

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El blanco de los orígenes

Autor/es:

Philippon, Alain

Citar como:

Philippon, A. (1999). El blanco de los orígenes. Banda aparte. (13):17-17.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42310>

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:



EL BLANCO DE LOS ORÍGENES

Alain Philippon

Debía yo tener entonces diez años. Durante las vacaciones de verano, que pasaba en familia, me llevaron a ver una película de un gran cineasta americano, la primera que de él vi, y con toda probabilidad la primera "película de autor" —ésto, evidentemente, no llegaría a saberlo hasta más tarde— en mi vida de aficionado al cine. Durante mucho tiempo, de esta sesión sólo permanecieron en mí algunos planos de la película, y una imagen, fija, suspendida, una imagen de una extrema nitidez, intocable, incorruptible: la del exterior del cine, más o menos perdido en medio del campo, en los límites de un pueblo de Bretaña. Del interior de la sala, y de quien me acompañaba (mi padre, según todos los indicios), ninguna imagen: cortinas (debía de haberlas), asientos, pantalla, mi propio cuerpo, desaparecidos, como si lo sucedido durante esa proyección hubiera sido enmascarado por la imagen única de un exterior de piedra sólida, lejano de las quimeras del celuloide. Tapiados, es la palabra, el niño que yo era entonces, mi padre junto a mí, las imágenes y los afectos que la acción de la memoria se ha encargado de borrar. Que este recuerdo no sea verdadero (que pueda tratarse de un *cine-recuerdo*) es del orden de lo posible, incluso de lo probable; cada uno de nosotros posee, en su infancia de espectador, alguna aventura indecible, lista para emerger de nuevo. He podido comprobar más tarde que la película que aquí evoco no dejaba de incluir algunas secuencias inquietantes. Pero *cine-recuerdo* o no, una cosa sigue siendo verdad: entre el niño y el cine sucede algo que es del orden del trauma, con mayor motivo —aunque no necesariamente— cuando las imágenes en cuestión son imágenes de miedo.

Sin remontarnos a la primera imagen de cine jamás mostrada (la llegada del tren a la estación de La Ciotat, aunque pueda constituir un modelo privilegiado),

puede afirmarse que toda imagen es una imagen de miedo. La diversidad de imágenes producidas durante un espacio de tiempo que pronto alcanzará al siglo, evidentemente no ha podido hacer otra cosa que disolver (que desteñir) el miedo ligado ontológicamente al cine, y sería absurdo, partiendo de lo que propongo aquí como experiencia *princeps*, llegar a afirmar que *todas* las películas (y ya no el cine, sin más) están fundadas en esta o aquella variación sobre el terror. *Toda imagen es una imagen de miedo y todas las imágenes son imágenes de miedo* son dos aserciones radicalmente distintas, y ni qué decir tiene que la segunda ni me interesa ni es pertinente.

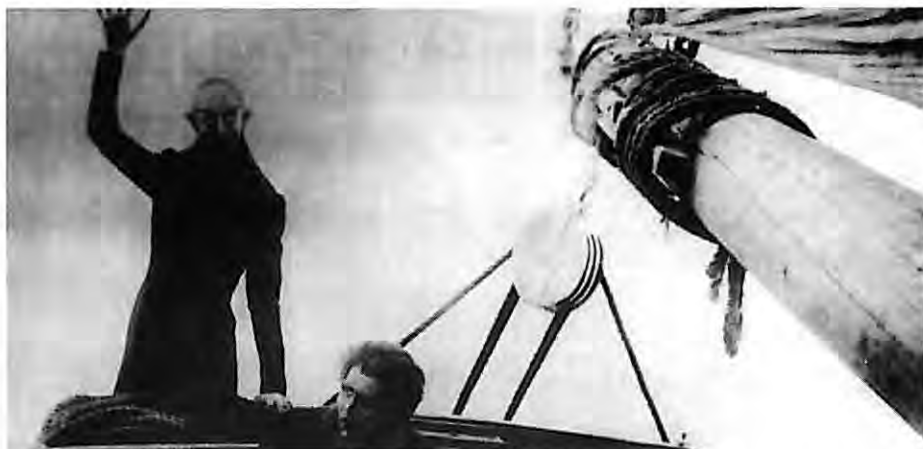
(...)

La denominación "imágenes originales" hay que entenderla en la medida que éstas nos remiten a un cine primitivo cuyo motivo fundamental era el terror: el cine expresionista alemán —en su más amplio sentido— o el de Carl Dreyer (...) Conviene señalar hasta qué punto este cine de los años veinte y comienzos de los treinta, no siendo un cine históricamente de los orígenes, no deja de constituir, en relación a la cuestión que aquí nos ocupa,

un cinema arcaico, portador de esta *Urbild*, es decir, esta imagen primordial cuyos rasgos se reencuentran en las obras de cineastas tan diferentes en apariencia como Ingmar Bergman, Philippe Garrel, Alfred Hitchcock o André Techiné, cuya estética y temas reposan en la convicción o la intuición de que toda imagen tiene que ver con la triple cuestión de la infancia, el terror y la seducción (...)

¿Cuáles son esas imágenes? Una carreta fantasma atravesando un puente (Murnau, *Nosferatu*), el punto de vista del muerto (Dreyer, *Vampyr*), un monstruo de feria abriendo súbitamente los ojos (Wiene, *El gabinete del doctor Caligari*), un psicópata con pinta de niño inmaduro (Lang, *M*), una sonámbula caminando en el borde de un balcón, justo en el límite entre el piso firme y el vacío, entre el interior y el exterior (*Nosferatu*). Ninguna imagen resume mejor esta clase de cine (blanco y negro, bicolor, como el parpadeo del obturador de la cámara, que no ha surgido de la oscuridad anterior al cine más que para vivir bajo la amenaza constante de su propia extinción en la blancura de la pantalla) que la del vampiro, en la película de Murnau (o de su cómplice, el doctor, en la de Dreyer), muriendo no tanto a causa de la salida del sol como por el efecto de un fundido en blanco. *Nosferatu* se desvanece en la blancura de la ventana, el médico muere en la lechosa molienada, revelando que no es la ficción quien da muerte a los personajes, sino el cine mismo, que a su vez se expone (o se sobreexpone) a los mismos riesgos que sus personajes: abolición de todos los signos, agotamiento de todos los sentidos, en el blanco de los orígenes.

(Fragmentos del primer capítulo del libro André Techiné, *Cahiers du Cinéma*, Collection Auteurs, París, 1988).



Nosferatu. 1922