

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
El realismo como utopía

Autor/es:
Comolli, Jean-Louis

Citar como:
Comolli, J. (1998). El realismo como utopía. La madriguera. (4):62-65.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41624>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:



El realismo como utopía

Jean-Louis Comolli

¿Podría ser el realismo una necesidad para el espectador, como lo es la fuente para la sed del viajero? A ese espectador, ser particular –o mejor, dimensión particular del ser–, *lugar particular en el juego del mundo*, lo imagino siempre presa del vértigo ante la posibilidad –tan temida como deseada– que abre todo realismo, y que es la confusión entre el mundo y su espectáculo. ¿Dónde acaba el teatro y dónde comienza la vida?

La eterna cuestión, planteada ya en *Le carrosse d'Or* –Jean Renoir es uno de los maestros del realismo cinematográfico–, nos revela hasta qué punto permanece, tanto en el actor como en el espectador que somos sucesivamente, esa esperanza o ese deseo de que en el espectáculo sea posible mantener una distancia irónica o cómica respecto de aquello que, sin él, se viviría tal vez de una manera demasiado directa, demasiado brutal; pero al mismo tiempo, y por el contrario, en el espectáculo surgen unas emociones que se viven con tanta intensidad como en la vida misma.

Esa doble perspectiva, procedente de Renoir, puede aplicarse también a las películas de Abbas Kiarostami: en *Close-Up* –donde es el motivo central–, en *Y la vida continúa...*, en *A través de los olivos*, nos enfrentamos como espectadores a la misma pregunta: ¿cómo “vivir su vida”, no ya a pesar de, sino a través de, la difusión inevitable del espectáculo? Y, más allá del efecto de irrealidad que flota en torno a cualquier espectáculo, ¿cómo recobrar o reconquistar esa parte de realismo que garantiza lo adecuado de nuestras percepciones y muestra, aunque permanezcamos clavados al sillón del espectador, nuestro compromiso con la vida y con el mundo? ¿Es el realismo un espejo de la realidad del lugar que ocupamos?

Ésta podría ser una primera definición del realismo cinematográfico: el espíritu, el estilo, los efectos, el sistema de escritura que nos garantizan que el espectáculo sustituye a la vida, que la experiencia vivida por el espectador en el espectáculo –durante la proyección de una película, por ejemplo– no es ajena ni incoherente con su experiencia de la vida, como lo sería un viaje en autobús

panorámico, por ejemplo. ¿Es el realismo la utopía de un acercamiento imposible entre el espectáculo y la vida?

Vivir plenamente el lugar que se ocupa, comprometerse de lleno con los propios gestos significaría, pues, para el espectador, exigir no sólo la plenitud del espectáculo, sino, a través de ella, la plenitud del mundo representado. En esa doble exigencia hay una paradoja: si se reafirma el mundo, el espectáculo decae. Y al contrario, cuando el mundo se sustrae a nuestras percepciones, a nuestra conciencia, incluso a nuestra experiencia, cuando se enajena y difumina –es decir, cuando el mundo pierde terreno– se levanta el telón de la representación. Y puede ocurrir que esa pérdida de presencia del mundo, en nosotros y para nosotros, se traduzca en un dolor o una violencia insoportables. Ahí empieza el espectáculo. Si lo que existe implica una doble violencia –la de su propia afirmación y la de su desaparición–, el espectáculo acaba reemplazando lentamente a esa violencia que deja tras sí una existencia en otro tiempo siempre reafirmada y ahora invariablemente sustraída (salvo, quizá, para los mártires y los místicos).

Corresponde al espectáculo la tarea de distraernos de esa pérdida, conjurar su violencia, ritualizarla, disfrazarla, enmascararla, y por esa misma (buena) razón, hacérsela más amable. Siempre que sea cierto que representar la violencia de la pérdida equivale a construir, a partir de ella, unas presencias y unas huellas.

Pienso en Rossellini: *una física de la pérdida, cuya huella permanecería en los cuerpos*. En *Germania anno zero, Europa 1951, Te querré siempre, Stromboli...*, el “neorrealismo” de Rossellini consiste únicamente, pero de manera obstinada, en una iniciación a la carencia, en un camino (esa figura rosselliniana de la travesía) a través de un mundo descompuesto, agujereado, atónito. Cuerpos (niños o mujeres) lanzados a la experiencia de la pérdida. Las realidades antiguas, el mundo de antes (el de antes de la guerra y de los campos de concentración), han desaparecido, pero se trata de *heredar las huellas mismas de la pérdida*. La conciencia de esta pér-



Kiarostami: *Y la vida continúa*

dida de realidad, su aceptación, se reviste por tanto de una experiencia sensible: nada sucedería (cinematográficamente) si el cuerpo filmado no llevara en sí las huellas de lo que ya se ha perdido. No basta con aceptar la pérdida de realidad: es necesario sentir físicamente, en los cuerpos, *la realidad de la pérdida*.

Estamos ante una nueva aproximación al realismo, cuando *las huellas de las realidades desaparecidas se hacen hiperreales*: las ruinas de Berlín, los pobres de *Europa 1951*, los senderos de *Stromboli*, los vientres de *Te querré siempre...*

Es significativo que todas estas huellas remitan al tema del *sacrificio social*, que es la instancia más espectacular del orden imperante. Las realidades que se han venido abajo dejan su lugar a nuevas representaciones del sacrificio: una mezcla de ruinas de ciudades y de cuerpos de mujeres sustituye a los héroes varoniles y a los desfiles fascistas. El realismo rosselliniano implica, pues, cierta *crueledad* de la cinematografía¹: *no se puede prescindir de los cuerpos*.

Sabemos que el primer nivel (el grado cero) del realismo cinematográfico no es más que la relación –real, sincrónica, escénica– del cuerpo filmado con la máquina de filmar: llamo “inscripción auténtica” y “escena cinematográfica” a esa característica específica del cine que

consiste en reunir, en un mismo espacio-tiempo (la escena), uno o unos cuerpos (actores o no) y un dispositivo mecánico, cámara, sonido, luces, técnicos. La experiencia compartida entre el cuerpo filmado y la máquina de filmar queda registrada en una cinta de película. Ese registro atestigua que tal experiencia se ha desarrollado aquí y ahora, en un lugar y un tiempo determinados. El “realismo ontológico” (André Bazin) del cine no surgiría tanto de la imagen fotográfica –*analogon* del mundo visible– como del *tiempo*, de un *tiempo común*, de una *norma temporal común* a la acción y a su registro: de una *sincronía*.

El realismo nace con la sincronía, que, en su origen, no es la del sonido con la imagen, sino la de la acción con su registro. Una máquina y un cuerpo (al menos) comparten una duración que está constituida por su *interacción*. Ese compartir es real (y no virtual). Extrae su “verdad” del propio paso del tiempo, del desgaste compartido del tiempo –provocado por la máquina y, en el mismo instante, registrado por ella–, de las huellas de ese desgaste en el cuerpo filmado.

Vida y muerte, ese paso del tiempo sobre los cuerpos expuestos a la toma cinematográfica se inscribe simultáneamente como verdad y como crueldad. La cues-

ción del destino de los cuerpos expuestos es, a mi juicio, la más importante de todas las que ha planteado el cine en este siglo. Arte figurativo por excelencia, el cine construye sus estilos, realistas o no, ante todo sobre el realismo de sus representaciones de la figura humana. Tras el cuerpo rosselliniano (recuérdese a Anna Magnani en *Il miracolo*, por ejemplo), surge el cuerpo pasoliniano. Otra vez el sacrificio social. Tanto en *Mamma Roma* (Magnani, de nuevo) como en *Accattone*, se trata –y es atroz– de la exacerbación del cuerpo expuesto. Todo, incluido el cuerpo mismo, está descompuesto, pero en esa descomposición radica la realidad de un cuerpo resplandeciente que el cine ofrece al espectador. ¿Quizá hoy sólo haya cuerpo en el cine, y cada vez menos en las fotos, los teatros, los espectáculos televisados? ¿Puede que no haya más realismo en el cine que el de los cuerpos filmados? Esos son los poderes del documental.

Sustituir el objeto desaparecido, la intensidad de su desaparición, por la vibración de un artificio. Alejar el golpe, acercar el eco. Ésa es la función pastoral del arte. En el momento en que el mundo se convierte en espectáculo por pérdida de evidencia, el espectáculo y sus verdaderas–falsas–apariencias se añaden a este mundo, a esta parte del mundo para nosotros atenuada o extenuada, alejada, huidiza, para volver a darle forma, mantenerla, garantizar su sustitución provisional, y no sólo retener algo de ella, reflejar su paso, transmitir su huella, sino transformar al mismo tiempo su naturaleza y su ámbito. Así, lo que era caos puede adquirir una dimensión de legibilidad, lo invisible hacerse visible, y el misterio inteligible.

En sus *Notes sur le geste*², Giorgio Agamben señalaba cómo “en el cine, una sociedad que ha perdido sus gestos intenta recuperar lo que ha perdido y consignar al mismo tiempo esa pérdida”. El ascenso del espectáculo generalizado (lo “espectacular integrado” de Guy Debord) no significa otra cosa que cierto agotamiento del mundo en sintonía con la alienación de quienes lo habitan, pero también con el deseo impaciente y perfectamente humano de *recobrar imaginariamente lo que escapa y huye*, esa “realidad” que se oculta, esas pertenencias, esas coherencias que se desvanecen, esas identidades que se enturbian. Éste es, pues, el programa permanente de la organización moderna del espectáculo cinematográfico. Desde las comedias musicales de los años veinte hasta las “películas de acción” de los ochenta, Hollywood ha sabido comerciar perfectamente a la vez con el agotamiento de las experiencias y con su

reciclaje imaginario, *metaforizando sin fin el ciclo ruina/restauración*.

Cuando, con Rossellini, el cine moderno se apodera de los mismos motivos –la transmisión rota, las referencias eliminadas–, es para tratarlos sin metáforas, para tomarlos en cierto modo al pie de la letra, físicamente, por *la propia condición material de cualquier posibilidad de espectáculo*. De Rossellini a Kiarostami, una vez más, de las ruinas de Berlín en *Germania anno zero* al terremoto de *Y la vida continúa...*, pasando por la locura de *Stromboli*, la muerte, la destrucción, la ruina del viejo mundo adquieren mucha más realidad, sencillamente porque se nos imponen a los espectadores como auténticas condiciones del espectáculo que vemos, y no sólo como su escenario o su decorado, sino como su ámbito, desvelado ya sin reservas, como lo que lo autoriza y fundamenta en cuanto espectáculo, lo que confirma su necesidad. Lejos de las lógicas del espectáculo de tipo hollywoodiense –un sistema de ilusión (más o menos realista) sostenido sobre un fondo de lamentaciones a propósito de la pérdida de las ilusiones y de la debilidad de las creencias–, el “nuevo” realismo del que hablamos aquí empieza por el *reconocimiento y la confesión de la realidad de la destrucción*. En él, lo que corresponde al espectador es la incomodidad y el malestar. Como le ocurre al albañil filmado en *Y la vida continúa...* y *A través de los olivos*, sólo se trata de establecer, con precisión, obstinación y cabezonería, el balance exacto de lo que se ha perdido –casa, padres, amigos–, de saber y aceptar que se ha perdido “todo”, para poder recuperar el hilo de una vida “conforme a...”. Es decir, de recobrar la palabra y la posibilidad de actuar, la posibilidad del relato, del espectáculo.

Cada “nuevo” realismo vendría a ser, así, una operación de desconstrucción de realidades en otro tiempo perfectamente configuradas y ahora hechas pedazos, unos pedazos que se presentan como primeros elementos de una nueva representación del mundo, de un nuevo relato, de una nueva creencia. ¿No convendría redefinir la posibilidad contemporánea de un realismo cinematográfico como *el relanzamiento de la posibilidad de una creencia en el mundo que pase por un aumento de creencia en el espectáculo, precisamente porque es un espectáculo de la post-destrucción*?

Casi al mismo tiempo que los antropólogos, los etnólogos y los sociólogos, los cineastas han comprendido que las sociedades, los ordenamientos, las instituciones, las empresas, los grupos, son tanto *ficciones* como *puestas en escena* de esas mismas ficciones; que las

diferentes "realidades" a las que nos enfrentamos son de hecho tramas narrativas y dramáticas en las que cada uno de nosotros, cuando ya no es espectador de cine, se encuentra atrapado una y otra vez. Con la disipación de la realidad del mundo, que es consecuencia y causa del ascenso del espectáculo, estas "realidades" pierden, como hemos dicho, su poder sobre nosotros. Los sucesivos realismos se agotan persiguiéndolas. La actitud de creencia que supone nuestra adhesión a esas representaciones se debilita. Pero sigue en pie la cuestión del cine: *¿Cómo creer en él a pesar de todo?* ¿Cómo hacer funcionar esa *negación*³ que forja la relación del espectador con el espectáculo y por la que –dado que nunca desaparece del todo la conciencia de las condiciones del espectáculo (esta sala, esta butaca, esta escena, esta pantalla, estos aparatos...) y, con ella, la distancia que me separa de lo representado– se dispara sin embargo el mecanismo de la adhesión, de la creencia? ¿Cómo no creer que la realidad de la representación no da acceso, al mismo tiempo, a la representación de la realidad? Paradójicamente, sólo rompiendo el círculo vicioso de una representación cerrada sobre sí misma, podrá producir el cine moderno un nuevo realismo. Si el mundo se ha convertido en escena, todo lo que amenaza a esa escena, haciéndola menos controlable –los efectos de realidad, los accidentes, los acontecimientos alea-



Roberto Rossellini. Alemania año cero

torios, las epifanías documentales–, viene a dar un nuevo impulso a nuestra creencia en una representación que ni se limita ni se agota en sí misma. En lo más profundo de las puestas en escena realistas, late la utopía de una realidad que no se deja poner en escena ♦

NOTAS

1. Sé muy bien que Rossellini rechaza toda "crueldad": "El mundo es hoy demasiado estúpidamente cruel. La crueldad supone violentar la personalidad de alguien, condicionarlo para arrancarle una confesión completa y gratuita. Si se tratara de una confesión con un fin determinado, lo aceptaría, pero es un ejercicio de *voyeur*, algo perverso, cruel. Estoy plenamente convencido de que la crueldad es siempre una manifestación de infantilismo. Todo el arte actual se hace cada vez más infantil. Todo el mundo siente ese loco afán de ser lo más infantil posible. Y no digo ingenuo, sino infantil... Hoy, el arte es lamentación o crueldad. No existe término medio: uno se lamenta, o bien hace un ejercicio totalmente gratuito de pequeña crueldad. Piénsese, por ejemplo, en toda la especulación (hay que llamarla por su

nombre) que se hace sobre la incomunicación, sobre la alienación... No encuentro en ella la menor ternura, sino una enorme complacencia... Y esto, como he dicho, me ha decidido a no hacer más cine" (Citado por Gilles Deleuze, en "Pourparlers").

2. Publicado en *Trafic*, nº1, invierno de 1991, POL, París.

3. "Sé perfectamente –dice el espectador de cine– que estoy en una sala oscura y que tengo ante mí una pantalla plana, a mi espalda el haz de un proyector, y que las imágenes que veo me llegan por mediación de aparatos, que el presente de la proyección es el pasado del registro. Lo sé muy bien, pero creo en ello a pesar de todo, creo que las figuras representadas son seres reales y que las emociones sentidas son las de la vida misma...".

Este texto forma parte del libro Cine europeo: El desafío de la realidad, de Gérald Collas, publicado por la 47 Semana Internacional de Cine -Valladolid 1997, en coedición con el Festival dei popoli de Florencia y los Rencontres Cinématographiques d'Aix-en-Provence. Dicha coedición se enmarca en las actividades de la Coordinadora Europea de Festivales de Cine, que favorece este tipo de publicaciones y la organización de ciclos y retrospectivas en común. Se reproduce aquí con la autorización de los responsables de la SEMINCI de Valladolid. La traducción es de María Dolores Morán. [J.T.]