

PERFILES

El amigo berlinés, por Adolfo Berenstein

HOMENAJE

El deseo en Kubrick, por Aurelio Gracia

LITERATURA

El sueño de «La bella durmiente», por Joan Bas

POESÍA

Michaux -una exploración-, por Jordi Xandri

PSICOANÁLISIS

Pubertad femenina. Mamá, ¿Qué es ser mujer?, por Margarita Solé

DOSSIER: LA PIEL

Pasaje por la piel, por Jordi Xandri

La pelota y la piel. Fútbol e identidad nacional en Brasil, por Andrés Antebi

Tu piel. Tres lecturas, tres escritores, tres registros, por Rebecca Hillert

La piel y el interior de la tierra, por Josep Font Soldevila

La conciencia psíquica, por Anna Segura Fontova

Textura, por Pere Bruix i Riera

La escucha del psicoanalista y la mirada del dermatólogo, por Jorge Claudio Ulnik y Javier Ubogui

La representación psíquica de la piel, por María Elena Sanmartino

FILOSOFÍA

Entre sujeto y objeto, entre ego y alter-ego, ¿frontera o jurta?, por Nelly Schnaith

ACTUALIDAD

La ciudadanía como forma de tolerancia, por Benedetto Saraceno

ARTE

Plensa: arte y palabra, palabra y arte, por Joan Homs y Jordi Xandri

EL ARCÓN

El método morelliano, por Miguel Díaz

Robert Bresson: una casa sin ventanas

HILARIO J. RODRÍGUEZ

Al igual que, como diría Ferdinand de Saussure en su *Curso de lingüística general*, «no está probado que la función del lenguaje sea enteramente natural, es decir, que nuestro aparato vocal esté hecho para hablar», tampoco puede afirmarse, al menos de forma rotunda, que la función del ojo se ciña única y exclusivamente a ver. Con sólo acercarse con timidez a la obra de Robert Bresson, uno tiene constancia de inmediato de estar asistiendo, antes que a un proceso de «representación», a un proceso de proyección, donde el ojo no asiste, sino que es «guiado», aun si en algunos casos el camino por el cual derivan sus películas se interrumpe justo cuando parecía haber llegado a algún sitio. Quizá, e insisto en el adverbio de duda (que en su referente latino: *qui sapit*, expresa mejor mi reluctancia a dar nada por concluido, sobre todo si hablo acerca de Bresson), lo que el cineasta intenta es transferir, luego de haber llegado a un límite en el ámbito de lo visual, la dirección a otro resorte o sentido, acaso espiritual, para ver si una imagen, al agotarse, es capaz de seguir avanzando hacia algún lugar. Desde luego, y eso ha de quedar claro, en absoluto se trata simplemente de sustituir un ámbito sensorial por otro, ni mucho menos de parchear con palabras los «huecos» de la imagen; es importante, para no caer en la trivialización intelectual consuetudinaria, recordar, a ese respecto, las palabras de Gabriel Marcel: «un misterio colocado ante la reflexión tiende inevitablemente a degradarse en problema». Sería hartamente sencillo, tal cual ha sucedido a lo largo del siglo, merced a la proliferación de «vanguardias» y «transvanguardias», convertir el lenguaje del cinematógrafo en

un mentidero, o sea, hacerlo «parlanchín», de no ser porque, de alguna manera, la imagen ha venido a ampliar, precisamente, los constreñimientos de la palabra. Si en el terreno dialéctico, la única posibilidad «humana» reside en la renuncia a toda verdad, sin embargo en el marco de la imagen no es así; el motivo es obvio, pues si la palabra sólo aspira a habitar «lo otro» o «al otro», la imagen tiene una existencia más remansada, capaz de sobrevivir en sí misma. Otra cosa, por supuesto, es querer transferir la imagen a un canal diferente, en este caso al de la palabra, y cambiar, por ende, su naturaleza. Ahí el problema reside en perderla en tanto imagen y seguir creyendo poseerla, porque de esa manera se tergiversa la idiosincrasia temporal de cuanto se ve. Conviene tener siempre presente el hecho de que mientras la duración de la palabra cubre espectros donde el pasado o el futuro no están reñidos con el propio presente, la imagen apenas dura un instante «anti-bergsonianiano», eternamente presente y jamás pasado, dado que no admite el terreno de la conciencia «a posteriori» si no quiere entrar en una transformación completa. Una vez la imagen ha pasado, esto es, se ha presentado a sí misma en su perentoria inmediatez vital, ya nada puede rescatarla, a no ser a través de canales que al hacerla vencer sus propios constreñimientos temporales, la acaban transformando asimismo. Isidoro Reguera lo expresa con total congruencia en *El feliz absurdo de la ética* al decir: «yo no sé lo que ves, sé lo que dices; yo no sé siquiera lo que veo, sé lo que puedo describir de esa mirada».

Ningún maridaje es más inoportuno que el de la imagen y la palabra, porque ambas no pueden cohabitar en un segmento temporal idéntico; la palabra es una mirada sobre un espectro, en absoluto sobre una mirada, pues llega cuando de esa mirada ya sólo queda una impresión. Gracias al cinematógrafo, y también a la fotografía, esa desaparición súbita de la imagen, su perentoria defunción, aun antes de permitir ser «penetrada» o «asumida» por el sujeto paciente (el espectador), ha comenzado a ampliarse, si bien todavía no ha podido explicar nadie, cuando poco satisfactoriamente, qué se ve cuando se contempla dos veces la misma cosa. De aceptar lo anterior, habría que aceptar el nulo efecto de la imagen sobre el hombre, con lo cual no valdría la pena perder el resuello siguiendo con esta consideración; y lo cierto es que nada puede seguir siendo igual después de haber asistido a una imagen del mundo. No cabe duda, eso sí, de la mayor potencia de ciertas imágenes; no todo cuanto se ve tiende a cambiar al espectador de idéntica

manera, eso es obvio. Con lo cual es necesario establecer un método que aumente el poder de la imagen, y nada, en mi opinión, hay más oportuno, si se piensa al respecto, que aquello que se aparta de lo «humano». Cuanto más lejos está de lo «humano» una imagen, tanto más proclive es a cambiar a quien la contempla. Uno sólo ha de pensar en el hieratismo de los iconos religiosos, y pese a ello su gran efectividad a la hora de concitar la pleitesía o la admiración, para reafirmarse en la certeza de que un proceso total de despojamiento, tal cual lo ejemplifican los místicos, aleja al hombre de sí y lo acerca a una nueva concepción, llámese sagrada llámese como se quiera.

Robert Bresson entendió desde el principio de su carrera la necesidad de restringir la presencia del sujeto, activo o pasivo, en busca de lo «situacional» por encima de lo «humano», procurando de ese modo llevar al espectador fuera de sí, consciente de que el hombre ha de sentirse como un extraño en el mundo que habita, para poder avanzar o cambiar. Incluso en el terreno de la dramaturgia, el intermediario ha de renunciar a su «yo». «Un actor está en el cinematógrafo como en un país extranjero. No habla la lengua del lugar», dice Bresson en sus *Notas sobre el cinematógrafo*. No por otra cosa él renuncia a trabajar con actores profesionales, cuya tendencia es siempre, voluntaria o involuntariamente, tender a una «teatralización» de raíz humana, ajena a la condición de instrumento que precisa el director de sus actores. Nada por encima de uno mismo puede hallarse si uno mismo no se hace a un lado y se limita a dirigir sus actos, por muy solapadamente que quiera hacerlo. La razón no es una buena mediadora para acceder a lo inexpresable. Los actos intelectuales no conducen sino al farragoso terreno de la palabra y ésta, al hablar acerca del arte, vale, como diría Schopenhauer, tanto como no decir nada. Y no quiere decir esto que el mundo del director galo sea un mundo de silencio; antes al contrario, el mundo de *Un condenado a muerte se ha escapado*, por poner un ejemplo, está lleno de mensajes, sólo que no *strictu sensu*, es decir, mensajes codificados por una norma lingüística o de otro tipo, sino de actos, o mensajes, llámeseles como se quiera, que devuelven al hombre a una libertad interior mucho más rica, pues en cierta manera, al renunciar a la hegemonía de la razón, por sí sola incapaz de encontrar un camino liberador, uno puede dejar obrar a su propio «yo» en cuanto abandona la calidad de sujeto impuesta por un lenguaje esclavizador en exceso, amén de ser hartamente limitado en tanto producto de las limitadas posibili-

dades del hombre. «El viento sopla donde quiere», se anuncia al principio de *Un condenado a muerte se ha escapado*. Los personajes bressonianos, en ésta y en sus restantes películas, recorren un camino en el cual se «dejan guiar» literalmente por su «se», por ese viento caprichoso que no se rige por leyes hermenéuticas o inductivas. En el caso de *Pickpocket*, el carterista es un hombre que ha devuelto a su cuerpo, a sus manos, la capacidad de guiarle en el mundo de los demás para acercarle a ellos. «La mano va a menudo donde no la enviamos», recuerda Montaigne, a quien también puede recordársele cuando dice que «los movimientos del alma nacen a la par que los del cuerpo», al menos antes, en un estrato humano anterior al del poder hegemónico de la inteligencia, cuyo control impide salir de sus mismos límites, impidiendo consiguientemente la iniciativa de los miembros, que buscan en el mundo sin necesidad de saberse guiados por nada, como la búsqueda que el recién nacido hace del pecho materno.

Por tanto, la primera y principal premisa de cualquier personaje bressoniano es la de haberse liberado de su condición impuesta de «sujeto». Ni el espectador ni los personajes son en el cine de este director sujetos, porque ninguno posee o puede tener conciencia de ser mediador siquiera. Su total aislamiento, dada su parálisis como seres humanos, como meros sujetos, impide su control sobre nada, ni sobre sí. Juana, en *El proceso de Juana de Arco*, cree haber sido guiada por Dios, por una fuerza en absoluto telúrica, pero capaz de saber llevarlo todo, dirigirlo. Por este motivo Bresson insiste tan a menudo en los primeros planos de las manos o las piernas de sus actores, potenciando con ellos casi una autonomía de las mismas, libertad absoluta para «obrar», al menos cinematográficamente, liberándolas del «todo» que ineluctablemente las habría esclavizado. Incluso no se priva de mostrar manos o piernas por muy esposadas o encadenadas que estén, acaso porque de tal guisa intenta dejar patente su capacidad para seguir marcando un movimiento o una acción, en su caso desde la propia inmovilidad. Disociadas de su sujeto, las manos y las piernas atraviesan caminos que tardan en desvelarse, aunque al final acaben haciéndolo. «Qué extraño camino he tenido que recorrer para llegar a ti», dice el carterista al término de *Pickpocket*. Un camino extraño para él, en vista de su esquiva trayectoria mientras se le ve dejarse guiar por sus manos, pero asimismo extraño para el cineasta, cuyo recato le prohíbe añadir a sus historias ningún tipo de ornato, tal cual se las han contado, y sobre todo

extraño para el espectador, a quien se le niega la posibilidad de penetrar en la película hasta su final, justo cuando ya no queda materia cinematográfica para ayudarle a hacerlo. Conque la triple asunción del sujeto, desde el realizador hasta el espectador, pasando por el intérprete o personaje, se deshace en un mundo de hechos en apariencia banales, cargados, no obstante, de móviles o motivos inefables, humanos o divinos, eso da igual.

Ante todo, el cine de Bresson no ha de suscitar dudas al respecto; nada se ha escatimado u ocultado en ninguna de sus películas. En ellas, eso sí, se potencia a modo de estilo cuanto huye de la técnica. Bajo ese parámetro, claro, este director estaría en las antípodas, por poner varios casos, de Orson Welles o de Alfred Hitchcock, ello pese a su extraordinario sentido narrativo en las escenas de los robos en el metro en *Pickpocket*. Sea como fuere, como él mismo dice, uno debe asegurarse «de haber agotado todo lo que se comunica por la inmovilidad y el silencio». De hecho, no son pocos los personajes que pueden verse en sus películas completamente inmovilizados, privados de libertad de movimiento; de alguna forma suelen ser prisioneros en busca de libertad o seres que se encaminan hacia una celda. Lo curioso del caso es verles habitando esa celda y asistir al mismo tiempo a la irrupción de cualquiera en ella, poniendo de relieve la existencia de puertas que cualquiera puede abrir, sin que ello signifique que podrá encontrar algo en el interior a donde accede, porque la puerta, que en el mundo de Bresson es de una importancia capital, puede ser abierta o atravesada sin obtener resultado alguno; sólo cuando uno tiene una actitud de espera y se abandona a la contemplación en detrimento de la acción puede llegar a obtener algo, si bien tampoco con éstas puede estar seguro de nada. Pascal dice: «quieren encontrar una solución donde no hay más que enigma», lo cual es aplicable al mundo de Robert Bresson, donde, al querer remansarse el decurso humano de la existencia, las cosas dejan de tener un sentido lógico, en tanto su sentido se escapa a la lógica humana. En el *Eclesiástico* (XXIV, 21) se lee:

Los que me comen tendrán todavía hambre;
y los que me beben tendrán todavía sed.

Así funciona el arte de Robert Bresson, un arte en torno a un mundo de espaldas al mundo, valga la redundancia y la paradoja; porque, en

efecto, antes que un mundo de ventanas a través de las cuales puede verse lo conocido, el mundo de Bresson es un mundo de puertas, puertas por donde uno opera y penetra en la existencia de los demás, a veces ignorando que cuando una puerta se abre lo importante no es atravesarla, sino plantarse delante, en silencio, a ver qué pasa. A ese respecto, el último plano de *El dinero* es elocuente sobremodera: la policía lleva preso a Ivonne y sale con él del encuadre, luego de haber atravesado una puerta, pero, no obstante, Bresson no sólo no los sigue con un giro de cámara, sino que tampoco hace un contraplano, en absoluto; se conforma con dejar la cámara encuadrando la misma puerta, con unos espectadores, puede que los verdaderamente idóneos, que también continúan mirando hacia la puerta, desinteresados de los hechos del mundo, sin seguir con sus rostros a quienes se alejan, porque saben que una puerta se ha abierto y algo les dice que cualquier cosa puede salir de ella.

Hacia el final de *El proceso*, la novela de Franz Kafka, se lee una fábula en la cual un hombre llega a las puertas de la Ley con intención de traspasarlas, pero un guardián le niega la entrada, anunciándole, empero, que habrá de esperar. El hombre espera y va envejeciendo hasta estar casi a las puertas de la muerte, momento en el que quiere saber si él era o no el apropiado para entrar, contestándole el guardián a la sazón que de hecho aquellas puertas sólo le esperaban a él, le estaban reservadas. Un poco antes de morir, el hombre ve cómo las mismas puertas antes abiertas se cierran para siempre.

En su libro *Transcendental Style in Film*, Paul Schrader decía que «como el propio arte trascendental, la crítica del arte trascendental es un proceso autodestructivo. Continuamente incurre en contradicciones, verbalizaciones de lo inefable»; basten esas palabras para no pretender ir demasiado lejos, especialmente ahora que con saber que la puerta sigue abierta, si uno es capaz de renunciar a la preeminencia de su «yo» como sujeto, activo o pasivo, quizá pueda volver a comunicarse con el misterio, ese peculiar lenguaje que libera al hombre de las cadenas de las palabras y lo explica todo sin decir nada.

Carretera perdida: Los laberintos del lenguaje

SALVADOR TORRES

Carretera perdida, tal es el título del último filme de David Lynch. Una carretera perdida que, de manera literal, sirve de arranque y final de la película: sobre ella irán desfilando los títulos de crédito que abren y clausuran el filme. Una carretera vacía y oscura, apenas iluminada por los faros de un vehículo que la recorre. Pero no vemos el vehículo, tan sólo la luz que va arrojando a su paso sobre el asfalto. Eso y la línea discontinua amarilla que parte en dos la carretera. Lo demás es puro desplazamiento sin origen ni terminación.

Esas son las coordenadas de partida. Coordenadas que marcarán el devenir del relato construido por David Lynch. Un relato, ya lo hemos anticipado, que se cierra tal y como empieza: con la misma carretera perdida escasamente iluminada e igual de vacía. Un relato, pues, circular. Pero de una circularidad (y esto es lo que trataremos de ver) llevada al paroxismo. Paroxismo de la imagen, pero también de las palabras.

De hecho, todo lo que sucede en *Carretera perdida* gira en torno a ese extremo. El extremo al que se llega cuando la imagen se autonomiza y excede los límites de la percepción humana, y cuando las palabras dejan de tener sentido para enviscarse en el encierro de su circularidad. Porque abismado en palabras que nadie escucha y en imágenes cuya materialidad eclipsa el campo de la mirada, el sujeto enloquece.

Sin embargo, el tema de la locura no puede —no debería— obturar los múltiples interrogantes que a partir de ahí desencadena el relato. Es más, precisamente por estar en juego la pérdida del sentido que todos