

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Vie des fantômes. Le fantastique au cinema

Autor/es:

Fernández, Alexandre

Citar como:

Fernández, A. (1996). Vie des fantômes. Le fantastique au cinema. Banda aparte. (5):73-75.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42191>

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:



VIE DES FANTÔMES. LE FANTASTIQUE AU CINEMA.

JEAN-LOUIS LEUTRAT. CAHIERS DU CINÉMA, PARÍS, 1995.

SOBRE LA VIDA ALUSIVA DE LOS FANTASMAS Y EL EFECTO FANTÁSTICO DEL CINE.

Alexandre Fernández Agabiti

En su libro **Introducción a la literatura fantástica**, Tzvetan Todorov sostiene que este género representa la quintaesencia de la literatura porque plantea como posición central una cuestión pertinente a toda la literatura: los límites entre lo real y lo irreal. En el dominio cinematográfico, ciertamente, el fantástico no realiza la síntesis del cine, pero es capaz de poner en evidencia lo que el cine tiene de específico. Pensar el cine a partir del fantástico es el propósito de Jean-Louis Leurat en **Vie des fantômes**. Leurat prefiere hablar de fantástico *del* cine en vez de fantástico *en el* cine, poniendo de relieve que uno de los núcleos del debate es lo que existe de fantástico en el propio dispositivo cinematográfico y los efectos fantásticos que el cine produce como tal.

La bibliografía existente sobre el género se ocupa mayormente en definir fronteras y catalogar temas. Leurat se aleja de este enciclopedismo superficial, y al mismo tiempo, saca al cine fantástico del gueto de la cinefilia y de los fanzines. Al relativizar la categoría de fantástico y trascender las fronteras más o menos consensuales del género -resultado de una buena dosis de arbitrariedad siempre discutible-, Leurat abarca sus reflexiones a todo el cine. Aunque la mayor parte de los filmes estudiados se engloban en el denominado cine fantástico, su preocupación no estriba en identificar lo que les hace pertenecer a este género, sino el hecho de que todos ellos expresen una forma de fantástico. En este camino que va de lo específico a lo general destaca la originalidad del planteamiento de Leurat.

El dispositivo del cine es esencialmente fantasmático: ilusión de sombras en movimiento, penumbra en la sala de proyección. La imagen cinematográfica no tiene espesura, es evanescente y espectral como un fantasma. Muchos temas o aspectos del universo fantástico e incluso del cine en general, como el aparecer y el desaparecer, la duplicación o el desdoblamiento, también forman parte del dispositivo cinematográfico. El *efecto de realidad* atribuido al cine deriva de su capacidad de duplicar, mediante el automatismo fotográfico, lo que se presenta delante de la cámara. Lo fantástico se puede ver como el *otro* de lo real, en constante interferencia con él: la proximidad con lo real sería lo que actualiza el fantasma y engendra el miedo. André Bazin escribió que el cine muestra la muerte todas las tardes. Leurat va todavía más lejos: el cine también presenta la resurrección.

En su concepción teórica Leurat aplica algunas de las nociones propuestas por el filósofo Roger Caillois en su célebre ensayo **Au coeur du fantastique**. Caillois sustenta que el efecto fantástico que se produce en los personajes y en el espectador proviene menos del asunto que de la manera de tratarlo. La repetición continua de los estereotipos del fantástico los hace previsibles, amortigua su poder de impacto. Para Caillois el fantástico debe implicar inquietud y ruptura. Esto le lleva a valorar el fantástico alusivo, elíptico, el que prefiere sugerir en vez de mostrar, el que desorienta al

lector/espectador al insinuarse en la escena más banal. Al transitar por entre los pliegues de la ambigüedad, esta forma insidiosa de fantástico inspira más angustia que el terror explícito, e incluso resulta más contundente que las habituales formas de lo maravilloso, tan típicas en el cine actual, que imposibilitan cualquier impresión de fantástico al reiterar machaconamente el contraste entre sueño y realidad. Al distanciarse de los códigos y de las figuras del exceso, este fantástico de segundo grado revela en toda su amplitud la invención cinematográfica, lleva al cine a sus límites.

Para dar solidez al concepto de fantástico alusivo, Leutrat analiza filmes de cineastas tan dispares como Carl Dreyer, Jean Renoir, Buster Keaton o Víctor Erice. Pero Leutrat no esconde su predilección, con un placer no exento de algunas gotas de ironía, por ciertos cineastas *oscuros* y generalmente menospreciados más allá del reducido círculo de los admiradores incondicionales: la apuesta sin paliativos por cineastas como el italiano Mario Bava o el francés Jacques Tourneur.

El cine de Mario Bava se mueve entre los márgenes del fantástico institucionalizado, satura los signos de la convención hasta el registro de la caricatura. En el aspecto formal, este fantástico de segundo grado se apoya en precisos movimientos de cámara y un elaborado uso del color. En **La máscara del demonio** (1960) la cámara juega con lo invisible imprimiendo letras en el espacio que comentan la relación de los personajes con una maldición. Bava puede usar el color de modo naturalista, o emplear una dominante para *bañar* ciertos ambientes y personajes, o aún superponer colores como manchas a la manera de la pintura abstracta, un variado registro que le permite crear asociaciones de ideas o apuntalar en un momento dado el estado psicológico de un personaje.

Cineasta de la elisión, Tourneur no muestra nunca lo que produce temor. En la escena del cementerio de **El hombre leopardo** (1943) el elemento más inquietante no proviene de la iconografía cargada de clichés amenazadores, sino de una simple rama de árbol que se dobla y se rompe para sugerir la presencia de un leopardo que no se ve. Una cualidad estética general se torna más efectiva y esencial en el cine fantástico: el valor de la sugestión, los índices y latencias de las cosas no mostradas que potencializan las expectativas y la imaginación del espectador.

Leutrat revisa los temas y motivos del fantástico -que llama irónicamente de *blasones*- con el fin de explicar cómo el cine recicla el fantástico tradicional. Cómo la originalidad es posible dentro de un contexto hartamente codificado. La mirada, por ejemplo, motivo central en la obra de Bava, se entiende como una vía de dos sentidos, es "el lugar y el instrumento de la vampirización: se hace vampirizar y se vampiriza a través de ella. Los dientes miran así como el ojo muerde". En una de las películas de Bava se elimina al vampiro con una perforación en su ojo izquierdo, evitando la clásica estaca clavada en medio del corazón. En una escena de **La mujer pantera** (1942), Jacques Tourneur presenta una serie de variaciones sobre el tema del doble -en este caso, la ambivalencia entre la mujer y la pantera- jugando al mínimo detalle con ciertas palabras que se cruzan, se reflejan y se alteran los personajes, dotándose de significados diferentes para cada uno de ellos. La metamorfosis, otro tema típico del género, también está presente en **La mujer pantera**, donde Tourneur deja en fuera de campo la transformación de la protagonista en pantera, abriendo espacio a la indeterminación y convocando la imaginación del espectador. En el *remake* homónimo de Paul Schrader de 1982 la metamorfosis se convierte en espectáculo visual. La profusión de efectos especiales en el cine reciente no aporta nece-

sariamente nuevas posibilidades de expresión. Leurat desconfía de las facilidades técnicas que proporcionan los efectos especiales y prefiere estudiar figuras clásicas como el fundido encadenado y la sobreimpresión. Movimiento en la inmovilidad, continuidad en la discontinuidad, el fundido encadenado llega a considerarse como el emblema que resume el propio cine.

La abundancia de referencias no puede escapar al lector de **Vie des fantômes**. Leurat mantiene un fructífero diálogo con autores como André Bazin, Pascal Bonitzer, Clement Rosset y con pensadores como Roger Caillois, Antonin Artaud, Walter Benjamin, Roland Barthes, Ernest Bloch y Paul Virilio. Pero sin duda es Gilles Deleuze el autor más ampliamente considerado. La idea deleuziana de que "la indiscernibilidad entre lo real y lo imaginario, presente y pasado, actual y virtual pertenecen al carácter de ciertas imágenes, dobles por naturaleza" permea la *démarche* de Leurat en busca del fantástico latente en el cine y en su propio dispositivo, cuando el fantasma apenas se deja presentir, cuando el delirio y la realidad se interpenetran.

LA AVENTURA DE MIGUEL LITTÍN CLANDESTINO EN CHILE

GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. GRIJALBO MONDADORI, BARCELONA, 1995.

Virginia Villaplana

*Vos mirás como inmóvil y te miro mirar
somos dos conjeturas incómodas fraternas
no entendemos un pito de esta infame justicia
de esa fábrica de odios que propone el olvido.*

Mario Benedetti

Sin entrar en las ironías del mercado editorial -al que a veces, el sector de la distribución cinematográfica con mérito se asemeja-. Sin querer escarbar en la carnívora compañía "cultura"/intereses económicos. E incluso, sin la necesidad de ponerle a esta MACROFARSA un nombre. Sin las ganas de participar con un criterio nada claro, en la batalla virtual sobre la "bondad" o "maldad" de las obras. Vendible, canjeable, sin descuento, amplía su distribución y tirada, y masiva la explotación. *Este libro de mano* que puede encontrarse en cualquier macrocentro comercial, junto a los productos de limpieza por ejemplo, acompaña en la portada editorial la siguiente leyenda: *Derechos exclusivos únicamente para España. Prohibida su venta en los demás países del área idiomática de lengua española* (la leyenda pendiente de los derechos de explotación y la restricción idiomática queda en el aire).

A los ojos de la sumisión de las conciencias este escrito-testimonial -fruto de la colaboración entre Miguel Littín (cineasta chileno) y Gabriel García Márquez (escritor colombiano)-, recupera la memoria de la castigada historia del pueblo chileno hilada por las peripecias de Miguel Littín durante el rodaje de **Acta General de Chile** (1985. Largometraje documental). Cruzando Chile, de Norte a Sur de Este a Oeste,