

# La mirada. Textos sobre cine

Título:

Elogio del pedazo

Autor/es:

Macua, Javier

Citar como:

Macua, J. (1978). Elogio del pedazo. La mirada. (4):30-32.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41586>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

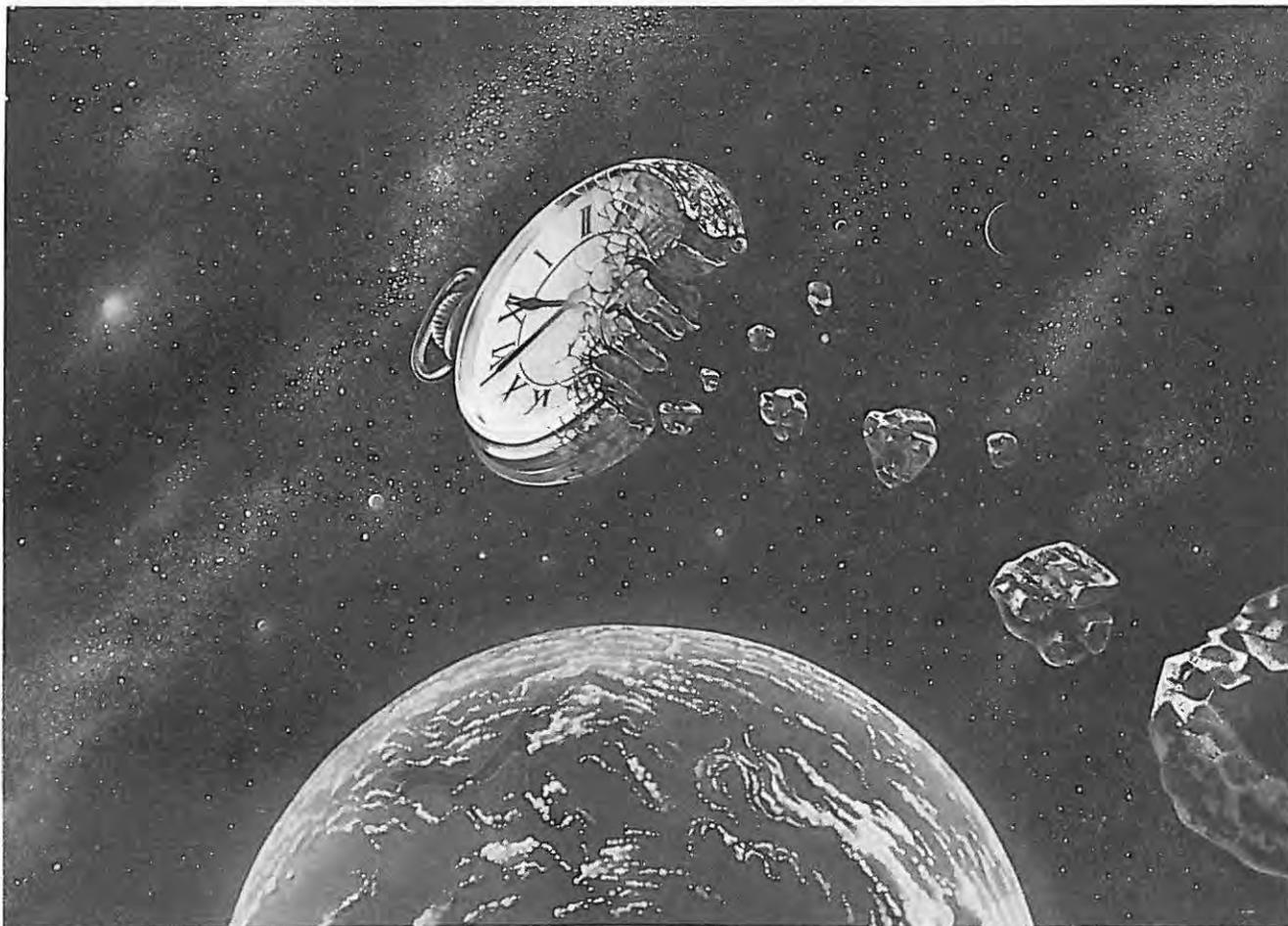
La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código 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:



# ELOGIO DEL PEDAZO

Javier MAQUA



Esto no es únicamente un artículo sobre cine. Quisiera ser algo más.

Escribir es dividir o, en cierta manera, apostar. Apostar por alguien o por algo para abandonar el resto. Cuando se habla (o se escribe) ya se ha tomado partido previamente. Se han votado unas opciones y se han despreciado otras... Pero no siempre resulta fácil para el lector ubicar esta apuesta, reconocer en lo que se habla las adhesiones y las abominaciones.

Por eso, para situar, al menos, lo que yo hablo, quisiera separar el trigo de la cizaña, los números que merecen nuestra apuesta y aquellos a los que ni siquiera dirigimos La Mirada. Repartir los films y los textos entre el sí y el no. Los que me parece que sí, que bueno. Y los que me parece que no, que malo. No de los films, sino de las actitudes de los films. No sólo de las actitudes de los films, sino de las actitudes en general.

Lo que quiero hacer desprender de este conjunto de trabajos es que el mundo del arte (y otros mundos, también) puede divi-

dirse en dos tipos de actitudes diferentes. La de los que se deciden por actuar a pedazos y la de los que prefieren fabricar todos. La de los que se reconocen prescindibles y la de los que se creen indispensables. La de los filmadores y la de los "creadores". La de los que no están seguros de gran cosa y la de los que están seguros de todo. La de los que quieren enseñar lo que no saben y la de los que saben lo que no enseñan. La de los otros y la de los "artistas". La de los saprofitos y la de los parásitos. La de los caminantes y la de los que departen solemnes sermones acerca de la importancia de su propia obra.

El texto moderno (filmico, literario e, incluso, político) es un texto a trozos, que nos ofrece el cadáver de su pequeña verdad más bien descuartizado. El texto decimonónico (incluso el que deriva del marxismo) es un texto entero, totalizador y seguro de sí mismo, un cadáver bien conservado y sin descuartizar... Por eso preferimos Bilbao a los films de Saura; Bataille a Moravia; Syberberg a Actas de Marusia; Los restos del naufragio a La matanza de Atocha; Angelopoulos a Bertolucci;

Mariano Antolín a Rafael Alberti; Edmond Goulding a Pontecorvo; Godard a Truffaut; In Memoriam a Asignatura pendiente; Schroeter, Sirk, Hanoun, Fashbinder, Raul Ruiz, Bresson a tanto disparate.

Es posible que el lector y nosotros nos entendamos así mínimamente. Muchas veces —y esta revista es un ejemplo de ello— el que lee no entiende lo que se le dice y se pone en guardia; demasiados neologismos, demasiado pedantismo. Muchas veces tiene razón; no entiende porque no hay nada que entender; no sabe lo que se le dice porque no se le dice nada. Conviene, pues, desbrozar los presupuestos desde los que se habla. Para ello, por supuesto, no hay que renunciar a nada. Ni a los neologismos, ni a Lacan, ni a John Ford, ni a mi propio placer de escribir así y no de otra manera.

#### PEDAZO N.º 1

Esta identidad que intentamos asegurar y ensamblar bajo una máscara no es más que una parodia: el plural la habita, numerosas almas se pelean en ella.

Foucault. Microfísica del Poder (p. 26)

Creo que el fragmento es la forma que mejor refleja esta realidad en movimiento que vivimos y que somos. Más que una semilla, el fragmento es una partícula errante que sólo se define frente a otras partículas: no es nada si no es una relación. Un libro, un texto, es un tejido de relaciones.

O. Paz. Corriente Alterna

El pedazo no es una parte del todo, sino su contrario. Donde alguien quiere marcar las huellas de una totalización, quiere afirmar la presencia de un todo, redondearlo, hacerlo definitivo, decir la última palabra, ahí está el pedazo para negarlo. El pedazo pelea allí donde el todo quiere esgrimir su omnipotencia; está contra las afirmaciones clausuradas, cerradas, definitivas; se cuela por los intersticios de las totalidades y las hace, precisamente, pedazos. Asegura que las pretensiones totalitarias —totalizadoras— son pretensiones de poder bajo cualquiera de sus disfraces. Y el pedazo ataca el poder dondequiera que éste se produzca, ya se trate del poder del Estado o de micropoderes aparentemente más banales e insignificantes, en la pareja, en el trabajo, en el aparato del partido, en la obra de arte, en la vida cotidiana.

En el terreno del arte, el elogio al pedazo caracteriza el texto moderno en cualquiera de sus géneros, novela, film, teatro o urbanización. Introduce el pedazo bajo diferentes disfraces que queremos caracterizar aquí, reminiscencias, citas, dudas, metáforas de nuevo cuño o azar. Pero en cualquier caso es la negativa a la obra total, a lo definitivamente dicho, lo que distingue la modernidad del texto de su ancianidad. Porque el pedazo está también contra la obra en tanto en cuanto pretende ser una totalidad, cerrarse sobre sí misma. Afirma que una película jamás se da por terminada como jamás se inaugura. Al comenzar un nuevo film el artista moderno sabe que su sentido va a tomarlo mucho antes del plano que inaugura la cinta; viene de atrás, de otra historia y otros contextos. El film que ahora fabrica no es más que un pedazo, un trozo más en la larga historia de la producción del pedazo.

El pedazo está contra la metonimia y a favor de la metáfora. Está contra la metonimia porque ésta pretende instaurar la unidad de los eslabones en una cadena que se llama Relato. Y el pedazo está contra ese Relato tan seguro de su poder embaucador que camina con santa indiferencia desde el principio hasta el fin, desde atrás hacia delante, incapaz de comprender las consecuencias de las contigüedades que invoca. El pedazo quiere que las relaciones de contigüedad (pedazo más pedazo) se transformen en relaciones evocadoras de la metáfora. Un trozo le sigue al otro no sólo porque es el que naturalmente le sigue, sino porque su reunión localizo un equívoco más allá del relato. A la reclusión de Ricardo en un asilo de ancianos (en Los restos del naufragio) le sigue el hallazgo del pirata (Fernán Gómez) no por la simple necesidad de continuar el relato, sino

por algo más. A las elecciones del 77 le sigue la Conquista de la Atlántida por razones varias y diferentes a las del relato.

El pedazo está a favor de la metáfora porque éste reúne dos elementos en la verticalidad de una sugerencia, de una posibilidad y no en la autoridad de una moraleja o en la horizontalidad del relato como lo hace la metonimia. La metáfora no explica nada; es decir, sugiere algo. En el film de Syberberg Requiem por un rey virgen, la imagen del rey-niño, hermoso, mirando fijamente la cámara y con los ojos llenos de lágrimas, no explica nada, pero sugiere muchas cosas.

Que los films modernos sean films hechos a pedazos, a girones, y que apuesten decididamente por la metáfora implica un cierto retorno al modo de hacer romántico, al melodrama y la aventura. Por eso son estos géneros los más abundantes entre los films o las novelas a los que hay que decir sí. Una vez más —como en el romanticismo, pero por diversos motivos— las contradicciones (sociales) son tan sangrantes, los extremos tan perfilados, el enfrentamiento de tantos contra tan pocos, que las puras connotaciones trágicas del “melo” romántico llegan hasta nosotros (Individuo contra Sociedad, Bien frente a Mal, Destino, Utopía...). La ausencia de mediadores fiables entre los dos extremos (como lo fueron durante una época los partidos de izquierda) hace estallar otra vez los discursos (a pedazos) de los malditos.

#### PEDAZO Y PERSONAJE

Samuel Spade tenía larga y huesuda la quijada inferior, y la barbilla era una V protuberante bajo la V más flexible de su boca. Las aletas de la nariz retrocedían en curva para formar otra V más pequeña. Los ojos, horizontales, eran de un gris amarillento. El tema de la V lo recogía la abultada sobreceja que destacaba en medio de un doble pliegue por encima de la nariz ganchuda, y el pelo, castaño claro, arrancaba de sienes altas y aplastadas para terminar en un pico sobre la frente. Spade tenía el simpático aspecto de un Satanás rubio.

Dashiell Hammet. El halcón maltés.

Imposible hacerse una idea de esa totalidad que es Sam Spade. Imposible sumar los rasgos particulares con que le describe Hammett y reunirlos en una figura única. Cada rasgo, cada pedazo, habla de un todo que no existe, inútil de componer como no sea con la imaginación de una teratología. Como los monstruos polimórficos con garras de león, pico de águila, cuernos de toro, las uves reunidas de Sam Spade sólo podrían catalogarse como bicho de bestiario o, en todo caso, recordarían a las muchachas de Avignon. Tras el descuartizamiento de esa entelequia literaria llamada Sam Spade en el matadero de la novela, Hammett no tiene otro remedio que recurrir al resumen de la metáfora para darnos una idea medianamente concebible y comparable con ciertas realidades: “Spade tenía el simpático aspecto de un Satanás rubio”... Y, pese a todo, pese al intento de enmendar con esta frase el fracaso de los pedazos como semillas de un todo (Sam Spade), acaba por recurrir al bestiario; patas de cabra, cuerpo de ángel, tridente, pelo antropoide, orejas de gato.

Como suma, Sam Spade no existe. Es una totalidad ficticia o, lo que es lo mismo, de ficción. Los retazos que a lo largo del relato le quieren constituir fracasan a medias; por un lado, sobran cachos; por otro, faltan rasgos. Por eso, el cine cuando le pone en escena se olvida de los pedazos y se decide por un actor vivo, entero y verdadero, con muy pocas uves en el rostro, con una corpulencia muy relativa, con el pelo decididamente diferente al que señala el relato. El rostro —demasiado real— de Humphrey Bogart hace estallar el supuesto personaje de la narración en mil pedazos, en sus mil pedazos. Al añadir el soluto en el vaso de la disolución ya muy concentrada del relato, todo se precipita, el conjunto se sobresatura, la realidad de Bogart excede en mucho la capacidad de la disolución.

Dos personajes enfrentados. El de papel y el de celuloide.

Dos conjuntos de pedazos, A y A' buscando alguna correspondencia entre los elementos de que se componen. Una lucha de la que se beneficiará el relato filmico en sus relaciones con el espectador.

Decía André Bazin que una regla de los films de Jean Renoir era, precisamente, lo que él llamaba "errores de distribución". Sistemáticamente los actores no se correspondían con los personajes o, al menos, con la imagen que el guión, la novela o la historia misma habían dibujado del personaje. Así sucedía, por ejemplo, entre el "dramatis personae" que había trazado Gorki en Los bajos fondos y los actores elegidos por Renoir para su adaptación filmica. Así sucedía, también, entre la imagen histórica de Luis XVI y el actor que lo interpretaba en la Marsellesa, Pierre Renoir... Pierre Renoir se enfrenta a toda una papeleta. El espectador sabe muy bien que él no es Luis XVI y asiste a un combate entre ambos. Un fantasma (el del monarca) habita el cuerpo de P. Renoir. El espectador —señala Comolli— es requerido a participar en un doble juego: la liz entre el cuerpo figurante y el cuerpo figurado; es él y no es él, a la vez, siempre y al mismo tiempo; nos lo creemos y no nos lo creemos del todo. Un vaivén nos hace bascular de un lado al otro sin decidirnos jamás. "Y este juego de la proximidad y la distancia, de la complicidad y la crítica, lejos de dejarnos insatisfechos, alimenta nuestro deseo de 'crear', mucho mejor que lo haría una adecuación perfecta entre actor y personaje." Comolli llama al cuerpo de Pierre Renoir "corp en trop", cuerpo que sobra, cuerpo excesivo. Habitualmente los films "realistas" se esfuerzan por hacer olvidar el cuerpo del actor para hacer aparecer en toda su transparencia el cuerpo del personaje figurado, héroe histórico o de ficción. Pierre Renoir hace lo contrario. No se contenta únicamente con no disimular su propio cuerpo detrás del supuesto cuerpo de Luis XVI, con no aplicarse a la imitación del modelo conocido. El pone siempre su cuerpo —el de Pierre— por delante; subraya la realidad de su presencia, multiplica sus efectos. Constantemente dice al espectador: yo —Pierre— soy quien erupta, quien come, quien duerme, quien se harta. La presencia del cuerpo de Pierre es excesiva; la lucha entre actor y personaje emocionante.

Un personaje filmico o literario no es una suma, sino su imposibilidad. Es la imposibilidad del todo, de una unidad decretada de una vez para siempre (personaje, obra), la legítima llave del lector de novelas o del espectador de películas. Si se le presentara (al lector, al espectador) un todo concluido, clausurado, no cabrían más que dos actitudes: la adhesión o el rechazo. O, en todo caso, la indiferencia. El placer (el del lector, el del espectador) viene de los huecos que hay en un todo que más quisiera serlo; viene de los intersticios entre los pedazos. El placer está en los vacíos. Y esos vacíos son llenados por el consumidor a su modo y manera para inaugurar un todo que tampoco lo es, sino su ilusión.

## POLISENTIDO

Empeñado en sintetizar las características gnoseológico-semánticas de los tres discursos más comunes en el terreno de lo hablado (pero también en el terreno de lo dicho, del film, la televisión, la pintura, etc.) Galvano DellaVolpe alcanza un punto de abstracción que no deja de aproximarse a lo que hemos señalado más arriba. El discurso científico (la Ciencia) sería un discurso unívoco. El discurso común o vulgar (lo Cotidiano) sería un discurso equívoco. El discurso artístico (el Arte) sería un discurso polisémico o polisentido. El discurso vulgar, cotidiano, sería un organismo semántico omnitextual, es decir, estaría formando por unidades semánticas o textos que sirven para reunirse y producir sentido con cualquier otro texto (que, ahora, sería su contexto)... El discurso artístico sería un organismo semántico caracterizado por una contextualidad orgánica, formado por unidades semánticas con capacidad para constituir en sí mismas un complejo lingüístico o expresivo

que vale como su propio contexto para todo elemento interior a esa unidad. Y de ahí procede la pluralidad de significados inseparable de un determinado con-texto ya que es producida por éste, por su medio... Por último, la Ciencia sería un organismo omnitextual que no está formado por unidades semánticas capaces de combinarse con cualquier otro texto (la omnitextualidad propia de nuestro blablablá cotidiano) y tampoco por unidades, como las artísticas, condicionadas por un contexto determinado (la obra, el género, la tradición, etc.); por el contrario, sus unidades estarían determinadas por innumerables contextos, cada uno interdependiente de los demás, y todos ellos formando una especie de contexto abierto. De ahí la univocidad y la universalidad del discurso científico.

Las tres marcas de los distintos discursos (omnitextualidad o equivocidad para el vulgar, omnitextualidad o univocidad para la Ciencia y contextualidad orgánica o polisemia para el Arte) no podrían entenderse la una sin la otra. Así "la tarea primera del crítico de arte consistiría en discernir dónde y en qué medida los valores semánticos del texto examinado entran en la categoría del polisentido (arte) o en la de lo unívoco (ciencia) o equívoco (discurso vulgar) en el caso extremo".

Esta contextualidad orgánica o polisemia del Arte a la que se refiere DellaVolpe no es más que la proporcionada por un conjunto de elementos (unidades o pedazos) y la multitud de relaciones posibles entre ellos. Los pedazos, los átomos, y los vacíos entre ellos. La materia y la onda. Este polisentido es la imposibilidad de un solo sentido, es la imposibilidad de un todo concluido. De ahí que el polisentido que es la obra de arte (novela o film) va concretándose sin agotarse —y siempre de modo diferente— en las diferentes épocas de la historia y los distintos estratos sociales que lo consumen, que lo leen.

En lo que hace relación a esa falsa unidad que hemos llamado "personaje", y que Greimas quiere llamar actante, nada tan aleccionador como ese desesperado intento de dar univocidad al sentido como los personajes de una pieza. Sabido es que la literatura y el cine de consumo se empeñan en caracterizar personajes con un par de golpes de espátula para constituirlos en "invariantes" del relato sin posibilidad de ambigüedad alguna. Trozos de ladrillo portadores de las acciones que —esas sí— constituirían el relato propiamente dicho.

## FIN DEL PEDAZO

Las actitudes totalitarias —totalizadoras— no definen exclusivamente opciones o regímenes políticos. Definen también regímenes ideológicos y estéticos.

Intentar desterrar todos los polisentidos que caracterizan el arte hasta reducirlos a un solo y único sentido es una actitud totalizadora que, ante la duda o el temor de que la polisemia dé lugar a interpretaciones "soi dissant" subversivas, prefiere las garantías de una única e impuesta interpretación.

Y estas actitudes totalizadoras caracterizan no sólo al film o la literatura de consumo (Marcial Lafuente Estefanía, Vicens Casas, Arriba Hazaña o Mazinger Z), sino, y sobre todo, al film o la literatura con más pretensiones (el último Vargas Llosa, la mayor parte de Novecento, Bardem y, desde luego, Actas de Marusia).

Hay que apostar por un texto abierto al pedazo. No hay unidad posible sino a trozos. No se trata de decir algo de una vez para siempre aunque se trate de un análisis implacable de un secular mecanismo de opresión. Se trata de inaugurar posibilidades múltiples. De decir quizás. De arrestar la soberbia de la seguridad, para abrir paso a la humildad de un futuro que, tal vez, sea mejor. De lanzar pedazos al aire de la novela o el film y comprobar la polivalencia de la estela al estallar en la obra. El arte del futuro es un cohete impredecible.

Decir la verdad, conservar el elemento racional del arte, no está reñido con la enunciación de la duda ni con la denuncia del poder, del instinto del Todo. El arte no se resume.