

ESTRATEGIAS DE LA REPRESENTACION

“Estrategias de la Representación” fue publicado en el semanario *Jaque*, Montevideo, 9/12/83 y 23/1/84.

De todo ese pasado equívoco y lánguido quería redimirse Hladik con el drama en verso "Los enemigos". (Hladik preconizaba el verso porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte.)

JORGE LUIS BORGES

UNA CUESTION DE LIMITES

A cierta distancia dos personas comienzan a discutir, los gestos se hacen violentos, la voz cada vez más destemplada. Por indiferencia, por discreción, por egoísmo o temor, acelero el paso, me aparto sin mirar, tratando de no ver, de no oír —que es más difícil—, sin darme por enterada.

La advertencia, en cambio, de una marca mínima, imprevisible o convencional —alguna cuerda, unas rayas de tiza, un cajón o un par de tablas que sirvan para sostener a una o a las dos personas— determinaría una actitud más que diferente, opuesta: interrumpiría la marcha, escucharía aténtamente eso que (se) dicen tratando de observar todos los detalles; tal vez llegara a conmoverme, seguramente no demoraría una interpretación.

Cualquier distintivo apto para indicar el artificio marca la representación y, al mismo tiempo, da lugar a espacios diferentes; al distinguir la representación, "se pone a salvo" la realidad, se verifica así una estrategia de apartamiento que, sin embargo, compromete en forma inmediata la participación contemplativa, una manifestación bastante extraña del interés, el "inter esse", ya que es un *estar entre* por *estar fuera*, ambivalencia que es propia de la contemplación estética y que da cuenta de las du-

dosas contradicciones que opera una mecánica de identificación/distinción, atracción/distanciamiento, ambas reacciones en un mismo movimiento.

CONFUSION Y DISTINCION DE PLANOS

Tratándose de la comunicación artística, me pareció oportuno¹ proponer la denominación de *cordones* para designar estas marcas que oponen el plano de la ficción a todo lo que no se considera tal. Se designaba de esta forma los diversos procedimientos de intermediación capaces de producir y distinguir las tensiones dialécticas de autonomía y dependencia recíproca que se comprueban entre el *universo artístico* —en tanto que artificial pero, sobre todo, virtual— y el *universo "espectativo"* —de quien observa, del espectador, de su expectativa—, la situación histórica en la que esa comunicación se realiza.

La denominación se justifica porque también, en otros contextos, corrientemente "cordón" designa una dualidad muy particular y contradictoria: significa tanto el objeto que une: el cordón se aplica a la relación más íntima, anterior al ser-nacer, el ombligo del origen, el sello del pacto inicial, nudo y corte, el parto. Por otra parte, se aplica también a aquellos objetos que *separan* y aseguran la escisión neta, la más severa, necesaria y arbitraria, sanitaria o policial. Unión y separación, los cordones concilian en una misma instancia dos funciones opuestas. Interesan especialmente porque no son subsidiarios de una entidad artística, sino los elementos que definen la producción de la ficción y provocan su recepción en una instancia real.

De la misma manera que las "metalepsis narrativas" de las que hablaba Gérard Genette, los cordones exponen "las fronteras en movimiento", las problemáticas inserciones de un plano de la narración en otro plano, el lugar donde (se) juegan su interioridad y exterioridad, su ficción y verdad.

1 Revista Degrés No. 31. Bruselas, 1982.

Por su intermediación suelen ocurrir los deslizamientos elusivos y las desconcertantes reciprocidades que desfiguran a los personajes de Borges y a los personajes borgianos de Cortázar: un hombre que sueña cuando es soñado, larva curiosa, el asiduo visitante del acuario termina visitado. También por medio del mismo expediente quedan cuestionadas las oblicuas atribuciones de los narradores y narratarios de la literatura más tradicional: emplazados entre fronteras, sus transgresiones aparecen normalizadas por todas esas historias de *aduanas* o de *divanes* —ya que fueron lo mismo en un principio—, historias que proceden de los enigmas más antiguos pero que siguen condicionando la imaginación estética y teórica de todo el siglo. Son figuras fantasmales y voces ambivalentes que se adscriben equívocamente a dos territorios *rivales*, tanto más competitivos cuanto más compartidos.

La ambigüedad, que es inherente a la condición liminar de los cordones, traza y suspende jurisdicciones; son marcas de límites, en efecto, pero establecen una limitación que vale más como extensión que como restricción. Semejantes a las *diversiones* del bufón en el teatro o en la corte, los cordones aparecen encabalgados entre realidad y ficción; su función es especialmente dual; entre dos aguas, tal como lo representa Tiépolo,² queda a mitad de camino entre el fresco y la pared, de manera que ha sido necesario romper el friso de mármol, quebrar el mármol para no dañar la pintura aun cuando, por esa fractura, penetre otra realidad. Su hábil tropiezo desborda la escena y cruza, con un mismo gesto, personajes y público, el “enunciado” y la “enunciación”. De naturaleza similar a la de los elementos gramaticales indicadores, los cordones articulan e imbrican dos experiencias distintas (una simbólica, representativa; otra demostrativa y presente) en un mismo espacio de comunicación, confundiendo y distinguiendo, en un solo texto, situación dada y situación creada.

2 Enrique III recibido por Federigo Contarini a la entrada de la Villa de Mira. Museo Jacquemart-André, París.

No faltan ejemplos más actuales. *Diplopía*,³ una obra reciente del norteamericano Eric Orr, consiste en una construcción muy simple: una abertura en la pared. La pared, de frente, unida a dos laterales, funciona como un marco o pantalla en ángulo creando un ambiente diferente en el interior del museo. Desde ese espacio particular, los visitantes de la exposición observan a otros visitantes de la exposición que contemplan las obras allí exhibidas. Por medio de la reproducción es posible observar a esos observadores que observan a otros observadores. También aquí aparecen los espectros de las ruinas circulares: sólo un marco, un espacio limitado, otro cordón, alcanza para estetizar cualquier objeto, cualquier circunstancia. El recurso va más allá que los conocidos desplantes de Duchamp. Crea una situación artística doble, de dos caras, una ambivalencia que ilustra además sobre la vigencia tan contemporánea de una mayor atención dirigida hacia el receptor, pero también hacia la confusión/distinción de límites de la experiencia artística, el cuestionamiento de la exterioridad/interioridad, la necesidad de los cordones.

Hace muy poco, en la exposición *Zeitgeist* que se realizó en Berlín, Jonathan Borofsky descolgaba la figura de un hombre desde la ventana de la casa. Junto al Muro, aparecía entre campos antagónicos: un Berlín y otro Berlín, entre el museo y la ex-sede del comando de la Luftwaffe, entre el palacio de Martin Gropius y el edificio de Albert Speer, suspendido entre el arte y la historia, dando un salto en el vacío.⁴

La actualidad inventiva del recurso no atenúa la permanencia de una preocupación remota. Por algo es *La condición humana* el título de varias obras de Magritte: un paisaje, el cuadro de un paisaje en el cuadro, que se continúa imperceptiblemente, perfectamente, más allá de la tela, en la tela siempre. ¿Dónde termina el cuadro? ¿Dónde empieza el paisaje?

3 Documenta Kassel, 1982. Datos proporcionados por el Sr. D. M. Noak.

4 Los datos fueron proporcionados por el Sr. Ch. Joachinides. Montevideo, noviembre de 1983.

CONTRADICCIONES DE UN CORDON ARCAICO

Entre otras causas, la aparición de medios de representación mecánica muy refinados ha atenuado las propiedades imitativas específicas del teatro y lo llevaron a procurar o recuperar aquellas formas que subrayan su dependencia de las circunstancias, de las condiciones de producción y recepción: la improvisación por oposición a la fidelidad repetitiva de la copia, la puesta en relieve de lo efímero contra la constrictiva literalidad del texto, la dispersión contra la clausura, el acontecimiento contra el establecimiento. Son formas que habían determinado el culto de lo accidental, la expectativa del azar, las peripecias como manifestación de la eventualidad, la supresión del texto, de la escena, del escenario, pero que arriesgan el artificio, confunden la verdad. Roland Barthes confesaba su resistencia contra un teatro que no observara la dramaturgia del espacio nítidamente cercado, de la escena iluminada.

En el teatro, donde se imitan las cosas con las cosas, los gestos con los gestos, las palabras con las mismas palabras, la voz con la voz, los cordones se reconocen siempre tan necesarios como flexibles.

En la antigüedad se reclamaba la presencia de un nexo dinámico apto tanto para separar como para unir. Se sabe que el coro, por ejemplo, cumplía con esa función ambigua, plural, equívoca, apta para vincular la realidad cotidiana del público con el artificio evidente de coturnos, máscaras, megáfonos y versos. El coro representaba un personaje colectivo, intermediario, el espectador ideal (Schlegel). Precipitaba la poesía (Schiller), establecía y reforzaba las distancias (Nietzsche). De un lado los dioses, los mitos, los héroes; del otro, la polis. La advertencia de los cordones habilita *una asimilación anacrónica: la identificación catártica de Aristóteles por un lado y el distanciamiento de Brecht, por el otro, aparecen reconciliados, a través del tiempo, a través del teatro. La identificación ya no es posible sin el distanciamiento*. Si no se descubre el artificio, también la verdad se arriesga. Frente a la obra (literaria, plástica, teatral; la cinematográfica se atenderá en otra instancia) es necesario no olvidar que se

está contemplando una ficción, que "*Ceci n'est pas una pipe*", no es una pipa, aunque esté representada, porque está representada.

UN NARRADOR EN EL LIMITE

Para lectores y críticos de Felisberto Hernández ya constituye un lugar común reconocer la conformación-conformidad de su imaginación literaria a determinantes cinematográficas: la preponderancia de la visión, el reticulado de la imagen, una figuración condicionada por el fraccionamiento y la contigüidad, el registro minucioso de los objetos, su animación, enumeraciones que dispersan la atención hacia los detalles, una lógica narrativa articulada por yuxtaposición más que por coherencia, son algunos aspectos de la estética cinematográfica que particularizan el discurso de Felisberto.

Tanto como otros, los narradores de este autor se limitan a describir parte de la realidad, pero es la suya una *parcialidad* distinta: diferente y exhibida; similar a la imagen de la proyección cinematográfica, la visión queda encuadrada, como proyectada sobre una *pantalla* —otro objeto de ambivalencia extraña— que permite ver, que impide ver.

De la misma manera, un personaje de *La noche americana* de François Truffaut (J. P. Léaud es el actor), se escurre entre personas y cosas; mirando, encuadrando entre sus manos que imitan la forma de una cámara, las figuras de los demás, simula registrar porciones de sus cuerpos, porciones de los acontecimientos que les ocurren a los otros; va tomando distancia de su círculo, recortando del mundo sólo lo que quiere ver, descartando el resto. Parodia así un gesto ambiguo de visión y encubrimiento, una observación atenta pero que oculta parte de su mundo, parte de sí mismo.

Las coincidencias entre el universo de Felisberto y el cine no se limitan a disposiciones del discurso; son varios los cuentos que refieren literal o alegóricamente las

estrechas conexiones del autor con el acontecimiento cinematográfico. Ya se sabe que para Felisberto el cine constituye —más que cualquier otro escritor— un espacio ideal. El, el pianista del cine mudo, también se encuentra, como el narrador de sus cuentos, entre la realidad y la ficción, entre el silencio y el sonido (él lo produce), entre la sala y el artificio (es él quien lo marca); en una situación marginal, es su presencia la que establece los límites: tiene delante de sí una imagen; sólo supone que a sus espaldas está el mundo.

SILENCIO Y CLAUSURA

En la exhibición cinematográfica son escasas o nulas las manifestaciones de la presencia del espectador. No participa ni aparece; anónimo, desconocido, se ignora entre otros espectadores igualmente suprimidos.

“Nada existe, el cine no es más que luces y sombras”, decía hace poco Verónica Voss, una actriz, un personaje alucinante de Rainer W. Fassbinder, y el mundo queda fuera, suspendido. También alucinado, apenas una presencia espectral, el espectador prefiere no saber que el acontecimiento cinematográfico prescinde de él y ahí permanece en una exterioridad difícil, discutible, dentro de la sala, fascinado en la oscuridad y el silencio.

Quizás haya sido ese “hermetismo” del cine —un arte de copias sin original— otra causa de la promoción de “la obra abierta”, su contrapartida estética. En los últimos años se han multiplicado, contemporáneas a la clausura cinematográfica, compensaciones estéticas y teóricas, obras que ponen en evidencia la participación del receptor, una participación que siempre es única, diferente, circunstancial, fácilmente opuesta a la repetición inalterable —inabordable— de la copia.

Descartada cualquier intervención que tenga su origen en la recepción, descartada cualquier sorpresa o imprevisibilidad en la producción —silencio, clausura y exclusión— el cinematógrafo se presenta como un arte de enunciados, al margen de las circunstancias de la enuncia-

ción, ajeno a cualquier otra historia diferente de la propia; siempre igual a sí misma, la obra se proyecta incontrovertiblemente acabada: perfecta por terminada, necesaria sólo porque no da entrada a lo eventual.

Las exclusiones y clausuras se superponen; por una parte el film queda al margen, fuera de la historia, por otra, el espectador queda al margen, fuera del film. Sin embargo, esa inaccesibilidad recíproca, "esa impresión de barrera infranqueable" como decía Béla Balasz, no siempre se observa. Hay formas que intentan cuestionar la inexpugnabilidad del recinto fílmico y que, de alguna manera penetran o se dejan penetrar por el espacio "espectativo"; coartadas que no disimulan las modulaciones de la "enunciación", la contingencia del acontecimiento, que no se conforman con un azar abolido.

En el cine los espacios aparecen netamente distintos, los universos estancos. Suprimidas las circunstancias (de producción, de recepción), no es posible olvidar que el film propone una ficción; a pesar de todo, el receptor prefiere no advertir el artificio y atenerse a la verosimilitud. Los riesgos de esa inadvertencia son cada vez mayores.

LAS MARCAS DEL ARTIFICIO

Por eso es necesario recurrir nuevamente a las marcas, tratar de descubrir el juego ambivalente de los cordones y atender a esos "desbordes" por medio de los cuales se fracturan los marcos, las fronteras se vuelven susceptibles, las verdades inciertas. Un ilusionista, en el siglo XVIII, había inventado un autómatas capaz de imitar los gestos humanos tan perfectamente que se vio obligado a imitar también los (d)efectos mecánicos para conservar el encanto. De la misma manera, el cine necesita subrayar el artificio, preservar sus diferencias para rescatar la ilusión.

Roger Odin ha intentado reconocer algunos de esos indicadores. Por ejemplo, considera que "los créditos del film" —esas referencias de nombres propios que identifican personas, responsabilidades y atribuciones, que aparecen inscritas al principio, al final o intercaladas en el

film— constituyen marcas de la enunciación cinematográfica, una especie de apertura convencional hacia la exterioridad (una anterioridad, más bien) pero, sobre todo, una clave que dirige la interpretación.

Los créditos recuerdan la condición imaginaria de la representación, habilitando la “entrada” del espectador a la ficción, autorizando la “salida” del elenco. Cumplirían así una función propiamente liminar; al trabar los espacios, al desarticular de alguna manera la perfección blindada de la película, los créditos se integran por mención explícita a la diégesis cinematográfica, implicando al espectador, aludiendo a la instancia de la producción.

Pero no siempre es así. Según la convención más afianzada, los créditos aparecen como datos exteriores a la historia. En estos casos, cumplen una función “paratextual” incompleta: proporcionan información sobre la instancia de la producción, en efecto, pero de la misma forma que el colofón en la obra impresa, la enumeración minuciosa de la distribución o la ingenuidad de un envejecido o nostálgico “The end” implican, apenas, una realidad, ajena o, por lo menos, distante: la apertura ni se sospecha.

CONCIERTOS Y DESCONCIERTOS CINEMATOGRAFICOS

Otra tentativa de introducir en la concepción del film las condiciones de la enunciación cinematográfica, sería la puesta en relieve de las particularidades específica del código. No se trata en este caso de recurrir otra vez a trámites metalingüísticos, autorreferenciales, a partir de los cuales la obra se contempla a sí misma por medio de repeticiones fragmentarias del discurso, ni de los números e ilustres procedimientos de cine en el cine que han puesto en evidencia las instancias de la producción. Son, éstas, evidencias reveladoras de la historia del film que sólo pueden aparecer si aparecen enunciadas y, por lo tanto, tan *clausuradas* como el resto.

Interesa, en cambio, un discurso cinematográfico que

insinúe o confiese su artificio, que impugne la confusión realista abordando de alguna manera la "escalada de la transparencia", esa tendencia a la "obscenidad" contra la que se debate Jean Baudrillard, quien no quiere olvidar que "el espectáculo es todavía espectáculo".⁵

A pesar de su especificidad, no es la "imagen-movimiento" la que define la ficción cinematográfica sino, al contrario, esa imagen es la que intenta mostrar la verosimilitud, figurar la verdad. Por eso, cuando se trata de reconocer las marcas del film: *la convención como invención*, los recursos del artificio, los procedimientos ambivalentes de intermediación, resulta más interesante observar otras incidencias del acontecimiento cinematográfico: la música, por ejemplo.

Se sabe que, salvo en realizaciones propiamente musicales, la música no es oída suficientemente. Integrada a la historia, la composición musical acompaña la acción discretamente, ni se siente; más próxima al silencio⁶ que al sonido, resulta casi una licencia sonora, una figura del silencio. Aunque desde los principios del cine sonoro, cineastas y teóricos temieron la asimilación redundante de la música a la imagen, todavía, con frecuencia, casi obliterada por la imitación visual y la consecutividad de la intriga, la incidencia musical se advierte escasamente. Dijo Roman Jakobson que "la música en el film se destina a no ser escuchada", pero no dijo si ese destino es su finalidad o su fatalidad. No se oye, disimula voces, atenúa ruidos. Como si la música produjera el silencio. La oscuridad y el silencio de la sala fascinaban a Roland Barthes; la música fascina también pero desde la pantalla, "representando" un silencio complejo, marcando el artificio en lo verosímil, la irrealidad de la ficción.

En una secuencia de *El matrimonio de María Braun*,

5 "... (el espectáculo) no es jamás obsceno, la obscenidad empieza cuando no hay más escena, cuando todo se vuelve de una transparencia inexorable." Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*. París, 1983.

6 Conserva así algo de su función inicial: originalmente la música fue adoptada a fin de disimular los ruidos que hacía el proyector.

Fassbinder representa una cena en casa de uno de los personajes, el Sr. Oswald, donde los invitados se reúnen para discutir temas de negocios. La composición de movimientos y diálogos se realiza sobre un "fondo musical": el concierto N^o 23 para piano y orquesta de Mozart.

El concierto ni se siente. Concentrada en lo que está ocurriendo, la atención del espectador no repara en la música. Cumple con la consabida función concertante de la música en el cine, que consolida la integración narrativa como parte de la convención, "crea atmósfera" ajustándose perfectamente a los principios de la "Stimmung" de la que hablaba Th. W. Adorno.⁷

La música de Mozart acompaña moderadamente la escena, pero en el momento oportuno, el Sr. Oswald se sienta al piano, un piano que había estado ahí desde un principio, y pasa a interpretar puntualmente la parte correspondiente al concierto. Mediante un gesto de prestidigitación cinematográfica (un pase del "off" a la "historia"), casi sin que el espectador lo advierta, Fassbinder desliza el "fondo musical" a la acción propiamente dicha. Fassbinder aprovecha las convenciones para sorprender, las normas cinematográficas para transgredirlas: la experiencia se desautomatiza.

Por la "disonancia" musical la historia se desdobra: la coherencia narrativa y la clausura cinematográfica se mantienen: todo queda en su lugar; sin embargo, se siente el switch, un rechinamiento del código que pone en evidencia el artificio y desbarata la transparencia de la historia. Juega desde adentro con un afuera inalcanzable, con la exterioridad donde se encuentra el espectador o, al revés, involucrándolo en su interioridad.

Nuevamente, por un juego de cordones se consolida el universo estético donde la exhibición de la falsedad resul-

7 El término alemán "Stimmung" parece especialmente adecuado para designar la función musical convencional que, corrientemente, cumple en el cine. "Stimmung" significa "estado de ánimo" —su sentido más corriente— pero a él se asocian otras afinidades léxicas: "Stimme" es la voz; "Stimmen", estar de acuerdo. Son nociones que se asocian a un mismo acontecimiento: la música en el cine, "el acompañamiento musical".

ta la forma más directa de no ocultar la verdad. Un personaje parece abandonar subrepticamente el claustro cinematográfico porque se encuentra en condiciones de oír —desde la diégesis de la que forma parte— un concierto que, según las previsiones y expectativas del código, es privativo del público, y *acompañarlo(s)*.

El deslizamiento musical forma un hueco, una fisura, que aprovecha el personaje para introducirse en el plano de la recepción. Alguien que sale de la historia de la misma manera que el receptor se introduce en la ficción: el movimiento de seducción es doble. Se establece una complicidad entre el espectador y el director, más allá de la ficción, en realidades distintas, distantes, pero (a)cercadas por la imaginación. Las convenciones se alteran, la atención se detiene por interposición de una dimensión extraña, un efecto de dislocación, otra especie de *identificación-proximidad por distinción y distancia*.

También en el cine la ambivalencia de los cordones crea o define un espacio doble; las imágenes se encuentran y se apartan en una encrucijada de transformaciones: una exterioridad que se interioriza, un interior que deja de serlo. El film es otra cinta sinfín de Escher o Moebius que da lugar a un infinito estético donde la oposición de espacio es aparente, las visiones se confunden, porque visión es lo que se ve y también lo que se imagina: la verdad-ficción, el afuera-adentro, el blanco, el negro, donde termina empieza.