

Banda Aparte

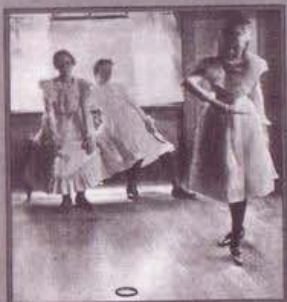
revista de cine • formas de ver

nº 16 • octubre 1999 • 1.500 ptas.

VIDEO-NOU
SERVICIO
DE VÍDEO
COMUNITARIO

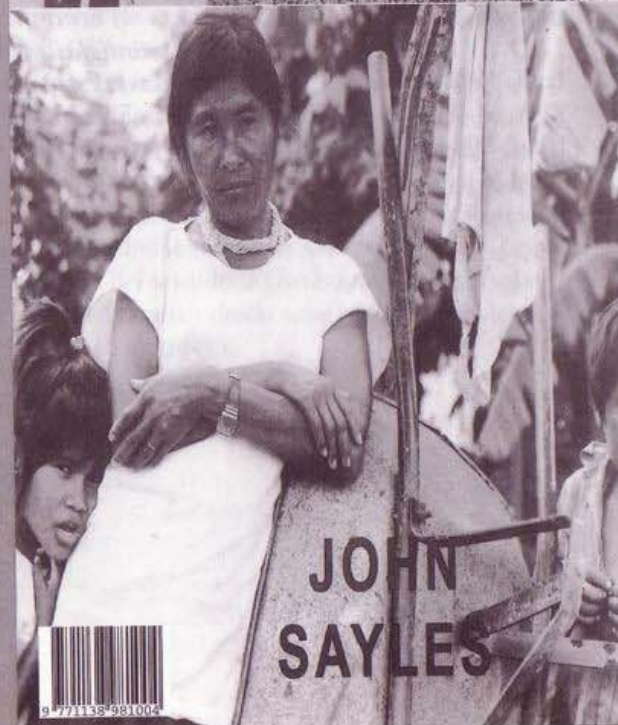


DE LOS
MULTICINES
A LOS
MEGAPLEX



PINTURA Y
FOTOGRAFIA

Cuento de otoño • Solas
• Ejecución inminente
• El coronel no tiene
quien le escriba
• Celebración • Los idiotas
• Pierre Moulinier
• Riverdance



La firma en el cine

BASILIO CASANOVA

EL ACTO DE FIRMAR

En la acción de firmar está en juego el compromiso de un sujeto. Si por firmar entendemos el hecho de escribir el nombre para dar por auténtico un escrito, esa operación implicará necesariamente la presencia de un sujeto. La presencia al menos de una singularidad: la singularidad de quien ha recibido un nombre que deberá reconocer —y por tanto escribir y rubricar— como propio. Como una propiedad entonces subjetiva, singular, de los signos que conforman ese nombre. Signos que han abandonado así su carácter genérico.

Pero si de lo que se trata es de la firma en un texto artístico, también otra cualidad del signo, su inmaterialidad, se verá inmediatamente afectada. En la singularidad material del texto, los signos devienen materiales, pierden así su condición cuasi angélica para transformarse en signos dotados de materialidad.

Singularidad y materialidad son, pues, cualidades del sujeto, propiedades de la subjetividad, rasgos de un individuo sujeto ahora al lenguaje.

Pero lo que hace que el sujeto exista como tal, que haya propiamente sujeto, es la dimensión simbólica —es decir: singular, material— del lenguaje en tanto que donado y recibido, y en esa misma medida (en la medida en que ha habido verdadera transmisión), encarnado. La subjetividad se manifestaría entonces en el acto mismo de enunciación por el que el lenguaje se encarna, se hace verbo, es decir, palabra. He ahí, pues, el lugar material del sujeto.

Y ningún otro espacio mejor que el del texto artístico para pensar ese lugar. Y la firma, su lugar en el texto, como una de sus cristalizaciones. En lo que sigue trataremos de seguir su rastro en algunos textos filmicos.

LA FIRMA Y SU LUGAR EN EL TEXTO FÍLMICO

Empezaremos pues formulando la siguiente pregunta: ¿dónde, en qué lugar se escribe el nombre del director en el film? Pero conviene antes aclarar que no hablamos del autor, del yo del director, sino de aquel que, reconociendo el nombre y el apellido –aquel que dice no yo–, los escribe en un lugar determinado del texto: en los títulos de crédito. Se trata pues de darle la importancia que sin duda posee a semejante inscripción, a semejante localización del nombre en un espacio ya por entonces textual.

Será por ello de vital importancia localizar ese lugar para después tratar de averiguar su sentido; el sentido que el lugar que el nombre ocupa en el espacio del texto le confiere.

Así, no será lo mismo firmar un texto clásico que uno manierista o uno postclásico. O dicho de otro modo: la firma misma nos ayudará a caracterizar un texto como clásico, manierista o postclásico.

Veremos entonces en qué medida la filiación del texto a un determinado orden de representación supondrá una localización (o deslocalización) diferente de la firma en el mismo. En qué medida firmar se convertirá en una tarea más o menos problemática.

Firmar es afirmarse en tanto que sujeto comprometido con (en) un nombre. Afirmarse, pues, con firmeza no en un signo, sino en algo que es más que un signo: en una palabra transmitida, heredada. Y quien se afirma en esa palabra no es el «yo», sino el sujeto que se escribe precisamente en ese «se».

Firma pues; signo de la subjetividad que poco tiene que ver ni con el autor ni con el yo enunciador del film, puesto que nada más refractario al yo (ese que, como ha señalado González Requena, somos todos) que la radical singularidad del nombre propio.

Se trataría, entonces, al firmar, de dar cuerpo al nombre, de materializarlo en el texto, dado que el nombre es algo bien material. Y la firma, la singularidad aún mayor si cabe de la firma, nos habla de la

singularidad de un signo encarnado en la materialidad misma del texto.

Así tendrá sentido preguntarse por el lugar donde colocan su firma alguien como John Ford, Alfred Hitchcock o David Lynch. Cuál es, entonces, el lugar de la firma en el texto fordiano, hitchcockiano o lynchiano.

En eso consistirá, entonces, nuestra investigación: en leer determinadas firmas, en leerlas en tanto que actos de escritura del sujeto de la enunciación en los textos.

LA FIRMA COMO ACTO DE ENUNCIACIÓN

Detrás de la firma está –lo hemos dicho– la subjetividad; por eso la ubicación textual de ésta lejos de cerrar nada, abre una interrogación: la que constituye al sujeto que ahí, entonces, se localiza. Más allá del «placer cognitivo de identificar un nuevo objeto de conocimiento»¹, lo que nos interpela en el hecho mismo de firmar es la experiencia singular de un sujeto que ha dejado en el texto su huella material. No se trata, pues, de reconocer objeto alguno, sino de admitir o aceptar la existencia de alguien –una subjetividad– que afirma ahí su compromiso. Estamos, por ello, ante un auténtico acto de enunciación, de articulación de una palabra, y no ante una mera y exclusiva escritura de signos.

EJEMPLOS: ANDREI TARKOVSKI; ATOM EGOYAN

Así, no es para nada casual que quien firma como Andrei Tarkovski lo haga, en un texto como *Sacrificio* (*Offret*, 1986), sobre el acto de la ofrenda del cuadro de la Adoración de los Magos de Leonardo da Vinci (F 1), antes de que la cámara inicie un movimiento de ascensión por el árbol representado en este mismo cuadro. Y esto en un film donde todo gira en torno a la incapacidad confesada de un padre de poner en pie un árbol, de cuidarlo y hacer que crezca: de sostener, entonces, algo firme.

Tampoco es casual que Atom Egoyan firme *El dulce porvenir* (*The*

¹ Jesús GONZÁLEZ REQUENA, «Que yo esté donde ello estuvo», en *Vértigo* n° 13/14, noviembre 1998, Ayuntamiento de A Coruña, p. 5.

Sweet Hereafter, 1997) con letra diminuta detrás, en la espalda de un hombre del que sabemos que ha entrado con su coche en un túnel de lavado (F. 2). Un hombre, un padre con el que por otro lado resultará casi imposible establecer comunicación (telefónica). Una firma, la de *El dulce porvenir*, se diría que escrita con extraordinaria timidez, a espaldas del padre.

Nos interesa, pues, no la personalidad de alguien cuyo nombre es Andrei Tarkovski o Atom Egoyan, sino la inscripción de esos nombres en el texto, su lugar en el mismo. Lo que hemos dado en llamar, entonces, como la Firma.

Los dos ejemplos elegidos corresponden a textos filmicos más o menos recientes; pero antes de llegar a ese período del cine en el que el hecho mismo de firmar resulta ya extremadamente difícil, habremos de detenernos en otros ejemplos. Así, en el cine clásico, en particular el fordiano, donde firmar se convierte en un acto plenamente simbólico, o en el cine manierista como es el de Hitchcock, donde ya es posible detectar la desintegración del lugar del nombre propio —es decir, de la firma— que caracterizará el cine postclásico.

Procedamos pues a repasar algunas de estas firmas ejemplares. Lo haremos siguiendo la clasificación propuesta por Jesús González Requena de los tres órdenes de representación en la historia del cine de Hollywood: el Clásico, el Manierista y el Postclásico².

LA FIRMA EN EL TEXTO CLÁSICO (FORD)

Diremos, siguiendo a González Requena, que en el film clásico «el suceso, el acto, el gesto o la palabra alcanzan la máxima densidad de su sentido»³.

Comenzaremos por *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) de John Ford. Tras el nombre del director, una pared; ante ésta la firma fordiana (F. 3). Algo, pues, tan opaco, tan sólido como un muro de adobe del que distinguimos perfectamente las piezas de su construcción, los ladrillos que lo forman. Una pared que ha sido levantada,

2 Jesús GONZÁLEZ REQUENA, «Clásico, Manierista, Postclásico», en *Área 5* n.º 5, noviembre de 1996, Madrid, p. 81.

3 *Ibíd.*

construida, pues, pieza a pieza, pero una pared que, sobre todo, limita la visión y que, haciéndolo, construye un espacio vedado a la misma.

Ahí, ante ese muro, se localiza, decimos, el nombre del director como aquel que sabe de ese espacio inaccesible para el yo; como guardián incluso de un espacio designado como sagrado. ¿Por qué no pensar ese espacio como el del inconsciente?

Y porque somos nosotros, espectadores, quienes estamos ante esa pared situada más allá de la pantalla cinematográfica, aquélla se alzará a modo de contención o límite a la pulsión que nos habita, como un límite a lo visible. Se anuncia así la construcción de un espacio simbólico donde la pulsión misma pueda ser escrita, articulada, simbolizada. Ese muro se erige, entonces, en bisagra entre lo visible y lo invisible.

Sabemos, pues, que hay un más allá gracias a que esa pared, a que ese muro, por levantarse ahí, ante nosotros, designa un lugar, de forma precisa, como más allá.

Y ese lugar designado como más allá es sin duda un más allá de la imagen, de las imágenes que emergen en la pantalla. Lo que ese muro garantiza es la posibilidad misma del relato —de que haya relato—, porque, como ha señalado González Requena, «lo que se juega en el film clásico, se sitúa en lo esencial fuera del campo de la visión»⁴.

Pero si ese tabique se levanta ante nuestros ojos de espectadores, otro tabique se levanta detrás, éste para ocultar una máquina: el proyector cinematográfico. Y sabemos que tras este tabique trasero se conservan —han quedado registradas— las huellas de una experiencia muy concreta —aquella que tuvo lugar cuando el rodaje del film—: la experiencia del cineasta.

Tras uno y otro tabique pues, un espacio de experiencia. Espacio inaccesible al ojo, espacio designado como interior. Espacio de experiencia del cineasta, pero espacio de experiencia también del espectador. Puesto que si alguna experiencia es convocada en el visionado del film, esa es la del espectador.

La firma sobre el muro en *Centauros del desierto* se erige, entonces, en garantía de cierta experiencia de la subjetividad.

Podemos verlo también en otro texto fordiano: *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952). Aquí la firma se escribe sobre un espacio no menos sólido y no menos interior —no menos refractario a la pulsión

4 *Ibíd.*, p. 101.

escópica— que en *Centauros del desierto*. No sobre el agua, sino sobre el castillo que se levanta al fondo, sobre una masa oscura igualmente inaccesible a la visión se escribe el nombre del cineasta (F. 4).

A lo largo de los créditos ha ido cambiando de manera perceptible la luz que baña el paisaje. El paso de las horas —cierta escritura del tiempo—, ha tenido lugar, hasta que una luz crepuscular hace que los reflejos sobre el agua vayan perdiendo intensidad: únicamente la torre del homenaje se reflejará a esta hora en las aguas.

Ningún reflejo imaginario, sino, bien al contrario, dos ámbitos claramente diferenciados: las masas sólidas y oscuras —además de verticales— del castillo y los árboles que lo rodean, en la mitad superior del cuadro; la masa líquida y transparente —además de horizontal— del agua en su mitad inferior. Cierta configuración, pues, de lo masculino y lo femenino nítidamente trazados como diferentes.

Y bien, ¿no es de eso precisamente de lo que se ocupará el texto? Es decir, de escribir la relación sexual. Porque en el orden de representación clásico, la relación sexual es posible. Y esto está ya escrito en el comienzo mismo de *El hombre tranquilo* como clara oposición significativa, como radical diferencialidad entre el ámbito de lo masculino y de lo femenino, encarnados, materializados como castillo-árbol/agua.

Podríamos continuar con más ejemplos del texto fordiano. Así, y a diferencia del texto-Tarkovski, en *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940) sí será posible poner en pie un árbol. Lo corrobora la firma misma del cineasta junto a las ramas de uno (F. 5), en un film que narra el trayecto hacia un espacio simbólico, productivo, fuera de la relación imaginaria con la madre, representado aquí por ese árbol del que la firma parece ser de nuevo la garantía.

En esa misma línea, en dos westerns fordianos como *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946) y *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), el nombre del director se escribe sobre un poste vertical, abiertamente fálico, plantado en la tierra del desierto (F. 6, F. 7). Y en ambos casos en unos indicadores hechos de madera han sido grabadas las letras. Afirmación, pues, vertical, masculina de un nombre que es la garantía de un trayecto simbólico para el deseo. La promesa, incluso, de sentido.

En *El último hurra* (*The Last Hurrah*, 1958) de John Ford, la firma no ofrece tampoco lugar a dudas: ésta se escribe junto a uno de los postes que hacen de vértice de un cuadrilátero de boxeo (F. 8). Sobre ese no

menos fálico elemento compositivo se sitúa en este film la firma fordiana.

No hay lugar en el texto fílmico clásico para la indefinición: el hecho de firmar se impone como afirmación, como garantía incluso de que el relato es posible. Sea como afirmación fálica, masculina, como escritura de la diferencia sexual o, lo que viene a ser lo mismo, como construcción de un espacio simbólico localizado más allá de la mirada (de lo imaginario, por tanto), lo que se está construyendo aquí es el espacio de la escena propiamente dicha.

Y ese espacio sólo podrá ser simbólico, es decir sagrado, prohibido al yo.

LA FIRMA EN TEXTO MANIERISTA (HITCHCOCK)

Frente al muro simbólico —y real— que se alzaba en el comienzo mismo de *Centauros del desierto*, en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) de Alfred Hitchcock, se trata de algo bien distinto. Si el título del film aparece sobre un gran ventanal, metáfora de la pantalla cinematográfica, al que unas persianas bajadas impiden ver más allá, el nombre del director aparecerá cuando las persianas ha sido ya totalmente levantadas, enrolladas (F. 9) dando paso a la visión de un patio interior con ventanas. A lo que nos invita, pues, el texto hitchcockiano es a mirar. A ir más allá de los espejismos imaginarios del yo, a salir de esa habitación donde, como luego sabremos, está postrado el sujeto, es decir, paralizado el protagonista masculino del film. Necesidad por tanto de ir más allá de la imagen, allí a donde apunta la pulsión, es decir, a la destrucción misma del objeto, a su descuartizamiento; pero al mismo tiempo constatación de un cierto déficit fálico, de una casi imposible afirmación de la masculinidad.

El acto de subir aquí la persiana es en todo equivalente a aquel otro de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) en el que será descolgado un cuadro para, a través de un agujero en la «pared» (célebre secuencia de la ducha), ir más allá de toda representación y abismarse en una escena decretada como imposible. Tan imposible, entonces, como la relación sexual en el texto-Hitchcock⁵.

Y de que es en el campo de la visión donde radica esa dificultad, da buena cuenta *Vértigo* (*Vertigo*, 1959), otro film hitchcockiano. ¿Dónde

5 *Ibid.*, p. 82.

se localiza aquí el acto de firmar? Pues en el centro mismo del ojo. Del interior del mismo parece surgir el nombre del cineasta (F. 10). Su experiencia –la experiencia del sujeto que estuvo ahí, ese que firma con el nombre de Alfred Hitchcock– parece estar muy vinculada por tanto al orden de la mirada.

Un ojo, el del arranque de *Vértigo*, enrojecido, excitado, un ojo que goza mirando, que sabe de la incandescencia de ese goce (escópico).

Pero si en *La ventana indiscreta* y en *Vértigo* el nombre mantiene todavía su integridad, no ocurrirá lo mismo en textos donde lo que se apunta es ya la experiencia de la desintegración psicótica. Cuando nada frena, prohíbe, es decir, articula, escribe la pulsión, sucederá lo que en el film que no por casualidad lleva por título *Psicosis*, donde el nombre del cineasta es objeto de descomposición en un movimiento que lo fractura y escinde (F. 11) de manera que queda literalmente partido en dos (F. 12).

Más radical será al respecto la firma ya imposible de *Los pájaros* (*The Birds*, 1961), donde unas manchas negras que atraviesan de un lado a otro la pantalla despedazan el nombre del cineasta sólo por un momento legible. Nombre ya irreconocible, literalmente picoteado, despedazado por los pájaros (F. 13). Nombre que no logra sostenerse ante la amenaza siniestra de lo real (o de lo real vivido como siniestro). Ausencia del Nombre del Padre que el texto atestiguará de manera, más que evidente, como «cortocircuito del sentido»⁶.

¿Voracidad? Sí, pero sobre todo voracidad en el campo de la mirada, arrastrada por una pulsión que no conoce encadenamiento simbólico.

Lo que no logra entonces articularse en el texto-Hitchcock es algo del orden del goce. Y éste está siempre más del lado de la mujer. Podemos verlo en el genérico de *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966), título por lo demás bien explícito donde el acto de firmar se producirá a la derecha de cuadro, al lado de una llama en plena combustión.

Momentos antes de que el nombre del director se escriba en el film, un rostro femenino –el de la protagonista– entre horrorizado y estupefacto (F. 14) –ante una visión sin duda siniestra– emergerá para luego desaparecer en el fondo. A un lado pues, el rojo más o menos intenso de

6 Cfr. Luis MARTÍN ARIAS, «Los Pájaros: lo real como cortocircuito del sentido», en *Alfred Hitchcock*, Oviedo, 1989.

la llama, es decir, la incandescencia del goce; al otro, sobre un fondo azul –lejos, pues, del punto de ignición–, el rostro horrorizado de la mujer.

Pues bien, la firma se inscribirá justamente en ese lugar intermedio –como queriendo quizá articular dos espacios claramente escindidos, desconectados–, entre la llama y la imagen del rostro femenino (F. 15).

Que se nos está hablando aquí del goce, lo demuestran tanto la llama como la expresión de los rostros que han ido compareciendo en la pantalla; pero de un goce siniestro, cercano al horror, es de lo único que puede ser rúbrica la firma.

CLÁSICO/MANIERISTA

Frente a la desmedida pasión del ojo en el texto hitchcockiano, la pared que construye un espacio no escópico, sino simbólico, en el texto fordiano. Además, la afirmación fálica sobre la que se construye este espacio clásico estará ausente en la escritura hitchcockiana. Ese acto, el de la firma, devendrá, en un cine manierista como el de Hitchcock, acto literalmente imposible.

Porque, como nos enseñaba el texto clásico, sólo es posible firmar, escribir el nombre, allí donde hay muro, pared, espacio interior; es decir, donde hay sujeto.

La firma como tal, lo es siempre del sujeto; es afirmación del sujeto en tanto que sujeto a una palabra que lo es por proceder de otro. Palabra, entonces, donada y recibida.

Sólo en la medida en que se da y se recibe, existe la palabra. Ésta existe sólo en tanto que es dada y recibida. En eso se diferenciaría radicalmente del signo lingüístico, carente de esa densidad –que no es otra que la del sentido que le confiere el acto mismo de la transmisión, de la filiación– propiamente simbólica.

El cine llamado clásico no ha dejado de insistir en ello: en el acto de enunciación en el que una palabra es dada, proferida por alguien que está en condiciones de hacerlo, siendo entonces esa palabra capaz de «nombrar lo esencial de la experiencia de un sujeto»⁷. En el cine manie-

7 Amaya ORTIZ DE ZÁRATE: «Seducción y desvanecimiento de la realidad en el spot publicitario», en *Trama y Fondo* n° 1, noviembre de 1996, Madrid, p. 107.

rista sin embargo ese acto –el de la enunciación, el de nombrar una experiencia real del sujeto– irá perdiendo densidad hasta el punto de que actos como el de la firma serán objeto de un claro proceso de descomposición.

LA DESTRUCCIÓN DE LA FIRMA EN EL CINE POSTCLÁSICO

¿Existirán las firmas dentro del cine que denominamos postclásico, abismado en la contemplación del horror, es decir, en «la aniquilación del relato en espectáculo escópico»⁸?

Si la firma lo es siempre de un sujeto, ¿cómo firmar un texto anegado por lo real, caracterizado por una experiencia de desintegración de la subjetividad? En textos así no es posible la firma; mejor dicho: precisamente porque ésta no ha sido sustentada, porque ningún acto simbólico ha tenido en ellos lugar, es por lo que estos textos están siempre del lado de la psicosis.

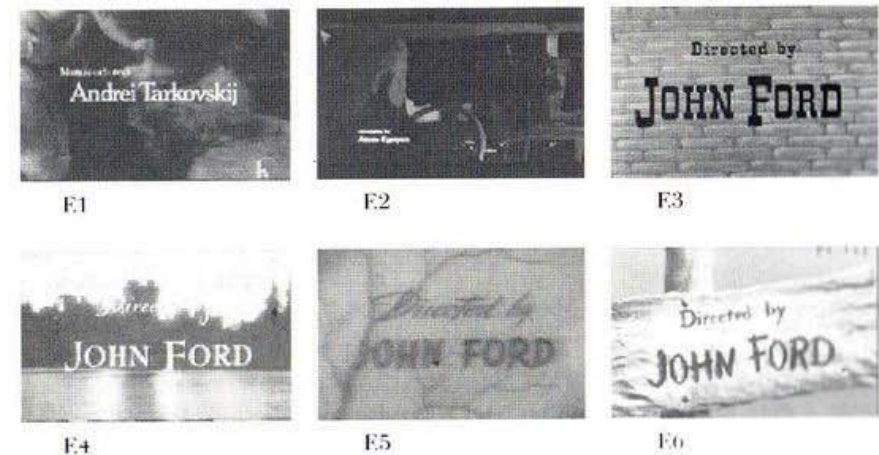
Habrán, por tanto, en este cine, firmas huecas, literalmente cibernéticas, despojadas de toda subjetividad; firmas hechas por una máquina, como en *La mosca* (*The Fly*, 1986) de David Cronenberg⁹, donde el nombre del director se inscribe sobre una imagen borrosa, desfigurativizada, próxima al pixelamiento (F. 16). Cuesta creer que haya ahí un sujeto comprometido en esa firma. Ningún rasgo, pues, de subjetividad, sino puro acto cibernético de escritura de signos-que-son-sólo-signos.

Firmas, como la de *Seven* (1995), de David Fincher, aniquiladas, descompuestas, literalmente insostenibles, a medio camino entre el garabato y la mancha. El acto de firmar se convierte aquí en acto de destrucción, de aniquilación (F. 17). No hay pues reconocimiento alguno del Nombre del Padre, sino total recusación en un acto entregado al goce de una destrucción de carácter manifiestamente psicopático.

O la firma postclásica de David Lynch por ejemplo en *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997). Ese nombre que procedente del fondo del cuadro se acerca a toda velocidad para venir a escribirse fugazmente en una carretera sobre cuya raya central circulamos (F. 18). Ni a uno ni a

otro lado, sino por el medio y sin más horizonte que el del asfalto, es decir, pegados al suelo, «sólo viendo, en la noche y a toda velocidad, lo que permiten las luces cortas del coche, sin referente, sin sentido o rumbo perceptible»¹⁰.

Un nombre, el del cineasta David Lynch, contra el que finalmente no podemos más que estrellarnos.



⁸ Jesús GONZÁLEZ REQUENA, «Clásico, Manierista, Postclásico», op. cit., p. 120.

⁹ Para un análisis del film de Cronenberg, cfr. Jesús GONZÁLEZ REQUENA, «El retorno de lo real», en *Creación* n.º 10, Instituto de Estética y Teoría de las artes, Madrid, 1994.

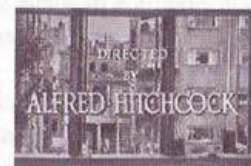
¹⁰ F. BAENA y F. PIMENTEL, «Eccehomo (Huellas de El Hombre Elefante)», en *Trama y Fondo* n.º 3, 1997, Madrid, p. 20.



E7



E8



E9



E10



E11



E12



E13



E14



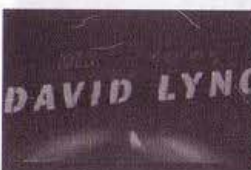
E15



E16



E17



E18

Texto y crítica en Walter Benjamin

PILAR CARRERA

Lo más lingüísticamente existente, la expresión más perdurable, la más cargada y definitivamente lingüística, en suma lo más pronunciado constituye lo puramente espiritual.

W. Benjamin

LO INEXPRESIVO

Lo inexpresivo aparece como fundamento, como atributo primordial de la crítica. Ha de constatarse lo inusual de esta afirmación: *Lo inexpresivo es el poder crítico que, si bien no puede separar apariencia y esencia les impide mezclarse*¹.

En lo inexpresivo encuentra la crítica su *lugar filosófico*.

Sin embargo tradicionalmente se ha venido asociando crítica con posicionamiento, con juicio, crítica como aseveración de un sujeto comprometido, es decir, *afectado*.

La Escuela de Frankfurt y la *Teoría Crítica* son un buen ejemplo de yo-perentorio-enjuiciador, del yo que *acusa*.

El dedo acusador está ausente en la obra de W. Benjamin.

Ausencia de dedo acusador. Lo cual no lleva a continuación a encasillar el pensamiento de Benjamin en categorías tipo *posmodernidad*, *pensamiento fragmentario* y un largo etcétera de vástagos de un supuesto cataclismo de *los grandes relatos*.

1. Walter BENJAMIN, *Dos ensayos sobre Goethe*, Gedisa, Barcelona, 1996, p. 79.