silencio: se sobreentiende que “no sirve de gran cosa hablar”, porque el barullo atronador ahoga cada palabra. Así nace el realismo, único estilo dramático que exige toda vociferación, todo desgarramiento y toda convulsión para decir nada, para mantener incólumes las convenciones, para inmovilizar todo lo que pudiera hacerse o decirse. ♦

# Libros

BARTHES

## LA SEGUNDA ESCRITURA

Por Esther Cohen

Querer dar una visión de conjunto de la obra de un escritor es un propósito ambicioso y un arma de dos filos. Se puede, en apariencia, abarcarlo todo, ofreciendo aunque sea esquemáticamente las diferentes y variadas etapas por las que atraviesa su obra y se puede incluso, en el mejor de los casos, sugerir nuevas vetas de trabajo o apuntar hacia formas inéditas de lectura. Sin embargo, una mirada general corre con frecuencia el riesgo de perder de vista lo específico del pensamiento del autor, sus pliegues, sus celadas ocultas y sus juegos a menudo perversos. La distancia que le exige la totalidad lo limita a no ver sino contornos, perfiles que no alcanzan a configurar un verdadero rostro y que se reducen a meros trazos o esbozos de ese pensamiento. Optar por esta alternativa es descartar el ángulo miope de la crítica que se juega siempre sobre el plano del cristal de aumento y que fija el ojo en un único espacio, dándole así la profundidad que sólo el lente puede dar. Esta opción implica sobre todo la presencia de un lector inexperto que desconoce el terreno que pisa y de un crítico generoso que se propone señalar los albergues y las pausas más significativas en el camino de la obra de ese autor. Éste es el caso del libro de Jonathan Culler sobre Roland Barthes.

Culler no toca fondo y muy probablemente no es éste su interés. Lo que sí le interesa es un recorrido global que no deje de lado ninguna faceta de este escritor y, por esta razón, traza a grandes rasgos, en cada uno de los diez capítulos que conforman el libro, las diversas caras de la producción bartheana: Barthes, hombre de talento, mitologista, crítico, polemista, estructuralista, hedonista, escritor, etcétera.

Y no obstante este afán de caracteri-

zar lo más sintéticamente posible cada una de estas facetas, Culler no hace sino incidir una y otra vez en lo que considera son los aspectos centrales de la obra de Barthes: el concepto de tradición, de escritura y el llamado placer del texto. Las etiquetas con las que trata de delimitar la obra de este autor conducen casi todas finalmente al Barthes escritor, todas ellas parecen ser atajos que lo hacen desembocar irremediablemente en el autor preocupado básica y apasionadamente por el lenguaje. Incluso en su ángulo estructuralista o semiológico, en ese ángulo que en apariencia aspira a la cientificidad de los estudios literarios, Barthes no deja de ser antes que nada un escritor: “en la multiplicidad de la escritura todo ha de ser *desenredado*, nada *descifrado*; la estructura puede ser seguida (como el hilo de una media) en cada punto y en cada nivel, pero no hay nada por debajo: el espacio de la escritura ha de ser recorrido, no perforado; la escritura incesantemente postula un sentido para incesantemente evaporarlo, llevando a cabo una supresión sistemática del sentido. Precisamente de este modo la literatura (sería mejor desde ahora decir la *escritura*), al rehusarse a asignar un ‘secreto’, un sentido último, al texto (y al mundo como texto), libera lo que podríamos llamar una actividad antiteológica, una actividad que es verdaderamente revolucionaria, pues rehusarse a fijar el sentido es, en última instancia, rechazar a Dios y a sus hipóstasis —la razón, la ciencia, la ley.”

Este “ojo novelesco para el detalle” como lo define Culler en relación con sus *Mitologías*, coloca a Barthes en una posición ambigua frente a la tradición crítica y literaria de sus contemporáneos. Como polemista incisivo, Barthes ataca sin consideración a esa crítica instituida y académica que pretende desenmascarar siempre la “verdad” del texto; del mismo modo, se interesa y defiende apasionadamente la vanguardia literaria francesa frente a la literatura anterior, y lo hace rompiendo en cierta medida las fronteras del género. Polemiza, sí, pero con las armas de lo que él llama escritura y hace al mismo tiempo literatura con las armas de la crítica.

La obra de Barthes, desde *El grado cero de la escritura* hasta *Fragmentos de un discurso amoroso* se juega fundamentalmente sobre estos dos planos: el del escritor y el de la actitud con la que éste se enfrenta a la tradición crítica y literaria. Todas sus reflexiones no parecen sino llevarlo permanentemente a la idea que está en