

La mirada. Textos sobre cine

Título:

La destrucción del decorado: marco ferreri

Autor/es:

Batlle, Joan

Citar como:

Batlle, J. (1978). La destrucción del decorado: marco ferreri. La mirada. (2):55-57.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41566>

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:



la destrucción de un decorado:

marco ferreri

Joan BATLLE

Buscar una referencia es hablar, en cierta medida, de aquel que ya la posee. ¿Cómo ha llegado a poseerla? ¿De qué forma se le ha investido de este papel de guía, de vanguardia en definitiva? He aquí unas preguntas que convendría hacerse y quién sabe si a lo mejor entonces modificaríamos una opinión que ya se ha convertido en dogma.

El "estilo" propio para comunicarse con los demás, la impronta característica o, en expresión de Derrida, la escritura de la "différance", es determinada por el "autor". Alguien que en la soledad de su saber misterioso ha encontrado espontáneamente su idioma diferenciador. En lo que respecta al cine, referirse a "una película de..." ha llegado a ser una expresión corriente e incluso estereotipada por su uso desmesurado. Toda una problemática del individuo aislado se va desplegando ante nuestra mirada, planteando con ello una contradicción romántica que no se asume en sus indicios deficitarios. Plusvalía añadida que no corresponde por supuesto al valor real del producto.

¿Cuál puede ser la inscripción de Ferreri en este egocentrismo cultural? De un lado, deberíamos observar el contacto que mantiene con el referente histórico en que se materializa su producción y por otro el escaso margen de recuperación que experimenta, en tanto responde a una parte muy epigonal de la oferta cinematográfica.

En una industria como la italiana, llena de comedietas bufas (Risi, Comencini, Zampa, etc.) de erotismo grisáceo (Samperi fundamentalmente) o de cierta ficción de izquierdas que en alguna ocasión habrá que delimitar con verdadera justeza (Rosi, Bellochio y Petri sobre todo) el material filmado de Ferreri es difícilmente clasificable. Por si ello no bastara, sus películas han tenido escasa aceptación en la bolsa de valores cinematográficos, con la manifiesta excepción de **La Grande Bouffe**. Ello no es casual, si tenemos en cuenta que sus figurantes carecen de un valor de cambio mínimo para ser fagocitados por la ideología dominante. Y no es por las profesiones o cargos de los mismos, sino por la manera en que se conducen, en las pautas de comportamiento que establecen.

Quizás existan pocos directores que establezcan un discurso tan medido sobre la figuración y su sentido; y que, desde otra óptica, trabajen tanto la lucha de clases sin nombrarla explícitamente. Pese a ello, estas ausencias explícitas comportan, como se verá oportunamente, un rosario de presencias.

Trabajar el sexo, dejar hablarlo, liberarlo de la opresión de su propia condena histórica hasta que llegue a constituirse como un mecanismo de poder. Estamos ante una operación asentada sobre vértices económicos y políticos, que necesitan de una prefijación esclarecedora que debe ver su puesta en funcionamiento. En este apartado encontramos un primer punto de pertinencia dentro de la filmografía de Ferreri.

Porque en el piélagos capitalista el acto de consumir, sea mierda o sexo, pasteles o caramelos de menta, se ha convertido ya en el plato natural de cada día, y el cine vomitado en este contexto no solamente recupera elementos juzgados "pecaminosos", sino que, tras anularles su potencial capacidad transgresora, les otorga un estatuto de comunicación o, parafraseando a Pascal Bonitzer, a propósito de "La grande bouffe", un valor de cambio poético.

En cierta forma, la burguesía admite una poesía del defecamiento. Eso sí, mientras el cagar quede ensamblado dentro del circuito de la producción fisiológica. ¿Qué menos puede hacer un figurante que va a morir reventado que dejar ir unas cuantas ventosidades? Piccoli en **La Grande Bouffe** las lanza a docenas y desde luego toda la posible carga blasfémica que sobrepasara los límites de lo decible filmico se convierte, en su colocación ordenada y nada errática, en la cosa más lógica y previsible del mundo.

Marco Ferreri y Ugo Tognazzi acompañando a un hilarante y parálitico hitler moderno en Porcile de Pier Paolo Pasolini.



Natural y consecuente resulta también el proceso de asimilación al que se ha visto sometida la película. Presentada en el Festival de Cannes de 1973 bajo pabellón francés, tras su primera exhibición hay todo un recubrimiento de su valor específico con una sobreañadida dosis de escándalo y provocación. El film, se insinúa rápidamente, entra a saco dentro de la pacata ideología burguesa. Sin embargo, esta penetración, de existir, está condenada, cual pene en la vagina, a salir a la superficie. Se trata tan solo de un problema de tiempo, de tiempo sexual y como hemos dicho anteriormente, económico. El tiempo cumple de manera adecuada la función catalizadora que ordena al poder. Se borra el ruido y una capa de silencio envuelve al film hasta su exhibición en nuestras pantallas. El mismo poder requiere la presencia de los "agentes de la conciencia" para satisfacer nuestra libido ya europeista. Todos los síndromes revulsivos que la gacetería local decía encontrar se han quedado en agua de borrajas, en unos fuegos de artificio que poco a poco consumen nuestras atrapadas pulsiones. Des luego, para este viaje no hacían falta alforjas.

¿Qué ocurre? ¿Es qué las defecaciones y la mierda han perdido su caución histórica? Nada de esto. Sucede únicamente que su ubicación ha sufrido serias modificaciones. Ya no es imprescindible subordinar el símbolo poético a una estética de lo "bello" o de lo "vulgar". Es la indiferencia lo que priva sobre la estética. Indiferencia, bien es verdad, que va unida a un código de lo amoral que pese a la miopía de los "expertos de turno" estaba bien presente en la película desde su gestación primigenia. Indiferencia y contemplación de una actitud indiferente por encima de las propias contextualizaciones a las que se somete el film, y a las cuales deberemos remitirnos más adelante.

"Mi cine es un cine en el sistema, a favor del sistema, y pagado por el sistema. Hago un cine burgués al máximo, tengo la sensación de hacer un poco de espejo."

Confesión de Ferreri que colisiona, ante su aplastante sinceridad, con los cabrioleos de los cineastas de la izquierda "oficial" (Bertolucci, Bellocchio, etc.) Y es que el discurso de Ferreri va íntimamente ligado al placer (de clase) de restituir la confesión (la verdad) sobre el mismo. Hablar descarnadamente del acto sexual o de cualquier prédica que derive de él significa también romper el tabú de la palabra interdita. Vaciar de información sexual conduce a la confesión palpable de una impotencia, la que manifiesta Philippe Noiret en *La grande Bouffe* por librarse del complejo edípico que aletea en su comportamiento.

Cabria discutir entonces si los actantes en el cine de Ferreri (y seguimos como referencia inmediata con *La Grande Bouffe*) observan una regulación pulsional plenamente consciente de sus objetivos finales o, por el contrario, su comportamiento va zarandeado por una tautología inconsciente y ahistórica. Porque buscar el placer por el placer, desligándolo de cualquier adecuación productiva, se nos antoja como la pretensión de reproducir un estadio mítico que sólo tendría validez en una imaginación enferma.

Calcar el mito del inconsciente sin vincularlo a su condición de fábrica productora de placer es una tarea que la ideología judeo-cristiana ha tenido muy presente en cuanto ha empezado a valorar el papel que podría desempeñar el psicoanálisis en su fórmula de dominación ideológica. El hecho palpable y concluyente es la tipología de estos actantes. No hay un fantasma que recorre el grupo hasta indefinirlo, sino que cada elemento del grupo está situado en un escalafón muy concreto... Philippe Noiret —juez—, Michel Piccoli—locutor de TV: medios de comunicación—, Ugo Tognazzi —propietario de un restaurante y pequeño-burgués adinerado— y Marcello Mastroianni —piloto de aviación y por tanto asalariado. Incluso Andrea Ferreol, en su rol de maestra, tiene una caracterización acorde con el trabajo que desempeña. Son máquinas deseantes en funcionamiento, pero enmarcadas dentro del campo social, o mejor dicho, atravesando dicho campo social.

"La producción social es tan sólo la propia producción deseante en condiciones determinadas" (El Antiedipo: Félix Guattari-Gilles Deleuze)

Con todo ello no tiene nada de extraño que las prostitutas de *La Grande Bouffe* sean consideradas como objetos (en la misma medida que los objetos-signos de toda la producción ferreriana), lo cual no quiere decir que no tengan un valor de cambio en un momento determinado. Están situadas a la misma altura del cuchillo, las bragas o el automóvil de Mastroianni, son útiles en determinados espacios de la ficción. Objetos que, unidos al deseo implacable de los actantes, conforman una máquina deseante que destruye y al fin, siguiendo su ciclo reproductor, se destruye a si misma.

El grupo interiorizado en un decorado agresivo y demoleedor, es una constante que se repite en la trayectoria ferreriana. De la proyección de este decorado en imágenes o de la introyección de las imágenes en dicho decorado, habla no solamente *La Grande Bouffe* sino todo el cine de Ferreri. Articular un espacio de representación al que, previamente, se le otorga categoría signica, se le convierte en una semiosis que en ciertas ocasiones logrará aniquilar literalmente a los figurantes; tal es el caso de *Touche pas la femme blanche*. Ahí el material signifiante que configura el western cobra fuerza designando los gestos de la Deneuve, de Piccoli o del propio Ferreri, más que el relato en sí. Dicho relato no deja de estar sometido a los estilemas convencionales del género, siendo su dinamitación desde dentro uno de los aciertos del film. ¿Cómo se realiza esta destrucción? ¿De qué mecanismos instrumentalizadores "padece" el relato? Es precisamente la utilización





sistemática del subcódigo aquello que centra el valor de uso del relato. Este subcódigo, que actuará como metalenguaje, normalmente la parodia, comentará, criticándolo, el código general.

Lo que Ferreri y Azcona muestran en *Touche pas las femme blanche* es, en definitiva, la intervención operativa de la ideología en el terreno de la historia. **“La ideología interviene siempre, no como simple producto de la historia, sino como la historia misma que la ideología produce y de la cual no es el producto. Los indios son crueles no porque la historia los ha visto crueles y la ideología se contente con repetirlo, sino porque la ideología los ha producido crueles y al mismo tiempo ha producido la historia (la historia de los indios como historia de la crueldad vivida). Que la ideología como nacimiento (en su origen) tenga un contexto histórico preciso es una cosa (por otra parte raramente vista en cine) y que la ideología sea una producción de la historia (Jean-François Tarnowski: Positif-abril 1974).**

Porque, en resumidas cuentas, Ferreri va más allá de la historia en sentido estricto. Estamos ante un cine que intenta aproximarse, en su propia especificidad, a formulaciones y preocupaciones de un amplio espectro de seres humanos. Y no hablamos de un humanismo arqueológico o trasnochado, sino de aquel que, sobrepasando factores económico-políticos inmediatos, se basamenta en cuestiones tan “bizantinas” como el origen de la especie, la crisis general de la institución familiar, las posibilidades de reproducción biológica que existen, la activación de nuestros instintos aletargados, etc.

La instrumentalización filmica de estas cuestiones, tan primarias que muchas veces se nos escapan, pasa por valorar el papel del decorado, concebido como lugar en el que, inevitablemente, se interiorizan las pulsiones hasta desnaturalizarlas de su capacidad real. Desmontar el decorado es liberar nuestra manera de llegar a ser, de batirse por evitar la contemplación de un espectáculo (y el decorado no es otra cosa) y de tomar una postura contra aquello que te quiere atrapar aunque sea inconscientemente.