

Cuadernos de cine

Título:

Sobre son nom de venise en calcutta desert

Autor/es:

Oudart, Jean-Pierre

Citar como:

Oudart, J. (1984). Sobre son nom de venise en calcutta desert. Cuadernos de cine. (4):47-52.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42559>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





**SOBRE SON NOM DE
VENISE EN CALCUTTA
DESERT**

Jean-Pierre Oudart

Sur Son nom de Venise dans Calcutta Désert
Jean-Pierre Oudart
Cahiers du Cinema n° 268-269 Julio-Agosto 1.976
Traducción: Antonio de la Torre

La gran obra de mampostería, los salones destartados, el parque, las estatuas, todo es materia para la memoria. Una memoria que estaría encerrada en los girones de escritura fosilizada: la arquitectura, el dibujo de los revestimientos de paredes y techos, las huellas del tiempo sobre las paredes.

Podríamos evocar con estas imágenes la época en que los pintores fabricaban de la memoria arqueológica paisajes de ruinas. No cuadros de historia, sino copias; (el cuadro de historia es una evocación imaginaria cuyo realce arqueológico es el sustrato simbólico, enigmático y mudo).

Pero Marguerite Duras es indiferente a la arqueología y a la historia. O mejor, de la arqueología sólo le interesa la memoria de su cuerpo (el cuerpo como receptor de impresiones, y mediante el relé de la escritura, como instrumento de resonancia y factor de diseminación de la memoria), y de la historia ella sólo aprende memorizados por su cuerpo ecos repercutidos, figuras de refracción. Anne-Marie Stretter -La India blanca- la mendiga de Savannkhet, por quien la otra India, Asia, la historia, irrumpen: su doble, su sombra. La mendiga, sombra llevada de la otra India sobre la blanca, no recupera a Anne-Marie Stretter más que en un solo sitio, en lugar de un cuerpo de memoria, vocal y musical, donde las fugas de una hacen eco en las derivas de la otra, donde por el relé de las voces del film, una resuena en la otra.

Pero los lugares, los decorados, las imágenes en "Son Nom de Venise", ¿qué comportan?. Seguramente no la evocación del pasado. Imágenes que el cineasta opera en relación con India Song, un reflujo de lo imaginario. Ella vacía los lugares, los abandona. No para hacer surgir de este desierto un fantasma de historia.

Sin embargo no hemos dejado de evocar a Renais a propósito de "India Song". Tal vez lo hagamos a pro-

pósito de los *travelling* de "Son Nom de Venise". Cuando Resnais en "Nuit et Brouillard", por ejemplo, vaciaba los lugares, los abandonaba, era para hacer surgir un fantasma de historia, filmando un campo de concentración con la particularidad (acentuada por el comentario) de un argeólogo efectuando una excavación del terreno. La novedad de Resnais consistía en operar mediante un gesto de escritura único, mediante una cadena de gestos de escritura idénticos (los *travelling* laterales sobre raíles), la neutralización de todos los efectos de connotación que habrían podido aplicarse al acto de filmar un campo de concentración a la toma de vistas, a la proximidad de los vestigios, a los lugares y a los objetos.

Así acababa por no poner en acto, fílmicamente más que un solo pensamiento: los campos sobrepasan la imaginación y nada podemos decir de ellos, evocarlos es imposible. La decisión de indignar a los espectadores con el horror mudo conducía a la aberración: en la cadena del montaje los cadáveres acarreados desfilaban al mismo ritmo que un paisaje de colores de Sisley, que había parado antes. La cadena no tenía sentido, pero su sinsentido insistente, sistemático, quería significar metafóricamente el absurdo de la institución concentracionaria. La connotaba pesadamente. En esta insistencia, el espectro de la causa (¿por qué los campos?, sin respuesta) se activaba como en "Marienbad"; un fantasma de relato animaba el puzzle de las secuencias.

En "Son Nom de Venise", los *travelling* no proporcionan ninguna evocación histórica, novelesca, tan fácil de originar con su decorado marienbadiano. Su lentitud su indecisión, evacúan la historia de dulzura, y extenuan las connotaciones de las imágenes (y connotan sin duda la extenuación de la sociedad colonial de la India blanca). En oposición a la estampería retro que se firma con una relajación, con un exceso de connotaciones, las imágenes de "Son Nom de Venise" carecen

de ellas. Pero esta carencia no es de la misma naturaleza que la que opera en los films de Renais. Humillante, el *travelling* en Resnais, obstaculiza el deseo. Repudia la mirada, hace de pantalla al referente, lo fantasmaliza. Censura los apetitos del ojo. Censura los pensamientos en el objeto filmado (metafísica arqueológica, sacralización de la historia, transcendencia del referente).

Los *travelling* en "Son Nom de Venise" desaniman la mirada haciendo de la imagen un lecho de reposo para el ojo, como un cuadro, como si cada impulso de movimiento abandonara, tendido, un paisaje o decorado que se hubiera pintado en ese mismo movimiento. Condensaciones imaginarias aleatorias, pues en su deriva, los *travelling* dejan caer el referente (los encantos de la India blanca), exponiendo el material a pasar por lo que es: heterogéneo, una baratija manchada de moho y estiércol. Lo que quedaba de complacencia en el referente colonial de "India Song" (y lo que hacía eco tanto en "Emmanuelle" como en "Gold Tea"), es aquí desmentido por la pesadez, la humildad del material de imágenes.

¿Un peso muerto en la evocación suscitada por las voces, una recaída de lo imaginario, es eso lo que sería la banda imagen de "Son Nom de Venise"? Precisamente no, pues las voces no dan más cuerpo a un cuadro de historia, ni a una tapicería novelesca, ni a una escena de género. Son estos brotes y toques de deseo que forman eco unos en otros, surgidos del silencio y desprendidos, precisamente, de un fondo histórico-novelesco de connotaciones triunfantes, en el cual no encajan.

Así desligadas, las intensidades vocales son devueltas a la heterogeneidad de sus múltiples connotaciones (deseos, socialidad, actitudes, esfuerzos de los personajes). ¿Y qué denotan estas si no son los movimientos pulsionales, los transportes cuyas curvas de intensidad, ritmos, timbres, tonos compondrían la gra-

fía, la escritura? Incluso ahí, en ese fabuloso concierto de vocalizaciones, se da la caída del referente, acentuación de una constelación de puntos muertos: los cuerpos, las bocas. De lo real (podríamos hablar de fetichismo si en esta fiesta vocal el deseo, el sexo, la muerte, no fueran continuamente el objeto o la intención de los actos de enunciación, de las vocalizaciones de la banda sonora).

De esta evocación, el referente no sería, pues, más que la memoria de la materia fílmica. Una memoria volátil, sin fondo, que no sería llevado sino por impulsos de escritura cuyas intensidades se consumirían, sin residuos. Evocación que acarrea sin fin sus recaídas materiales. Diversiones vocales, musicales, pictóricas donde aflora la muerte que recorre los flujos de la escritura, una multitud de muertos: silencios, pasajes en vacío, caída de las voces, horrores sin nombre, cúmulos de objetos que dificultan la imagen, el marco, como los gemidos de amor del vice-cónsul que alteran la velada en la embajada y dan el escándalo en el cuadro.



HACER CINE

Marguerite Duras